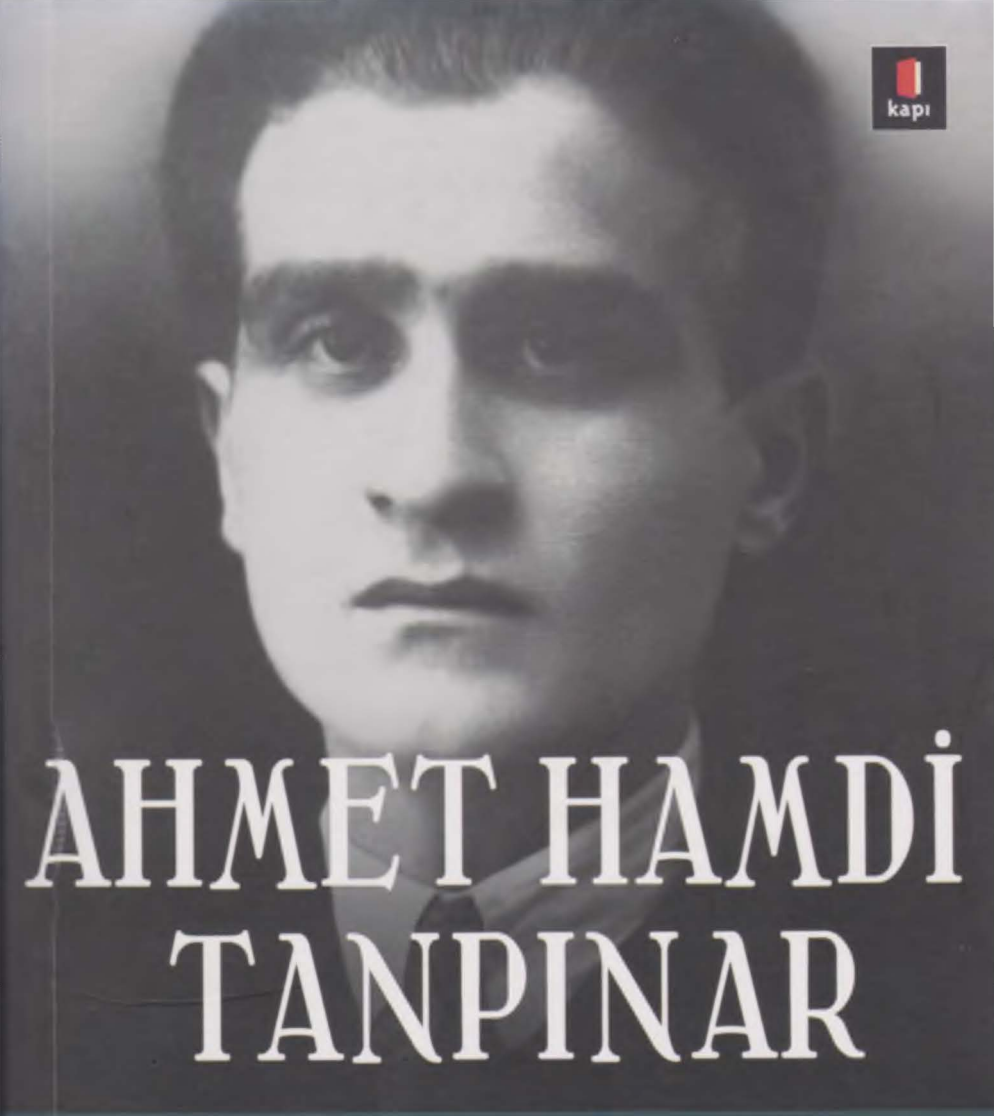


kapı

AHMET HAMDİ TANPINAR

Haz ve Günah

Bir Tanpınar Yorumu

İBRAHİM ŞAHİN

İBRAHİM ŞAHİN

1963'te doğdu. Lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimini (1992) Gazi Üniversitesi'nde tamamladı. Ege Üniversitesi'nde asistan ve öğretim üyesi olarak (1985-1998) çalıştı. *İzmirli Bir Şair: Tevfik Nevzat* (1993), *Cengiz Dağcı'nın Hayatı ve Eserleri* (1996), *Selanikli Fazlı Necip* (2004) adlı kitapları bulunan İbrahim Şahin'in ayrıca Modern Türk edebiyatı alanında yayımlanmış makaleleri bulunmaktadır.

İbrahim Şahin halen Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde akademik çalışmalarını sürdürmektedir.

HAZ VE GÜNAH
BİR TANPINAR YORUMU

İbrahim Şahin

Kapı Yayınları 281
Araştırma - İnceleme 71

Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu
İbrahim Şahin

1. Basım: Mart 2012

ISBN: 978-605-4322-90-9
Sertifika No: 10905

Yayına hazırlayan: Mehmet Said Aydın
Son okuma: Nihan Kaya
Mizanpaj: M. Atahan Sıralar

© 2012, İbrahim Şahin
© 2012; bu kitabın yayın hakları Kapı Yayınları'na aittir.

Kapı Yayınları
Ticarethane Sokak No: 53 Cağaloğlu / İstanbul
Tel: (212) 513 34 20-21 Faks: (212) 512 33 76
e-posta: bilgi@kapiyayinlari.com
www.kapiyayinlari.com

Baskı ve Cilt
Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 12088
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa / İstanbul
Tel: (212) 674 97 23 Faks: (212) 674 97 29

Genel Dağıtım
Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Ticarethane Sokak No: 53 Cağaloğlu / İstanbul
Tel: (212) 511 53 03 Faks: (212) 519 33 00

Kapı Yayınları, Alfa Yayın Grubu'nun tescilli markasıdır.

Bilge için!
Telafisi imkânsız günler adına!

İçindekiler

ÖNSÖZ ix

BİRİNCİ BÖLÜM
ÜTOPİK DİL

Tanpınar'ın İmgesel Dili 3
Mitik Dil/Dil ve Ritm 49
Dil ve Erotizm 70
Bakışın Dili 79
Ütopik Dil/Dilin Ütopyalaştırılması 95
Tanpınar Diyalogları 109

İKİNCİ BÖLÜM
BÜTÜNLÜĞÜN FORMLARI

İlm-i Simya 137
Aşk 151

Tabiat 167
Şiir 177
Musiki 223

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
HAZ VE GÜNAH

Kelimelerle Zehirlenmek 247
İlk Hikâye Son Roman 300
Sır/Esrar Peşinde Bir Ömür 363
Iskalama Oyunu 386
Simgesel Günah Simgesel Kefaret 408
Üçüncü Göz: Tanpınar'da Meşruiyet Sorunu 439

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
İFLAS

Realite ve İflas 465

KAYNAKÇA 513
DİZİN 521

ÖNSÖZ

Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu Tanpınar şiir, roman ve hikâyelerinin gerisindeki estetik bilincin niteliği ve Tanpınar estetiğinin bir dil sanatı olarak edebiyatta görünüşü hakkındadır. Tarihe, felsefeye, mitolojiye, psikolojiye, Doğu ve Batı edebiyatlarına ilişkin okumalardan gelen Tanpınar kültürü, hem eserlerinin anlam ve kaynak evrenini genişletmiş, hem de bütün eserlerini dilin estetik karakteri bağlamında şekillendirmiştir. Bu yüzden Tanpınar'ın dili ütopik bir dildir. Ütopik dille, dilsel sanat türlerinin, gerçekte dilin estetiği amacıyla düzenlendiği ve bildiğimiz ütopya kavramının, sadece estetize dili hedeflediği veya dilin yüksek estetik karakterinin bizatihi ütopya olduğu anlamı kastedilmektedir. *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu* Tanpınar sanatkârlığına ilişkin birçok sorunun temelinde 'dilden bir ütopya/ütopya dil' kurmak çabasının varlığını iddia ediyor. O zaman incelemenin merkezi temasının, Tanpınar'ın dilini estetik ve ütopik kılan teknikler ve öznenin estetik duyarlığı olduğu söylenebilir

İncelememizde yer yer Tanpınar şiirlerini ama daha çok roman ve hikâyelerini kullandık. Onun şiirleri ile roman ve

hikâyeleri arasında dil bakımından yakınlık olmakla beraber, şiirlerin, şiir sanatının doğası gereği ayrı bir incelemeye tabi tutulması gerekir.

Bugüne kadar Tanpınar'ın eserleri hakkında hazırlanan birçok inceleme, modern edebiyatın genel alışkanlığının bir örneği olarak, sosyoloji ağırlıklıdır. Hayatının merkezine sanatı ve edebiyatı ve doğal olarak dili koyan bir estet'in eserleri, ilgili türlerin dilini merkeze alan bir bakış açısıyla incelenmeliydi. Bu yüzden Tanpınar sanatının merkezindeki estetik kendilik bilinci ile dili arasında samimi bir ilişki vardır. Estetik kendilik sorunu, doğal olarak toplumsal alanlara da açılmakta ve bu noktada, Tanpınar hakkında yazanların çok kulandığı tarihsel, toplumsal ve kültürel izlekler ortaya çıkmaktadır. Çünkü kendiliğe ilişkin sorgulamanın edebi eserlerdeki formu uzlaşılmış bir sistem olarak dildir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebi eserleri bir ütopyanın kuruluş ve bozuluş aşamaları etrafında düzenlendiğinden, Tanpınar dili de bu ütopyanın konumuna bağlı olarak biçim değiştirmiştir. İncelemenin "bütünlük" formuna ilişkin kısmında Tanpınar ütopyasının nasıl görünür kılındığı anlaşılmaya çalışılmıştır. Bütünlük idealinin kuruluş ve dağılış aşamalarındaki temel duygusal durumların adları olarak "haz ve günah" kavramları ve bu iki kavramın hangi öğeler aracılığıyla görünür kılındığı, incelemenin üçüncü kısmının içeriğidir.

Yorumcu ile incelemeye konu olan eser/ler arasında gidip gelen her edebiyat incelemesi, metnin içermediklerini söylemek gibi bir riski de taşır. Kaldı ki edebiyat sanatının sonuçta bir dil birliği oluşu ve dilin anlam çokluğuna uygun doğası, sözü edilen ihtimali meşru kılmaktadır. Tanpınar gibi Türkçe'nin en güçlü romancılarından birisi hakkındaki bu çalışma da "aşırı yorum" ihtimalini içermektedir.

İncelemenin son bölümünde, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hem bireysel hem de toplumsal alanlara yönelik projelerinin/projesinin nasıl iflas ettiğini ve bu iflasın Tanpınar sanatına nasıl yansıdığını göstermeye çalıştık. Böylece Tanpınar estetiği hakkındaki bir inceleme trajik bir 'iflas'ın hikâyesine evrildi.

Şüphesiz hiçbir edebi eserin anlamı tamamlanmış değildir. Tanpınar'ın edebi eserleri de birçok kimse tarafından yorumlanmış ve bundan sonra da yorumlanacaktır. *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu* Tanpınar sanatkârlığının anlaşılması konusunda ancak bir katkı olabilir.

İncelemenin hazırlanması sırasında fakültedeki bir yığın lüzumsuz işi yürüterek çalışmaya zaman ayırmamı sağlayan Dr. Öznur Özdarıcı'ya, İngilizce çevirileri yapan Melek Aydoğan'a ve yazmak konusundaki teşvik edici sözleri için Nevin Sert'e teşekkür ederim.

Bu incelemenin yayını konusunda asıl çabayı İsmail Sert göstermiştir. Eğer bana kalsaydı bu inceleme, birkaç sene daha bir kenarda beklerdi. İsmail Sert, taslak metni sabırla okuyarak düzeltmiş, dil konusundaki hassasiyetiyle birçok yanlışa dikkat çekmiş ve yayımlanması konusunda ısrarcı olmuştur. Kendisine özellikle teşekkür ederim.

Ankara
19 Şubat 2012

BİRİNCİ BÖLÜM

ÜTOPİK DİL

TANPINAR'IN İMGESEL DİLİ

İmge

Eleştiri alanında sıkça kullanılan terim çeşitli anlamlara gelmektedir. Terimin kullanım alanı bir şiirin okuyucusunun tecrübe ettiği "zihinsel resimlerden" bir şiiri oluşturan bileşenlerin bütünlüğüne kadar genişletilebilir diyen Abrams, şair C. Day Lewis'in imgeyi "kelimelerle yapılan bir resim ve bir şiirin kendisi de çeşitli imgelerden meydana gelmiş bir imgedir" şeklinde tanımladığını belirttikten sonra, terimin birbirinden ayırt edilebilir üç farklı kullanımı olduğu söylemektedir. Abrams, her üç kullanım bağlamında da imgelemin şiiri soyutlaştırmak yerine daha da somutlaştırdığını ifade ederek, sözü edilen üç kullanım biçimini şöyle sıralar:

1. "İmgelem" (yani toplu olarak alınan 'imgeler'), bir şiirdeki ya da başka bir edebi eserdeki bütün duyum nesnelerine ve niteliklerine işaret etmek üzere kullanılır; bu kullanım gerçek anlamda bir tanımlama olabileceği gibi, ima ya da teşbih ve metaforların vasıtaları (ikincil

gönderimleri) yoluyla da gerçekleşebilir. "İmge" terimi, işaret edilen nesnenin görsel bir yeniden üretilişi olarak düşünülmemelidir; ilgili kısmı okuyanların kimisi görsel imgeler tecrübe ederken kimisi de etmeyebilir ve tecrübe edenlerin arasında da resimlerin açıklığı ve ayrıntıları birbirlerinden oldukça farklı olabilir. Bu tür bir kullanım alanındaki "imgelem" yalnızca görsel algı niteliklerini değil, ayrıca işitmeye, dokunmaya, termale (sıcak ve soğuk), koklamaya, tatmaya ve hareket duyumlarına bağlı nitelikleri de kapsar.

2. İmgelem, daha dar anlamda, yalnızca görülebilen nesnelerin ve sahnelerin özel tanımlamalarına işaret etmek için kullanılır.
3. İmgelem değişmeceli dile [figüratif dile], özellikle de metafor ve teşbihlerin vasıtalarına işaret etmek üzere kullanılır. 1930'lardan sonraki eleştiriler ve bilhassa Yeni Eleştiri [New Critics] akımı imgelemi şiirin en önemli bileşeni ve şiirsel anlamın, yapının ve etkinin ana etkeni olarak vurgulamada önceki yorumcuların da ötesine geçmiştir.[1]

Bergson'a göre hiçbir algı yoktur ki, nesnesinin bedenimiz üzerindeki etkisinin artmasıyla duygulanım ve daha özel olarak acı halini almasın. Acı azaldıkça yavaş yavaş nedenini algılarız ve deyim yerindeyse tasarım olarak dışsallaştırırız. Dolayısıyla duygulanım ile algı arasında bir yapı farkı değil, derece farkı var gözükmektedir. Bergson, duygulanımın kişisel varoluşumuza sıkı sıkıya bağlı olduğunu söyler.[2] İmge fiziksel algılamanın ürettiği duyumun zihinde yeniden üretil-

1 M. H. Abrams-Geoffrey Harpham, *A Glossary of Literary Terms*, Thomson Wadsworth, Boston, 2005, s. 131-132.

2 Henri Bergson, *Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, s. 41.

mesidir.[3] Dolayısıyla, insan beş duyu aracılığıyla belli bir durumu algıladığında zihin o durumun imgesini kaydedecektir. Duyum ve kayıt, nesnel olanın görünürde bir kopyası ya da sureti olacaktır. Fakat zihin doğrudan fiziksel algılamaları yansıtmadığında da imgeler üretebilir. Böyle durumlarda hafızaya/geçmişe ilişkin kayıtlar devreye girer ve artık şimdide olmayanın anımsanması yoluyla zihin, deneyimlerin kayıtları üzerinde amaçsızca gezinir. İmgelemin algılamadan yola çıkarak kurduğu birleşimlerde ya da "rüyalara ve ateş nöbetine özgü sanrılarda" böyle bir sonuç ortaya çıkar.[4] "Özellikle geçmişi imge biçiminde anmak için şimdiki zaman eyleminden soyutlanmak gerekir, işe yaramaz olana değer bağlamayı bilmek, düş görmeyi istemek gerekir. Bu türden bir çabayı belki yalnızca insan gösterebilir. Bu şekilde ulaştığımız geçmiş, kaygan olabilir, sanki bu geriye dönük belleği daha doğal olan ve ileriye doğru hareketiyle bizim davranmamızı ve yaşamamızı sağlayan öteki bellek engelliyormuş gibidir."[5]

Freidman edebi kullanımlarda imgesel dizilişin daha düzenli olduğu düşüncesindedir. Dilin sözcükleri ya da sözleri, ya fiziksel algılamalar üretebilecek deneyimlere -okurun gerçekten bu deneyimleri zihinde canlandırması isteniyorsa- ya da duyu izlenimlerinin kendilerine gönderme yapar. Macleish'in "bir şiir etkisini anlık üzerinde değil imgelem üzerinde göstermelidir." tespiti anlamla imgenin birleşmesine ilişkindir. Çünkü imgeler değişik anlamlara gelecek şekilde kullanılırlar. Hem imge içeren sözün anlamına, hem imgelerin kendilerine hem de imgelerin birleşmesine yapılan bu gönderme, imgenin edebiyat metinlerindeki karmaşık durumunu gösterir. Freidman, Downey, Spurgeon, Day Lewis ve Fogle'ın

3 Norman Freidman, İmge, *Kitap-lık*, S. 74, s. 80.

4 A. g. m., s. 80.

5 Bergson, *Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme*, s. 62.

imge tanımlarını verdikten sonra imgeleri zihinsel, mecaz ve "simgesel görü"nün ya da söylemsel hakikatin ete kemiğe büründürülmesi olarak üçe ayırır.[6] Zihinsel imgelerde ilginin odağı zihinde olup bitenlerdir ki bu aslında "sonuç"tur. İkincisinde ve üçüncüsünde imge içeren dilin (imgesel dil) kendisi ve anlamları üzerinde yoğunlaşılır ki bu da sebeptir. Yine de Freidman bu kategorizasyonun birbirinden tamamen ayrı olmadığını belirtir. Tanpınar'ın imgesel dilinde her üç kategori de kullanılmıştır. Şeylerin imgeleri üzerinden konuşan Tanpınar zaman zaman, geleneksel edebi birikimin mecazlaştırdığı dil birliklerini ve aynı yapının mitoloji ile beslenmiş simgesel değerini de yüklenmiş imgeleri tercih etmiştir. Fakat imgeye yönelik tasnifler "duyumları/ihsasları"[7] hesaba katmak zorunda olduğuna göre imgelerin hangi duyu yoluyla elde edildiği; hangi duyu ile elde edilenin daha yoğun olduğu, yorumlayıcı açısından önemli sorundur. Tanpınar'da en çok çalışan duyu gözdür. Bu yüzden Tanpınar'ın sembolist ve empresyonist şiirle, diğer yandan resimle olan bağlantısı ondaki görsel imge yoğunluğunun asıl sebebidir. Tanpınar'daki sessel imgeler görsel algıyla sağlanan imgesel malzeme yoğunluğuna göre daha azdır. Böyle bir tespit Tanpınar'daki "temaşa" merakıyla da örtüşür. *Huzur*'da Macide ve Nuran'ın sesi gibi roman kahramanlarının sesi üzerine kurulan imgesel yorumlar bir yana bırakılırsa, sese yönelik en fazla imge yer yer tabiat kaynaklı seslere ve Ferahfezanın icra sahnesinde görülebileceği gibi musikiye ilişkindir. Işık mekân, ses zaman anlamına geldiğinden hem Ferahfeza ayininin icra sahnesinin imgesel kompozisyonunda hem tabiata ilişkin seslerin imgesel yönelişinde daima içsel yolculuğun mekânsal ve zamansal boyutu vardır.

6 Freidman, İmge, s. 80.

7 "İhsas/lar" (duyular) Tanpınar'ın şahsi sözlüğünün önemli kelimelerinden olduğu için zaman zaman tercih edilmiştir.

Ses, Tanpınar kahramanını/kahramanlarını "kök" zamana götürürken bir yığın duraktan geçilir. Hem geçmiş zaman, hem de mitik ve mistik zaman, bu içsel zamanın ayrıntılarıdır. Tanpınar'daki görsel imgelerin nitelikleri genel olarak parlak ve pozitiftir. Bu parlak ve pozitif imgeler "kök"ün mekânına ilişkindir. Kök yani ilk anlam, en dipteki cevher güneşin vasıflarıyla "mücehhez" bir mekânda ikamet eder.

Tanpınar, edebiyat geleneğinin sağladığı hazır malzemeyi hem mecaz, hem simgesel hem de imgesel değeri ile kullanır. Klasik Türk Edebiyatından gelen birçok mazmun çoğu zaman Tanpınar'da modern Türkçe'ye evrilmiş olarak ve yeni anlamlar yüklenerek kullanılmıştır. Onun metinlerindeki bu tarz kullanımların kaynağı, sadece Klasik Türk Edebiyatı değildir. Bazen Batı edebiyatından, Batı resminden ve musikisinden gelen imgeleri de kullanacaktır. Tanpınar'daki mitoloji tutkusu, onun metinlerinde hem metnin içeriğine uygun mitik efsanelere açık göndermelerle hem de efsanenin adını anmayarak sadece imgesini kullanmak suretiyle görünür. Sysphos ve Orpheus gibi mitik metinler veya Odyseus'un hikâyesi bazen doğrudan atıfla fakat çoğu zaman sadece anlatıcının bilincindeki imgeyle kullanılır. Bunlar mitolojiden gelen simgesel imgeler olmakla beraber, hem anlamlarıyla hem de görsellikleriyle fonksiyon icra ederler. Böylece farklı kaynaklardan gelen imgeleri görselleştiren Ahmet Hamdi Tanpınar, resim ve edebiyat arasındaki malzeme farkını ortadan kaldıran bir dil kullanmıştır. Onun bu çabası edebi türün kısıtlayıcı imkânlarını imgeler yoluyla aşmaya çalıştığını göstermektedir. Çünkü modern edebi tür olarak roman ve modern dil -Türkçe- bilhassa mitik ve mistik olanı ifade etme konusunda zorlanır. Yazarın ya da anlatıcının dile getirmeye çalıştığı mistik/ülküsel anlam, dilden uzaktır; dolayısıyla dile getirilemez, fakat gösterilebilir. Öyleyse imge kullanımını esas alan bütün dil yapılarında an-

latmak değil göstermek esastır. Tanpınar'daki mitik ve mistik dilin imgesel dönüşümü mitik ve mistik olanı göstermeye niyetlenen bir dildir. Fakat anlam, tam da dile getirildiği yerde olmayandır. Kaldı ki Tanpınar gibi kozmosu mitik ve mistik kavramanın hazzına tutkun, sır/esrar peşinde olan yazarların işaret ettikleri mitik anlam hiçbir zaman dile getirilemeyendir. Kozmosun anlamının dile getirilmesi bir cevap olacağına göre, öncelikle cevabın sorusunun dile getirilmesi gerekmektedir Hâlbuki Wittgenstein'ın dediği gibi "dile getirilemeyen cevabın sorusu da dile getirilemez." Tanpınar sorusu ve cevabı dile getirilemeyeni dil aracılığıyla şeyleri dönüştürerek ortaya çıkacak olan görseli seyrettirmek suretiyle sezdirmek yolunu tercih etmiştir.

Freidman "İmge aslında benzer olandır"[8] derken imgelerin temelindeki analojiye vurgu yapar. Fakat mitik ve mistik, parçalanmış bir form olduğuna ve bu parçalanmışlık da bu dünyada şeyler yoluyla kendini görünür hale getirdiğine göre, mevcut görünürlük dilin doğasındaki imkânlar kullanılarak şeylerin birbiri yerine süratle ikamesiyle "görünür" kılınabilir. Dikkat edilirse yukarıdaki cümlede "bilinebilir" kelimesi yerine "görünür" kelimesi tercih edilmiştir. Çünkü dil imgesel "bir"i bilinebilir kılmaz, görülebilir kılar.

Zihinsel, mecaz ve simgesel imge arasındaki asıl fark bu üç imge formunun anlamın aktarılmasına ilişkin kapasitelerinde ortaya çıkar. Zihinsel imgelerin gelenekten kaynaklanan sabitlenmiş bir anlam yükü olmadığından, şahsi anlam kazanma/kazandırılma imkânı çok daha fazladır. Dile imgesel nitelikte şahsi anlamlar yükleme, dilde zaten varolan belirsizliği artırır.[9] Tanpınar'ın şiir, roman ya da hikâyelerindeki mısra ya

8 Freidman, İmge, s. 81.

9 Gökhan Yavuz Demir, *Dilin Belirsizliği*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2007, s. 16-22.

da cümlelerin çoğu zaman "anlamsız" bulunması veya anlamının kavranmasının güçlüğü, kullandığı imgelere yüklenmiş şahsi anlamdan kaynaklanmaktadır. Kelimenin ses değeri, anlam ve imge arasındaki ilişki, eğer kelimenin geleneksel anlam yükü yoksa geleceğe matuftur. Gelenekle gelecek arasında kalan kelime, anlam ve imgenin uyumu bakımından boşluktadır. Bu yüzden Tanpınar imgeleri dilin gelecekte kazanabileceği değere atıfta bulunan; bir başka deyişle, metafor ve sembol olmaya kabiliyetli imgelerdir. Kullanılan dilin şimdiki zamanında, anlamı aktaracak olan, imgenin kendisinden ziyade, literal anlamın imgesel yolla dönüşümünün kendisi, dönüşme durumu, dönüşme formu anlam aktarma çabasını üstlenmiştir. Esas olan dönüşen şeylerin anlamı değil, dönüşme eyleminin kendisidir. Tanpınar metinlerindeki "dönüşme" imgesi, tamamen okurun sezgisine bırakılmıştır. Şüphesiz imgelerin açılımlarında da bir anlam vardır fakat esas olan "dönüşme" eylemidir. İmgenin eylemi ile imgenin anlamı arasındaki farklılık araçla amaç arasındaki "gedik"tir. Tanpınar'ın kullandığı zihinsel imgelerin okur zihninde ortaya çıkardığı bu "gedik" anlamsızlık yani boşluktur. Bu açığı/bu gediği kapatmanın en kestirme yolu, hiç şüphe yok ki mecaz ve simgesel imgeler kullanarak, dönüşümü sadece bir eylem olarak değil, bizatihi anlamın dönüşmesi olarak yeniden kurgulamaktır. Bu noktada, mecaz anlama açık kelimeleri tercih eden Tanpınar, ortaya çıkan boşluğu metaforlar yoluyla doldurmayı dener. Mecaz dili aynı zamanda resim dilidir.[10] Çünkü "metafor, dilin rüya çalışmasıdır ve bütün rüya çalışmaları gibi yorumlanması yaratıcısı kadar yorumcusunu da yansıtır. Rüyaların yorumlanması, rüya görecek ve onu uyandıracak olanın, hatta ikisi de aynı kişi olsalar bile, uyumlu olmalarını

10 John B. Dilworth, A Representational Approch To Metaphor, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37. 4 (Summer 1979) : 467-473.

gerektirir ve yorumlama işinin kendisi de aslında bir hayal kurma işidir. Dolayısıyla bir metaforu anlayabilmek en az onu yaratan kadar yaratıcı bir uğraş gerektirir ve üstelik bu konuda kuralların çok fazla yardımı dokunmaz."[11]

Dilin hiçbir zaman hakikatin kendisi olmadığını bildiğimize göre, dilin anlamı karşılama, bizatihi anlam olma ve o anlamı ötekine aktarma kabiliyetinin de olmadığını biliyor olmamız gerekir. Tıpkı zihinsel imgenin dilsel dönüşümü gibi mecaz ve metaforik imgelerin de görselliği önemlidir. Tanpınar gibi mistik ve mitik yapılar kurmayı amaçlayan yazar ve şairler için metaforik kullanımlardaki kesinlik iddiası daha caziptir. Böylece metafordaki anlamsal zenginlik, okura tamlığı imgesel olarak sezdirecektir. Metaforun yeteneği, olağan dilin bağlı olduğu semantik kaynakları kullanma başarısından kaynaklanır. "Metafor bir dereceye kadar bir tür artistik başarı ima eder; başarısız diye bir metafor yoktur, tıpkı matrak olmayan şaka olmayışı gibi. Yalnızca yavan (tatsız) metaforlar vardır, ancak bunlar da bir şekilde kurtarılabilirler."[12] Kastedilen anlamla kelimenin yüzde yüz örtüştüğü iddiası, zihinsel ve mecaz imgelerden ziyade simgesel imgelerde vardır. Fakat daima "büyük"ün peşinde koşan yazar ve şairler için simgeselin en önemli kusuru, anlamın kirlenmesi ve bu yüzden sanatkârın basitleşmesi ihtimalidir. Tanpınar gibi basitten hoşlanmayan bir zekâ, bu yüzden geleneksel simgelerin imgesinden faydalanmak için sadece insanlığın ortak bilinçdışını işaret eden mitolojiyi kullanacak ve/veya kendi simgelerini kendisi üretecektir. Yazar veya şairin kullandığı kelimeyi simgeleştirmesi kullanım sıklığına, dolayısıyla zamana matuftur. Kelime, imgeden sembole doğru ilerlerken, aynı yazar ya da şa-

11 Donald Davidson, What Metaphors Mean, *Critical İnquiry* 5, 1 Autumn 1978, 31.

12 A. g. m., s. 31.

irin farklı metinlerinde metnin bağlamına uygun olarak yeni anlamlar üstlenecek ve zamanla simge niteliği kazanacaktır. Böylece şair anlamda kesinlik arayışı adına kendi simgesel dilini oluştururken, simge de anlamı ifade etmek konusundaki kesinlik iddiasını kaybedecek ve ancak görsel karşılıklarıyla seyredilebilir hale gelecektir. Simgeler kullanıldıkları her bağlamda sadece görsel karşılıklarıyla anlam çoğalmasını içerir ve ancak seyredilebilir. Çünkü bütün benzetme sanatlarının asıl amacı anlamsal kesinliktir. Özellikle mitik ve mistik gibi "soyut" formları ancak benzetme ile anlatmak denenebilir.

Klasik Yunancada "mitos", ister uydurulmuş olsun ister gerçek, herhangi bir hikâye ya da olaylar örgüsü,[13] dilden dile söylenegelmiş şey[14] (mutos) anlamına gelmektedir. Homeros muthos kelimesini anlatı ve karşılıklı konuşma anlamında kullanmış, fakat ona herhangi bir kurgu anlamı yüklememiştir. Odysseus kendisi hakkında yalan yanlış hikâyeler anlatır ve 'hikâye anlatmaya' işaret etmek üzere muthologenevein kelimesini kullanır. Grekçe muthos kelimesinin kurgu olana işaret etmesi çok daha sonraları gerçekleşmiştir. Platon muthoi kelimesinin gerçekten bütünüyle yoksun olmasa da, büyük bir kısmının kurmaca yani hayali olduğunu belirtir. Muthos kelimesinin kurgu anlamına gelecek şekilde yaşadığı dönüşümde 'sırları göstermek, ifşa etmek' anlamına gelen muein (mistik kelimesi buradan türetilmiştir) kelimesiyle girdiği ilişkinin etkili olduğu düşünülmektedir. Grekçe muthikos ('mitsi, efsanevi') kelimesi Latinceye mythicus olarak geçmiştir. Muthos kelimesi Latincede ayrıca fabula kelimesiyle de karşılanmıştır. Mit kelimesi şimdilerde içinde psikolojik gerçeklik unsurları da taşıyan bir kurgu anlamına gelecek şekilde kullanılmaktadır.

13 Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, s. 178.

14 J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Published in Penguin Books, London, 1999, s. 525.

Cuddon, genel anlamda mitin 'gerçek' olmayan ve (bir kural olarak) doğaüstü varlıkları ya da belli ölçüde ortalama insandan farklı olan üstün insani varlıkları anlatan bir hikâye olduğunu belirttikten sonra : "Mitler her zaman yaratma ile ilgili olmuştur ve bir şeylerin nasıl olup da var olabildiklerini açıklamaya çalışır. Mitler duyguları ya da düşünceleri cisimleştirmekte kullanıldıkları için Prometheus veya Herkül figüründen ya da Diana düşüncesinden yahut Orpheus ve Eurydice'in hikâyesinden söz edebiliyoruz. Pek çok mit ve mit benzeri aslında doğanın düzeni ve kozmik güçler hakkındaki ilkel açıklamalardır.

"Klasik yazarlar bir anlamda 'hazır' bir mitolojiye sahiptiler. Diğerleri aynı ölçüde şanslı olmamış ve kendi inançlarını aktaracakları bir vasıta olarak ya yeni bir mitoloji bulmaya çalışmış ya da onu baştan uydurmak zorunda kalmışlardır. Özellikle şairler Grek ve Roman mitlerini kullanmaktan bir an olsun vazgeçmemişlerdir. Bunun yanında Alman ve İskandinav mitleri ve ayrıca Çin, Hint, Mısır ve Latin Amerika mitleri de sıklıkla kullanılmıştır."[15]der.

Mitoloji, bir zamanlar belirli bir kültürel grup tarafından doğru olduğuna inanılan ve nesilden nesile aktarılan hikâyeler sistemidir. Mitoloji, dünyadaki durumun neden böyle olduğunu ve meydana gelen olayların neden bu şekilde meydana geldiklerini açıklayarak, toplumsal gelenek ve göreneklere ve insanların hayatlarını idame ettirebilmeleri için düzenlenmiş olan kurallara mantıksal bir zemin hazırlar. Pek çok mit aslında toplumsal ritüellerle ilgilidir. Ancak antropologlar ritüellerin mitleri ya da mitlerin ritüelleri oluşturduğu düşüncesine karşı çıkarlar. Eğer anlatının başkahramanı doğaüstü bir varlık değil de insansa, geleneksel hikâye genellikle mit olarak

15 A. g. e., s. 526.

değil ve fakat bir efsane olarak adlandırılır. Eğer nesilden nesile aktarılan hikâye Tanrı olmayan doğaüstü varlıklarla ilgiliyse ve sistematik bir mitolojinin parçası değilse, genellikle masal olarak sınıflandırılır.

Claude Lévi-Strauss yukarıda verilen geleneksel görüşlerden ayrı olarak mitleri her kültürün kendi içindeki gerçek anlamları onun muhataplarınca bilinmeyen işaret edici sistemler olarak tanımlamıştır. Claude Lévi-Strauss gibi kültürel antropologların, belirli bir kültüre ait mitleri, Ferdinand de Saussure'nin dil teorisi modeline göre çözümlediğini belirten Abrams, Alman düşünür ve tarihçi Blumenberg'in ise mitin her şeyden önce insanlara gerçekliğin ve olayların gidişatının acımasızlığıyla baş etmede yardımcı olduğunu öne sürerek, bu ihtiyacın bilimsel kazanımlar ve mantıksal zeminde karşılanamayacağı fikrinde olduğunu belirtir. Ona göre mitler, kelimelerin Darwinci anlamda evrimleşmesine uygun bir gelişim gösterirler, yani değişen toplumsal çevreye uyum sağlamada yalnızca en etkili olan mit formları ve çeşitleri hayatta kalarak bir sonraki nesle aktarılmaktadır. Bu bağlamda en iyi mit, sabit ve nihai hikâyelerin bir toplamı olarak değil ve fakat devam eden ve her zaman değişim arz eden bir "çalışma" olarak düşünülmelidir. Mütemadiyen devam eden bu değişim süreci hem sözlü hem de yazılı anlatılarda kendisini gösterirken, bir yanda da bu anlatıların alındığı ve anlatım şekillerinin uygun görüldüğü farklı yolları da kapsar.

Açıkça söylemek gerekirse mitoloji modern insanın inanmadığı bir dindir: "Ne var ki şairler, mitolojik öğelere inanmayı bıraktıktan sonra bile Jüpiter, Venüs, Prometheus, Odin, Âdem, Havva ve Yunus'a dair olayları, serüvenleri ya da anıştırmaları kullanmakta ısrar ederler; Coleridge'in dediği gibi, 'eski içgüdüyü hala eski isimlerle hayata döndürmeye çalışı-

yorlar.' 'Mit' terimi ayrıca yazarlarınca tasarlayarak kaleme alınmış doğaüstü hikâyelere de işaret edecek şekilde genişletilebilir. M.Ö. dördüncü yüzyılda yaşamış olan Platon oluşturulmuş olan bu tür mitleri kesin bilginin imkânları dışında kalan felsefi spekülasyonları yansıtmak üzere kullanmıştır. Örnek olarak Devlet'in X. Bölümündeki 'Er Miti'ne bakılabilir. Alman romantik yazarları F. W. J. Schelling ve Friedrich Schlegel, büyük bir edebiyatın teşekkül edebilmesi için modern şairlerin Batı'nın geçmişindeki mitlerin felsefe ve fizik bilimlerinde yaşanan yeni gelişmelerle sentezlendiği yepyeni, eşsiz ve birleştirici bir mitoloji yaratmaları gerektiğinden bahsederler. Aynı dönemde İngiltere'de 'ya yeni bir sistem yaratacağım ya da bir başkasının yarattığının meftunu olacağım' diyen William Blake, şiirlerinde o döneme kadar ulaşmış mitleri, Kitab-ı Mukaddes'te geçen tarihi olayları ve kehanetleri ve kendi sezgilerini, görüşlerini ve anlayışını katarak birleştirdiği bir mitoloji sistemi kullanır. Bir dizi modern yazar, ister geçmiş nesillerden intikal etmiş olsun ister uydurulmuş olsun, edebiyat açısından önem taşıyan bütünleyici bir mitoloji ortaya koymuşlardır. James Joyce *Ulysses* ve *Finnegan'ın Uyanışı*'nda, T. S. Eliot *Çorak Ülke*'sinde, Eugene O'neill *Elektra'ya Yas Yaraşır* adlı eserinde ve diğer pek çok yazar kendi modern materyallerini antik mitlerin üzerinde oldukça başarılı bir şekilde dokurlarken, W. B. Yeats, tıpkı kendisinin selefi Blake gibi, kendi sistematik mitolojisini kurmayı üstlenmiş ve bunu *A Vision* (1926) başlıklı makalesinde açıklayıp *The Second Coming* ve *Byzantium* gibi dikkate şayan lirik şiirlerinde dışa vurmuştur."[16]

Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren mit eleştirmenleri olarak anılan -Robert Graves, Francis Ferguson, Maud Bod-

16 Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, s. 179.

kin, Richard Chase ve (en etkilileri) Northrop Frye- geniş bir yazar grubu vardır. Bu isimler çeşitli edebi türleri ve birçok edebi metindeki olay örgülerini temel mitik formüllerin yeniden ortaya çıkışı olarak görmüşlerdir. Frye'nin teorisine göre, dört ana anlatı türü -komedi, macera, trajedi ve ironi (hiciv)- bulunmaktadır ve bunlar ilkbahar, yaz, sonbahar ve kıştan oluşan mevsim çemberiyle ilişkili olan mitin dört ana biçiminden çıkmışlardır.[17]

Yukarıda yapılan tanımlamalara ek olarak mit terimi yaygın mugalatalara (ilerleme miti, Amerikan başarısı miti) işaret etmekten tutun da kurgusal bir anlatıdaki sağlam ve ayrıntılı bir şekilde düşünülmüş alanlara kadar geniş bir kullanım alanına sahiptir.[18] Bu yazarların kullandığı materyallerin büyük bir kısmı, Jung'un 'ortak bilinçdışı' olarak tanımladığı alana aittir.[19]

Her şair ya da romancının imgelerden, metaforlardan ve simgelerden oluşan bir lügatı vardır. Metaforların iki ya da daha fazla şey arasındaki bazı benzerliklere ya da tuhaf veya şaşırtıcı benzerliklere dikkatimizi çekiyor olması, metafor hakkındaki en basmakalıp görüştür[20] ve her şair ve romancı gibi Tanpınar da metaforun bu özelliğinden faydalanır.

Şiirin daha kesif, romanın ise yapısı gereği, daha dağınık ve serbest bir tür olması, metaforun daha çok şiire ilişkin bir teknik olarak anlaşılmasına sebep olmuştur. Fakat Tanpınar roman dilini de imge ve metaforlar benzeri teknikler yoluyla şiire yaklaştırmıştır. Bu yüzden Tanpınar'ın şiirlerine ulaşmak için romanını kaynak göstermesinin sebebini dilde aramak gerekir. Çünkü Tanpınar'ın dili, edebi metinlerinin hemen

17 A. g. e., s. 179.

18 A. g. e., ss. 178-180.

19 Cuddon, , *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, s. 526.

20 Davidson, What Metaphors Mean, s. 32.

hepsinde imgeseldir. Kaynağı dört element olan imgeler, nesnelerin empresyonları yoluyla üretilir. Dört element birbirine dönüştürüldüğünde, imge oluşur. Bu işlem bir ikamedir; her ikame öncekini hem bozar hem korur. Çünkü kâinatta, "şeyler" birbirlerinin yerine yüzde yüz ikame edilemez. İkame edilen önceki 'şey'e ilişkin açık bir kapı bırakır. Dil vasıtasıyla gerçekleştirilen her ikamede bilinç, o açık kapıdan ikisini veya bazen üçünü de görür. Gerçekte şeylerin birbiri yerine ikamesi, anlamı toparlayıp kıskaca almak, sabitleyip dağılmaktan kurtarmak amaçlıdır. Fakat bu çaba beyhudedir; çünkü açık bırakılan kapı ya da kapılar, toparlandığı, çerçevelendiği zannedilen anlamın bir kere daha dağılmasının imkânıdır. Bu tıpkı aforizmaların içerilen anlamlarıyla dilsel dizilişleri arasındaki ilişkiye benzer. Sabitlendiği zannedilen her anlam, açık kapılardan sızan ışıklar yoluyla sakatlanır. Bu süreç bizi sabitliğin yani "anlam"ın olmadığı gerçeğine götürür.

Edebi metin daima bir bütündür; metne ilişkin her türlü yapı malzemesi, metnin doğasından kaynaklanan boşluğu giderme aracıdır. Çünkü dille üretilen bir birlik/bütünlük olarak edebi metin beş duyu gerçekliği karşısında hep meşruiyet sorunu yaşayacaktır. Edebi metinlerin gerçeklik karşısındaki meşruiyet çabası metni, kullandıkları yapı malzemeleri aracılığıyla gerçeklikle uyum konusunda bir piramit imgesine dönüştürür. Yapıya ait her türlü teknik ve malzeme, piramidin yüzeyindeki noksanlıkları telafi ederek, dikey unsurlara dönüştürmeye yöneliktir. İmgenin işlevleri arasında, bütünlük inşasının bir aracı olmak da vardır.[21] Bütünlük inşasındaki bu zorunlu fonksiyon, aynı zamanda estetik uyumu da içerir.[22]

21 Edward L. Murray, *Muhayyileye Dayalı Düşünmek*, Açılım Kitap, İstanbul, 2008, s. 224-229.

22 Northrop Frye, *Kudretli Kelimeler*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 92-127.

İmgenin estetik fonksiyonları, imge tasnifinde kullanılan soyutluk, somutluk, görsellik, duyusallık gibi başlıklar altında değerlendirilebilir. Şeyler ile onların dile yansıyan imgeleri arasındaki ritmik uyum/ahenk zorunluluğu, imgesel düşünüşü matematiksel bir yapıya çevirmiştir. Demek ki yaratıcı deha ve bilhassa matematiksel/geometrik duyarlık, yapının bütünlüğü için ilgili araçları kullanırken, beş duyunun verilerini sanatsal estetiğin ana malzemeleri şeklinde düzenlemektedir. İmgelerin seçimi ve kullanımı geometrik bir düzeni gerektirirken; bunların metnin estetik bütünlüğüne katkısının olabilmesi için de beş duyu verilerinin birbiri ile uyumlu olması şarttır.

Simgesel Anlam

Edebiyat terimleri sözlüğünde Cuddon, sembol kelimesinin Grekçe 'uyduruvermek, gelişigüzel yapmak' anlamına gelen symballein fiilinden ve onun isim hali olarak 'işaret', 'amblem', 'nişan', 'iz' anlamlarını içeren symbolon kelimesinden türetildiğini söyledikten sonra: "Sembol, başka bir şeyi temsil eden ya da 'onun yerine geçen' canlı ya da cansız nesnelere denir. Coleridge'nin dediği gibi, sembol 'bireysel olanın içindeki özelin [ör., türlerin] yarısaydamlığı tarafından nitelendirilir.' Alegorik bir işaret keyfi bir varlığa sahip olmasına karşın sembol sahip olduğu gerçek varlıkla ondan ayrılır."[23]der.

Ona göre edebi sembol, bir imge ile düşünceyi (kelimelerin kendisi de bir çeşit semboldür) aynı potada birleştirir. Bu özellik, kamusal ya da özel olabileceği gibi evrensel ya da yerel de olabilir.[24]

23 Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, s. 884-885.

24 A. g. e., s. 885.

Edebiyatta verilen kamusal ya da evrensel bir sembol örneği aslında yeraltı dünyasına (Virgil, Dante ve James Joyce'un eserlerinde olduğu gibi) gidiş ve dönüşü kapsayan bir yolculuktur. Bu tür bir yolculuk, ruhun karanlık gecesi ve kurtarıcı bir yolculuk bağlamında deruni bir tecrübenin yorumlanması olarak değerlendirilebilir. Özel sembollere örnek olarak da bunları en fazla kullanan yazarlardan biri olan W. B. Yeats'in eserlerindekiler gösterilebilir: Güneş ve ay, kule, maske, ağaç, dönen merdiven ve şahin ilk akla gelen örneklerdir. Sembolizmin belki de en verimli kullanımı On dokuzuncu yüzyıl Fransız şiirinde gerçekleşmiştir. Mallarme, sembolizmi 'bir nesneyi yavaş yavaş harekete geçirerek bir durumu ortaya çıkarabilme' sanatı ya da tam tersine 'bir nesneyi seçme ve onun bir état d'âme [durumun] içinden özüyle birlikte çekip alma sanatı' olarak tanımlar. Ayrıca, dile getirdiği 'durum'un özünün yalnızca 'bir dizi şifre çözme faaliyeti' sonucunda çekip alınabileceğini belirtir: "Mallarme'in takipçisi olan Henri Regnier bazı ilaveler yaparak sembolün soyut ve somut arasındaki bir tür karşılaştırma olduğunu söyler ve karşılaştırmadaki terimlerden yalnızca birinin belirtilebileceğini dile getirir. Dolayısıyla bu örtük, imalı olacaktır; açık bir şekilde gösterme şeklinde değil.

"Özel nesneler dikkate alındığında, bu tür bir sembolizm genellikle özel ve kişisel olacaktır. Bir diğer sembolizm türü ise 'transandantal' [duyum-ötesi, aşkınsal] olarak bilinmektedir. Bu türde, sembol olarak kullanılan somut imgeler, genel ya da bir gölge olan gerçek dünyanın evrensel ideal dünyasına ait bir düşünceyi temsil etmek üzere kullanılırlar. Sir Thomas Browne, sembolizm teorileri henüz bu kadar yaygınlık kazanmadan çok uzun yıllar önce, bu durumun doğasını kendine has Yeni-Platoncu bir ifadeyle şu şekilde dile getirmişti: 'Güneşin kendisi karanlık bir gölgedir ve ışık ise Tanrı'nın gölgesi.'[25]

25 A. g. e., s. 886.

"Platonik bir kökene sahip olan 'Transandantal' kavramı, M.S. 3. Yüzyıl civarlarında yeni Platoncular tarafından detaylandırılmış ve Onsekizinci yüzyılda Swedenborg tarafından rağbet edilen bir kavram haline gelmiştir. On dokuzuncu yüzyılda 'diğer dünyaya' ulaşılabileceği düşüncesi geliştirilmiştir. Bu düşünce bağlamında, diğer dünyaya ulaşmayı sağlayacak şey dini inançlar ya da mistisizm değil, fakat Baudelaire'in Edgar Poe Şiirleri Üzerine Notlar adlı çalışmasında dediği gibi, 'şiir vasıtasıyla' olacaktır. Şiir sayesinde ruh 'mezarın ötesinden gelen ihtişamı' kavrayabilecektir.

"Baudelaire ve takipçileri, gerçek dünyanın ardında ve ötesinde kalan ideal formlar ve özellikler dünyasını görebilen ve kâhin özellikleri taşıyan bir şair imgesi yaratmışlardır. Böylelikle şairin işi, mevcut gerçekliği çok daha sağlam ve daimi bir gerçekliğe dönüştürmek bağlamında dile getirdiği ifadelerde ve kullandığı sembolizmde bu 'öte dünyayı' yaratmak olmuştur.

"Transandantal sembolizmde ideal olanın özündeki görünüşün, gerçekliğin bir tür tasarlanmış örtükleştirme ya da muğlaklaştırılma işlemine tabi tutularak ideal olanın çok daha açık hale getirilmesi yoluyla elde edileceği düşünülmüştür. Sembolist teoriye göre, bu işlemin gerçekleştirilebilmesinin en iyi yolu imgelerin kaynaştırılması ve dizelerin müzikal kalitesinin artırılmasıdır; kısaca, saf şiirin oluşturulması. Kelimeler arasında vuku bulacak müzik, zaten anlamlılığın ön koşulu olan bütün unsurları sağlayacaktır. Örneğin Verlaine Şiir Sanatı (1874) adlı şiirinde, dizelerin kesinlikle 'her şeyden önce gelen' bu müzikal kaliteye sahip olmaları gerektiğini vurgular. Aynı görüş, başka kelimelerle Mallarme, Valery ve Rimbaud tarafından sıklıkla tekrarlanır.

"Teori ve pratiğin uzun süren kaynaşması sonucunda Fransız sembolist şairler, şiirde anımsatıcılığın ve anlamlılığın en iyi şekilde çok katı olmayan dize formlarında ortaya çıkabile-

ceğine inanmışlardır. Bu sebeple, serbestlik ve serbest nazım vurgulanmıştır. Rimbaud düz yazı şeklindeki şiirin tanınmış uygulayıcısı olmuştur. Bu tür bir serbest şiir anlayışı şairin, Valery'nin bahsettiği 'ses ve anlam arasındaki uzun süren bu tereddüdü' aşmasına imkân tanıyacaktır.

"Jean Moréas sembolizmin nihai manifestosunu 1886 Eylül'ünde *Le Figaro*'da yayımladığında romantizmin, doğalcılığın ve Parnasizm hareketeninin artık sona erdiğini ilan etmiş ve o andan itibaren sembolik şiirin 'biçime duyarlı ve fikri derinliği olan bir forma bürüneceğini' belirtmiştir. Baudelaire, Mallarmé, Verlaine ve Rimbaud'nun ardından gelen Moréas Sembolist Ekolü kurmuş ve yukarıdaki şairlerin diğer takipçileri olan René Ghil, Stuart Merril, Francis Viélé-Griffin ve Gustave Khan ile birlikte hareket etmiştir."[26]

Geniş anlamda sembol, bir şeyler belirten (bir şeye işaret eden) herhangi bir şey olduğuna göre bütün kelimeler birer semboldür. Ne var ki edebiyatda, 'sembol' terimi yalnızca kendisinin dışında bir şeylere işaret eden ya da bir atıf dizisi sunan, bir objeyi ya da olayı belirten bir kelimeye veya ifadeye uygulanabilir. Bazı semboller 'geleneksel' ya da 'umumi' bazıları ise "özel" ya da "kişisel"dir.

Edebi sembollerin doğası hakkında yazılmış modern metinlerin büyük bir kısmı genellikle on sekizinci yüzyılın başında biri İngiltere'de Coleridge ve diğeri Almanya'da Goethe tarafından alegori ve sembolün farklılıklarını konu edinen iki önemli pasaja atıfta bulunurlar. Coleridge kutsal bir metin olarak inandığı İncil'in sembolik doğasının eşsizliğini göstermeye çalışsa da, kendisinden sonra gelen yorumcular onun düşüncesini dini olmayan edebiyattaki sembole de uygulama niyetinde olduğunu varsayarlar:

26 A. g. e., ss. 885-887.

"Alegori, soyut mefhumların bir çeşit resim-diline çevrilmesinden başka bir şey değildir, zira bu dilin kendisi de algılar alanından yapılan bir soyutlamadan daha fazlası değildir... Diğer taraftan bir sembol... bireysel olanın içindeki özelin [ör., türlerin] ya da özel içindeki genelin[ör., cinslerin] yahut da genel içindeki evrenselin yarısaydamlığı tarafından nitelendirilebilir; hatta hepsinin ötesinde dünyevi [geçici] olan içindeki sonsuzun yarısaydamlığı tarafından. Sembol, gerçeği her zaman içererek onu daha açık kılar ve bütünü açık bir şekilde belirtirken, temsil edici olarak bulunduğu birliğin içindeki yaşayan kısım olarak kendisini geri çeker. Ancak alegoriler, meselenin görünüşleriyle gelişigüzel şekilde bağlantı kuran tahayyüller olarak yalnızca birer boş yankıdırlar..."[27]

Goethe seküler yazılardaki edebi sembollerin doğası üzerine 1790'lardan itibaren düşünmeye başlasa da konu hakkındaki en net tanımlamasını 1824 yılında yapmıştır:

"Her ne kadar şair genel uğruna özeli araştırsa da ya da geneli özel olanın içinde görse de, ortada çok ciddi bir fark bulunmaktadır. İlk işleyişin sonucunda ortaya alegori çıkar; yani özel olan, genel olanın bir örneği olarak kendisini yalnızca bir resim gibi sunar. Oysa sonraki işleyiş, şiirin gerçek doğasıdır; zira genel üzerine düşünmeden ya da ona işaret etmeden özel olan bir şeyleri vurgular.

"Alegori fenomeni bir mefhuma, mefhumu ise bir imgeye dönüştürür; ancak böyle bir dönüşümde mefhum her zaman imgeye bağlı kalmaya ve kendi bütünlüğüyle beraber imgenin içinde korunup tutulmaya devam eder ve yalnızca onun tarafından ifade edilir.

"Bununla birlikte sembolizm fenomeni, bir düşüncede ve düşünceyi de bir imgede dönüştürür ve bu yolla düşünce son

27 Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, s. 321.

derece etkin ve imge içinde ulaşılmaz olmaya devam eder ve bütün dillerde ifade edilse de, aslında ifade edilemez olmayı sürdürür."[28]

"Bu örtük pasajlarda ne gibi farklılıklar olursa olsun hem Coleridge'in hem de Goethe'nin alegorinin bir nesne çifti (bir imge ve bir mefhum) fakat sembolün yalnızca tek bir nesne (yalnızca imge) sunduğunu vurguladıkları unutulmamalıdır. Alegori yaptığı gönderim içinde nisbeten belirli iken sembol belirsiz kalmaya devam eder, yani zengin ve hatta sınırsız bir anlam çeşitliliği alanı sunar; ayrıca bu sebepten ötürü sembol dile getirişin en üst seviyesidir. Romantik Dönem'in en bariz vasıflarını oluşturan bu iddialar, yakın zamana kadar geçerliliklerini büyük ölçüde korumuşlardır. Ne var ki Paul de Man, romantik teorinin aksine alegoriyi sembolden daha üstün tutar, çünkü yalnızca retorik bir araç olarak alegorinin bulunduğu konumun sembole göre çok daha az 'bulanıklaştırılmış' olduğunu düşünmektedir."[29]

Her türlü imgesel düşünüşte imge ile nesne arasında daima bir gedik, bir boşluk, bir mesafe olacaktır. Bu boşluğun gerekçesi, nesne ile imge arasında, imgeyi ve nesneyi ifade etmek için kullanılan, ama ne nesne ne de imge olan dilsel birliktir. Her imgesel düşünüş faaliyeti eskilerin ifadesiyle "tebeddül ve tahavvül" faaliyetidir. İmgesel düşünen bilinç, birinin yerine diğerinin yüzde yüz ikame edilememesinden kaynaklanan gediği fark ettiğinde, ortaya çıkan boşluğu sembol ve metaforlar yoluyla kapatmayı deneyecektir. Özellikle sembolist edebiyatın temel diskuru, bu iki edebiyat tekniği üzerinde yoğunlaşmıştır. Çünkü teşhis ve teşbih gibi edebi sanatların bilhassa edatlı kullanımları, nesne ile imgesi arasındaki açık kapı sayı-

28 A. g. e., s. 322.

29 A. g. e., ss. 320-322.

sını çoğaltır. Eğer imgeyi bilinç düzeyinde tamamlanmış bir dönüşüm olarak aktarabilirsek, örtüşmenin anlam sızdıran yanı en aza indirilmiş olur. Edebiyat tarihimizde Haşim ve Tanpınar şiiri, bilinçte tamamlanmış dönüşümü metin düzeyinde realize eden şairlerin edebi metinleri anlam açısından belirsizdir. Edebiyat gibi dili mistifiye etme kabiliyeti yüksek alanlarda, belirsizlik bir kusur değildir; tam tersine, dini, felsefi ve mitolojik metinlerde olduğu gibi bu belirsizlik çok anlamlılığın bir imkânıdır. Manzume ile şiir arasındaki fark da metnin mübhem anlamsal düzeyi ile okuyucunun idrak derecesi arasındaki mesafeden kaynaklanır. Metnin bütününde, okuyucunun girebileceği anlama ilişkin kapı azaldıkça manzume şiire yaklaşır. Bu bakımdan şiir, rüya ve musiki ile yan yanadır; komşu evdir. Bilhassa rüya dekorunun kapalı ve dolayısıyla yoruma uygun şekil ve nesnelerden oluşması, sembolist şiirle rüya aşinalığının gerekçesidir. Fakat tıpkı Haşim gibi Tanpınar da bütünüyle sembolist bir şair değildir. Çünkü her iki şair de empresyonların kaynaklık ettiği, henüz sembolleşmemiş imgelerle yüklü metinler üretmişlerdir. Onların şiirlerinde, anlama götüren kapı çoğu zaman metaforlar ve sembollerdir. Semboller anlamı ifşa etmeye çok daha uygun yapılardır. Semboller ve sembole doğru giden imgesel yapılar, Haşim ve Tanpınar gibi anlamı belirsiz bırakmayı tercih eden şairlerin metinlerini yorumlama imkânı veren araçlardır. Bu durumda, şiirin ismi ile herhangi bir mısra arasında bağlantı kurulmasıyla başlayan yorum, bütün yapının anlam/anlamlar etrafında tamamlanmasıyla son bulur. Tanpınar şiirlerinde, şiirin ismindeki imgesel ve/veya metaforik nitelik önceden tamamlanmış 'gediksiz' anlam amaçlıdır. "Bir metafor bağlamında, belirli kelimeler hem yeni hem de asıl anlamlarını içerecek ve metaforun etkinlik gücü, bizim iki anlam arasında gel-git yaşamamıza sebep olacak belirsizlikte kendisini

gösterecektir. (...) Kelimelerdeki çok anlamlılık [belirsizlik] -eğer varsa- bu kelimenin normal bağlamda bir şey ve mecazi bağlamda başka bir şey anlamına gelmesinden kaynaklanır; ancak mecazi bağlamda onun anlamı hususunda tereddütte kalmayız. Eğer tereddüt yaşıyorsak, bu genellikle kabul ettiğimiz bir dizi mecazi anlamdan hangisini seçeceğimize karar vermek içindir."[30] Dolayısıyla Tanpınar dilindeki zenginlik, şiirin doğasında varolan tamamlanmışlık ilkesine uygundur.

Tanpınar metinlerindeki imgelerin pozitif ve negatif işlevleri açısından kullanımını gösteren üç önemli metin -aynı zamanda metin türü- vardır. Birincisi Tanpınar'ın şiirleridir. İkincisi *Huzur*'dur; üçüncüsü ise Tanpınar hikâyeleri arasında özel bir yere sahip olan *Abdullah Efendinin Rüyaları*'dır. Tanpınar şiirleri, Tanpınar poetikasının asıl metaforu olan yükselme ve düşme imgesini, imgeler yoluyla realize eden metinlerdir. Şiirlerin genellikle ismine gizlenen eksiklik, daima şiirin öznesini gösterir. Ne İçindeyim Zamanın, Ey Kartal Bakışlı, Yavaş Yavaş Aydınlanan gibi şiir başlıklarında gördüğümüz eksik öğe, metnin şiirliğini belirleyen/metni şiir kılan temel imgenin eksikliğidir. Bu temel imge Tanpınar'da hem yükselişin hem de düşüşün sebebidir. Şiirin öznesine yüklenen pozitif imgesel değer, yükselmenin (cennet imgesi) en azından şiirin belli bir bölümüne kadar yeter sebebi gibi algılanırken, bazı şiirlerindeki ani dönüş yani düşüş formu, yine imgesel dönüşüm yüzündendir. Çünkü şairin algısını idare eden zihinsel imgelerin geçiciliği, gerçeklik/akıl düzeyinde yeni bir algı nesnesine dönüştürüldüğünde düşüş başlayacaktır. 'Ne İçindeyim Zamanın' başlıklı meşhur Tanpınar şiiri, yükselme formunun sürekli kılındığı bir metindir ve bütün imgeler Tanpınar'ın haz nesneleri için kullandığı imgelerdir. Zamanın ne

30 Davidson, What Metaphors Mean, s. 34.

içinde ne de dışında, arada, hem içinde hem dışında olma, hem içinde hem dışında olmama gibi üç farklı konum, şiirin benindeki asıl haz durumudur. Şiirde kullanılan yekpare geniş bir an, parçalanmaz akış, bütünlük imgeleridir. Daha metnin birinci dörtlüğünde sağlanan bütünlük, sonraki dörtlüklerde, "ben"de yol açtığı diğer imgelerle anlatılır. Zamanın ne içinde ne dışında, hem içinde hem dışında olma ve olmama durumlarını ve bu durumdaki olağanüstü duyuşu bir rüya algısına benzeten şair, fiziksel/akli olandan çıkışın hazzını yaşamaktadır. Artık bütün imgeler beş duyu gerçekliğinin dışına çıkılmış olmasından kaynaklanan hazza ilişkindir. Ağırlık ve hafiflik, uyuşma ve uyuşmama, uçsuz bucaksız değirmen, muradına ermiş iç, abasız ve postsuz bir derviş gibi sözel diziler, bir yandan zıtlıkları ortadan kaldırır, diğer yandan sürekliliği ima eder. Fakat şiirin tamamı Tanpınar'ın çok kullandığı yapılardan "haz tufanı"nı sürekli kıldığını iddia etse bile, bilincin son dörtlükteki konumu, bu sürecin bilincin algı yanılmasından kaynaklandığını ve düşüşün "eşikte" beklediğini ima eder.

Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.[31]

Tanpınar'daki "Her şey bana karşı kendi içimde"[32] şikâyetinin sebebi olan "bilincin" gerçeklik kurgusu ütopik algıyı bozar. Tanpınar şiirlerinin hemen hepsinde farklı derecelerde görebileceğimiz bu dönüşler, imge ile sağlanan yükseliş ve dolayısıyla bu yükselişten kaynaklanan haz tufanının da sona

31 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, 1989, s. 19.
32 A. g. e., s. 43.

ermesi anlamına gelmektedir. Eğer yükseliş süreksiz ise, tıpkı imgenin doğası gibidir. Çünkü imgelerin doğası da süreksizdir. İmgeler yüklenen anlamı nasıl yarım bırakıyorsa, sürekli kılmıyorsa, Tanpınar'daki bütün yükselişler de sadece imgesel dille kurulmaya çalışılmış olmaları yüzünden yarımdır.

İmgelerin kaypak doğasından kaynaklanan ancak Tanpınar poetikasının temelindeki bütünlük metaforuna uygun olan bu gidiş gelişler, yükselip düşmeler, Musiki başlıklı metninde daha açık olarak görülür. Güzel sanatlar ve aşk, Tanpınar için bütünlük metaforunun ana araçlarındandır. Bergson'daki şuur zamanına geçişin de gerçeklik düzeyindeki araçları olan musiki, resim, şiir ve mimari gibi sanatlar, Tanpınar şiirinin "ben"ini beş duyu gerçekliğinden çıkaran imkânlara sahiptir. Onun Musiki başlıklı şiiri, algının nasıl tersine döndüğünü, düşünceyi uyku, hayali uyanış olarak kavradığını göstermektedir.

Bu çılgın uyanış her düşünceden
Üst üste ve zalim, bir kader gibi,
Bir melek uzanmış siyah geceden
Mahur sularında tutuştu gemi.

Üçüncü mısradan itibaren başlayan "iç hal" imgeleri artık haz atmosferinin niteliklerinin tasvirine dönüşür. Siyah geceden uzanan melek, Mahur sularında tutuşan gemi, Tanpınar imgelerinin simgeye doğru giden örnekleridir.

Şiirin bir musiki formuyla yani sesle beraber yürüyen iç dizaynı/imgesel kuruluşu, sesin imkânlarını zamansal derinliğe geçişin aracı kılar.[33] Artık ses zaman olmuş ve oluşun en dibine yolculuk başlamıştır.

33 Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, s. 26-43.

Kimdir yıkananlar bu loş çeşmede
Tekrar doğar gibi ay ışığından?
Bir altın uçurum derinleşmede
Ve meçhule doğru süzüldü kervan

Üç dörtlükten oluşan bu şiir, ilk iki dörtlükteki kuruluşuyla, Ne İçindeyim Zamanın başlıklı şiirin ilk üç dörtlüğündeki yapının aynısıdır. Aynı kaynaktan gelen ve aynı amaca hizmet eden imgelerle kurulmuş bir yükseliş ve bu yükselişten alınan hazzı anlatmaları bakımından bu iki metindeki diziliş, Tanpınar metinlerinin genel özelliğidir. Şiirin son dörtlüğü ıstıraplı bir düşüşü dile getirirken, bu düşüşün yeter sebebini de söyler:

Ey bitmek bilmeyen hıncı zamanın
Her şey bana karşı kendi içimde,
Renk ve büyüsüyle bakışlarının
Musiki hatıran gibi peşimde.[34]

İmgesel Düşüş

İmgelerin yoğun olduğu edebi metinlerde, önemli olan imgelerin şiirin bütünüyle benin arzusuna paralel bir işlev görmesidir. Tanpınar'da tamamlanmış estetik form olarak şiir, imgeyi, bütünlük arzusuyla, imgenin dönüşümünü de bilincin yarılmasıyla eş değer kılar; böylece büyüden gerçeğe dönüşle imgesel düzen arasındaki paralellik kurulmuş olur. Çünkü imge sadece bir malzeme veya teknik olduğundan daha büyük bir bütünün parçası olmalıdır.[35] Bu durumda bütün şiir Tanpınar'ın kendi ifadesiyle bir "hava" etrafında inşa edilir.[36]

34 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 43.
35 Norman Freidman, İmge, s. 87.
36 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Yayınları, İstanbul, 1977, s. 18-20.

Tanpınar'ın Ey Kartal Bakışlı başlığını taşıyan şiirinde de yukarıdaki şiirlerde gördüğümüz aynı yapı vardır. Fakat imgesel zenginlik, kastedilen anlam, nesne ya da duyguyu, başka bir gösterenle de ifade eder.

Ey kartal bakışlı avcısı fecrin
Açmamış güllerin siyah bahçesi;
Büyük hasatçısı serviliklerin
Varlığın perdeyi yırtan gölgesi;

Alıcı kuş-ölüm eşitliğinde etkili öğe bakıştır. Avcının önemli fonksiyonu kartal bakışlı olmasıdır! Fiili durum bakışla gerçekleşir. Bakış demek ki öldürücü bir silahtır; bazen de hayat veren! Fecr, dünyaya ve güneşe ilişkin olduğuna göre Tanpınar, kartal bakışlı avcının hangi alanda iş gördüğünü söyler. Fakat burada fecr, ışık, aydınlık ve güneşle ilgilidir. Güneş hayattır, güneş gerçekliktir, güneş akıldır Tanpınar'da. Böylece imgeden imgeye geçilerek kapalılık devam ettirilmektedir. Aynı kartal, açmamış güllerin siyah bahçesi ise, ölülerden oluşan bir mekânın imgesinden söz ediliyor demektir. Açmamış gül: Gonca! İfade klasik dilin modern Türkçeye aktarılmış şeklidir! Siyah, ölümün renge dayalı imgesi olduğuna göre, siyah bahçe olsa olsa mezarlıktır! Arkasından gelen mısrada Tanpınar, serviliklerin hasatçısı ve varlığın perdeyi yırtan gölgesi mısralarıyla imge üstüne imge bindirir. Artık tanımlarken çoğaltır; çoğaltırken açar, açarken kapatır! Estetik hazzın kaynağı bu süreçtir. Renk, dönüşüm, hareketlilik bu süreçte meydana gelir. İmgesel zenginlik, bir görünüp bir kaybolan anlam sızıntılarından doğar. Birinci dörtlükte, ölüm, kartal, alıcı kuş, dünya, gonca, mezar, hasatçı ve öbür dünya imgeleri vardır. İkinci dörtlük ölüm değil, ölü hakkındadır. 'Beyaz aydınlık' dünya imgesini, 'aynalar' bilincimizi, 'sırrın gecesi' öte dünya-

yı, 'rüya' ise ölümü karşılar. Çünkü Tanpınar, "iç hal" şairidir. Cümlemizdeki "iç hal" ifadesi, tam anlamıyla "bilinç"tir; anlatılanlar, bilinçteki formlar, yansımalar, izler, imgeler üzerinden inşa edilmiştir. Dıştan içe/içten dışa gidiş gelişler, için renklerini, seslerini bulup/çıkarıp tanımlamak ve beş duyunun dünyaya ilişkin verileriyle tanımlamak onun şiirinin şifreleridir. Onun, edebi ve gündelik dilimize kazandırdığı "eşik" metaforu, kendi şiirsel duyuşunun konumlandığı yerdir. Her metafor gibi eşik de kullanıldığı yer itibarıyla Tanpınar poetikasında fonksiyoneldir. Çünkü metaforların ayırıcı özelliği anlamları değil, kullanımlarıdır; "tıpkı bir iddia ortaya atmak gibi, yalan söylemek, söz vermek, eleştirmek ya da imada bulunmak gibi. Özel bir kullanım için oluşturulan metafor, kullanılan dil içinde ne kadar dolaylı olursa olsun özel 'bir şey söylemez', söyleyemez. Çünkü bir metafor yalnızca yüzünde gösterdiğini söyler-genellikle açık bir yanlışlık ya da saçma bir doğru. Ve bu açık doğruluk ya da yanlışlığın, kelimelerin gerçek anlamı içerisinde açıklanmaya ihtiyacı yoktur."[37]

Tanpınar meşhur şiiri Eşik'te[38] de söylediği gibi bu dünya ile öte dünya, azap ile haz, gece ile gündüz, doğu ile batı, hayal ile hakikat, suç ile ceza, aşk ile ölüm, sevgi ile nefret gibi zıtların eşiğindedir. Musiki başlıklı şiiri de duygu-düşünce; başka bir deyişle yine iç-dış arasındaki bir eşik durumudur. Sesle beraber, düşünceden uyanan şair, düşünceyi bir dış olarak algılamaktadır. Dıştan içe geçmenin itici gücü musikidir. Düşünce, zekâ ve akıl! Bunlar Tanpınar poetikasında dıştır. Fakat sürekliliğin olmadığı geçmiş, üst üste ve zalim, zalim bir kader gibi mısraı ile eşik metaforunu pekiştirir ve musikinin ilham ettiği imgeler başlar.

---

37 Davidson, *What Metaphors Mean*, s. 34.

38 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 63.

Bir melek uzanmış siyah geceden
Mahur sularında tutuştu gemi;

Şiirdeki en kapalı mısralardan birisi "Bir melek uzanmış siyah geceden" mısraıdır. Sesin getirdiği bütün imgeler, zamansal imgelerdir. Işık, eşyayı kavramamızı sağlayandır. Eşya beş duyu gerçekliği içinde mekândır, dolayısıyla varlıktır. Işık, bilinç düzeyidir. Ses ise bilinçdışı düzeyidir. Sesle yapılan yolculuk bilinçdışına yapılan yolculuktur. Sesin işaret ettiği noktaya bizi götüren gecedir. Gece içtir. O zaman ses de içtir. 'Bir melek uzanmış siyah geceden' mısraı, tamamen sesin bilinçdışına yönelik imgesidir. Bu bir empresyonist tablodur. "Uzanmak" fiili, siyah gece tamlaması, içsel yolculuğu gösterir. Bu yolculuk elbette derinliğe yapılan yolculuktur ve orası da bilinçdışıdır.

Şiirin son dörtlüğü eşikte oluşu yeniden hatırlatır ve bizi içten dışa yöneltir. Başka bir ifadeyle, dıştalığımızı idrak ederiz. Musiki ve zaman birlikteliği görünür hale gelir. Zaman ile değil, zamanın imgesi ile çıkılmış yolculuktan, zamanın uyarısı ile geri dönülür. O zaman gerçeklik dış, imge içtir. "Her şey bana karşı kendi içimde" mısraı imge ve gerçeklik zıtlığını gösterir. Bu duruma hakikat ve hayal arasındaki çatışma da diyebiliriz.

Tanpınar'ın romanları arasında imgelerin kullanılma yoğunluğuna ve gücüne ilişkin en önemli metin şüphesiz *Huzur*'dur. Onun şiirlerindeki imgesel kullanış ve dolayısıyla dünya algısının benzeri yapılar *Huzur*'da da vardır.

"O gün Mümtaz için hiç tanımadığı lezzetlerin günü oldu. Hayatında ilk defa bir kadın bütün mahremiyetini ona açıyordu. Bu ne bir mabudeydi, ne de lalettayin vuslat meraklısı bir mahlûktu. Bu, uzviyetin seçtiği erkeğe bütün hüviyetiyle kendisini bırakan, bir tarla, bir bahçe gibi bütün özünü tes-

lim eden 'ben buyum işte…' diyerek her sırrını, imkânını ona açan kadındı. Fakat olduğu şey, bu hüviyet, ne kadar zengin, ne kadar değişik âlemdi ve kaç insan bu zenginliği kendisinde keşfetmeden ölürdü. Hiçbir deniz altı, hiçbir masal hazinesi bu kadar dolu, bu kadar şaşırtıcı olamazdı. Mümtaz onu ilk defa pancurları sımsıkı kapalı odada, yarı aydınlıkta çırçıplak gördüğü anı sonraları sık sık hatırladı. Bütün yıldız parıltıları, her türlü mücevher ışığı buradaydı. Bu aydınlığın cümbüşü, kaside ve duası, her şeyin bir kamaşma, bir tutuşma olduğu, bir yanının kendi küllerinden binlerce defa dirilip tekrar tutuştuğu parladığı andı. Uzviyet dediğimiz cihazın ruhla el ele yaptığı o ahenkli miraç ki, hangi göklere çıktığını bilmeden yükseldiğimizi duyarız."[39]

Huzur'dan alınan bu paragraf kuruluşu itibariyle beş kısımdır. Birinci kısım ilk cümledeki bilinç düzeyini işaret eden dilsel diziliş, yani cümledir. Çoğu zaman Tanpınar paragraflarının giriş cümleleri herhangi bir imge ya da metafor barındırmazken bu cümlede "lezzet" imgesi vardır. Ama yine de ilk cümle Tanpınar'ın klasik paragraf girişi cümlelerindendir. İkinci cümleden itibaren kullanılan imgeler, şiirlerinde gördüğümüz ve yükseliş sürecini anlatan imgelerdir. Mümtaz-Nuran beraberliğinin nadir sevişme sahnelerinden birini içeren bu paragraf gösteriyor ki, Tanpınar'da cinsel haz ile bireyin imgeler yoluyla içsel yükselişi aynıdır. Metnin geri planındaki cinsel haz nesnesi ile Tanpınar metinlerinin geri planındaki bütünlük hazzının mistik nesnesi arasında hiçbir fark yoktur. Lezzet, mahremiyeti açmak, mabude, vuslat meraklısı mahlûk, uzviyetin seçtiği erkek, bütün hüviyet, bir tarla, bir bahçe, bütün özünü teslim etmek, her sırrını, her imkânını açmak, zengin ve değişik âlem, deniz altı, masal hazinesi gibi yapıların tamamı hazza ilişkin imgelerdir. Elbette bu imgelerin haz

39 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 141.

nesnesi ile doğrudan hiçbir ilgisi yoktur. Sıraladığımız imgelerin bulunduğu cümleler metnin ikinci kısmıdır. Metnin üçüncü kısmı Tanpınar'da daima bir geçiş cümlesidir ve genellikle "kamaşan" bilinci yeniden yeryüzüne indirip yeni bir yükselişe hazırlar. Paragraftaki geçiş cümlesi "Mümtaz onu ilk defa pancurları sımsıkı kapalı odada, yarı aydınlıkta çırçıplak gördüğü anı sonraları sık sık hatırladı."[40] cümlesidir. Genellikle geçmiş zaman içeren Tanpınar'ın geçiş cümleleri, öncesindeki imgesel yükselişten yorulmuş hayal gücünün dinlenme alanı veya daha estetik bir gerekçeyle söylersek, hazzın nesnesini ve atmosferini daha iyi görebilmek için geri çekilmesinden başka bir şey değildir. Çünkü bütün birleşmeler, hem öznenin, hem de nesnenin kaybına yol açtığından gerçekte arzunun yokluğuna sebep olur ve bu da ölüm demektir. Yani Tanpınar kahramanlarının hazza ara vermesi arzuyu sürekli kılma teşebbüsüdür. Yukardaki geçiş cümlesinden sonraki kısım metnin dördüncü kısmıdır ve bilinç hazzın nesnesine doğru bir yığın imgeyle yeniden yükselir. Yıldız parıltıları, her türlü mücevher ışığı, aydınlığın cümbüşü, kaside ve dua, kamaşma, tutuşma, bir yanının kendi küllerinden binlerce defa dirilip tekrar tutuşması, parlaması, uzviyet dediğimiz cihazın ruhla el ele yaptığı o ahenkli miraç, hangi göklere çıktığını bilmeden yükselme gibi dil kuruluşları bu "yükselişin" -ki zaten bu metafor metnin sonunda kullanılmıştır- imgeleridir. Dikkat edilirse Tanpınar'ın yukardaki paragrafın bizim tasnifimizle ikinci ve üçüncü kısımlarında kullanılan dil Tanpınar şiirinin yükseliş düzeyinin dilidir ve Tanpınar'ın şahsi lügatının bir tarafını teşkil eder. Ondaki poetik lügatın diğer tarafını ise bu yükselişin arkasından gelen düşüşün verdiği ıstıraba ilişkin imgeler oluşturacaktır.

40 A. g. e. s. 141.

Paragraf Tanpınar'ın hemen her paragrafının ve bazı şiirlerinin sonuna yerleştirdiği aforizma ya da hüküm türü bir cümle ile bitmektedir. Musiki başlıklı şiirinde "Her şey bana karşı kendi içimde" mısraının teknik yapısı ne ise, mısra şiir kuruluşunun tekniği açısından hangi fonksiyonu üstleniyorsa, Tanpınar'ın paragraf sonlarında kullandığı cümleler de aynı fonksiyonu üstlenmektedir. "Uzviyet dediğimiz cihazın ruhla el ele yaptığı o ahenkli miraç ki, hangi göklere çıktığını bilmeden yükseldiğimizi duyarız."[41] cümlesi bir hükümdür. Çünkü bu tip hüküm ve aforizmalar Delhi tapınağının Tanrısı gibidir; ne konuşur, ne de sükût eder; yalnızca işaret eder.[42] Aforizmalar tıpkı Tanrı'nın işareti gibi, nihai bir bilgiyi içermez ve fakat kendisinin ötesinde sonsuza kadar adımlanması gereken bir bilgi alanına işaret eder. İşaret edilen bu alan, tam olarak bir gizem alanıdır.[43] Kesinlik iddiasına rağmen bütün muğlaklığı ile bir esrarı daha da esrarlı hale getiren bu ve benzeri dil kuruluşları öznenin bir çeşit tanımlama/adını koyma, çözme kısacası iktidar merakını göstermektedir. Hâlbuki hayat bir bilmece değildir. Eğer hayat bir bilmece olsaydı, herkes onu çözebilirdi. Hayat bir gizemdir; aforizma anlayışı tam da bunu belirtir.[44] Şeylerin anlamı üzerinde kurulmak istenen iktidara ilişkin arzu, hüküm, aforizma ve fragmanlar aracılığıyla dile yansır.

İmgenin anlamın kendisi olarak algılanmasının, şiirin benine, romanın veya hikâyenin kahramanına sunduğu imkân, yaratma ve yaratmanın hazzıdır. İmgeler özneye beş duyu gerçekliğinden kopuşun emsalsiz hazzını yaşatır. Tanpınar

41 A.g.e., s. 141.

42 Gary Saul Morson, The Aphorism: Fragments From The Breakdown of Reason, *New Literary History*, Vol. 34 No. 3, Theorizing Genres II (Summer, 2003) pp. 409.

43 A. g. m. s. 411.

44 A. g. m. s. 410.

şiirlerinin ve nesirlerinin literal anlamdan imgesel anlama geçişi bir giriş cümlesi ya da mısraıyla gerçekleştirilir. Tanpınar nesrinde, şiir isminin yukarda söylediğimiz işlevini genellikle paragrafın ilk cümlesi veya paragrafın içinde literal anlamdan imgesel anlama geçişi yineleyen/yenileyen bir cümle üstlenir. Şiirin ismi tamamlanmış veya tamamlanmamış yapısıyla, şiirin de aynı sistemde organize edildiğinin işaretini verirken, bu tamamlanmamışlığın sebebinin imgesel duyuş ve düşünüşten kaynaklandığını da gösterir. Ne İçindeyim Zamanın veya Ey Kartal Bakışlı gibi metinlerin yapısı tamamlanmamış isimleri, eksiğin, şiirde devamının bulunarak, eksikliğin gidereceği iddiasını içermezler. Çünkü Tanpınar'ın hiçbir şiiri tamamlanmış anlam içermez; bizzat o tamamlanmamışlık durumu tamamlanmış anlamın kendisidir. Onda tamamlanmış anlamın birlik, tamlık ilkesi bu algının dil yoluyla inşası ve bu dildeki imge hâkimiyeti, algının kısa sürede bozulmasına sebep olur. İmgelerin bir görünüp bir kaybolan "kaypak" doğasıyla ilgili bu kayıp, özneye göz kırpan "hakikat" imgesidir. Göz kırpan hakikat imgesi, özneyi çağıran, peşinden koşturan bir çekiciliğe sahiptir. Üst üste binmiş yeni imgeler yoluyla, her defasında büyülenen bilinç, imgedeki kaypaklığı bir canlılık bir gerçeklik işareti olarak kavrayacak ve dil yoluyla o gerçekliği yakalamaya/sabitlemeye çalışacaktır.

İki bölüm olan her Tanpınar şiirinin birinci bölümü mitik hakikatin imgesel inşası, ikinci bölümü ise bu mitik hakikatin bozulup çözülmesinin inşasıdır. Şiirdeki çift taraflı inşa faaliyeti yükseliş ve düşüş metaforlarının anlamsal karşılığını verirken tek tek her imgenin görünüp kaybolan kaypak doğasına da uygundur. Ancak asıl önemlisi imgenin doğasına uygun metaforik yükseliş ve düşüşün mitolojiyle kurduğu yakınlıktır. İnsan bütünden kopmak suretiyle yaratıldığından bütünlüğün hazzı bilinçdışında kayıtlıdır. O haz bir ile bir

iken duyulan hazdır. Biri imgesel olarak var saymak mitik bir zamanda ve mekânda şeyler arasındaki farklılığın olmadığını peşinen kabul etmektir. Tanpınar şiirinde, dildeki imgeler yoluyla yükseliş ve düşüş formlarını kuran aynı öznedir. Tanpınar poetikasının lügatı de şiirlerin bu metaforik yükseliş ve düşüş mitini içermesi yüzünden onun şiirlerini kuran dildir. Her şairin, her romancının sesini, anlamını, çağrışımlarını sevdiği belli sayıda kelimesi vardır. Çoğu zaman şair ya da romancı bu kelimeleri yeni bağlamlarda, yeni anlamlar yükleyerek çoğaltır veya aynı/yakın anlama gelen kelimeleri kullanarak tek bir aforizmayı veya hükmü açar. Bu kelimeler takip edilerek, Tanpınar'ın şiirinden nesrine gidilebileceği gibi nesrinden de şiirine gidilebilir. Eğer her iki yöntem de metinlerin anlamının kavranmasını sağlayamıyorsa, Tanpınar'ın düz yazılarını kullanmak icabeder. Çünkü onun düz yazıları kendi edebi metinlerinin yapısını izah eder.

Şiirlerin ismindeki tamamlanmışlık veya tamamlanmamışlık durumu, paragraflarının ilk cümlelerinin fonksiyonel yanıdır. Her Tanpınar şiiri isminde gizlenen anlam/durum/nesneyi imgeler üzerinden yeniden kurduğuna göre paragrafların ilk cümlelerinde zikredilen literal mana da sonraki cümlelerde imgeler yoluyla yeniden kurulan nesnenin ya da durumun karşılığıdır. Tanpınar'ın özellikle *Huzur*'daki birçok paragrafı ilk cümleler ile aradaki geçiş cümlesi başa alınmak suretiyle birer şiirdir.

Tanpınar nesir ve nazmı, *Huzur*'un neşredildiği tarihe kadar, tamlık-bütünlük- endişesi, yani sentez paradigması üzerine inşa edilmiştir. Bu sentez kavramsal, siyasal, sosyolojik ve dahi bireysel düzeyde sentezdir. Ahmet Hamdi Tanpınar, her sistem kurucusu gibi, bütün cephelerde birden savaşır. Doğu-batı sentezi, iç-dış sentezi, suç-ceza sentezi, azap-günah sentezi, aşk-nefret, eril-dişil sentezi gibi! Ancak bütün bu kav-

ram çiftlerinin asıl zemini somut nesneler arasındaki sentez çabasıdır. Çünkü ancak eşyanın biçimsel ayrılığı ortadan kaldırıldığında, tamlığın gerçekleştirilmesi söz konusu olacaktır.

Huzur'da en çok imge ikinci bölümde kullanılır. Nuran başlığını taşıyan bu bölümde, Nuran ile Mümtaz arasındaki duygusal ilişki yüksek düzeyde bir imgesel dille anlatılmıştır. Bu demektir ki hikâyenin kahramanı bireysel plandaki tamlığın gerçekleşmesinin "eşiği"ndedir ve nesnel dünya, bu tamlığın bizatihi simgesi olacaktır. Edebi metinlerde -Shakespeare örneğinde olduğu gibi- bazen mekânın kendisi simge olur. Romanın ilk bölümündeki, Mümtaz'ın babasının defnedildiği sahne gibi *Huzur*'da birçok sembol sahne olmakla beraber, romanın ikinci bölümünde Nuran ve Mümtaz'ın birlikte bulunduğu birçok sahne de simgeseldir.

Tanpınar bazen bir nesneyi, bazen bir sahneyi, bazen bir sesi, bazen de bir mekânı simgeleştirir. Gece seyredilen Boğaz, bu bakımdan bir "tamlık" simgesidir. Romanın ilgili bölümündeki dilin imgesel yoğunluğu, inşa malzemesi olarak imgenin kullanılmış olması, bu simgeyi görünür kılar. Romanda, imgenin yoğun olarak kullanıldığı diğer bölüm, Suad başlığını taşımaktadır. Ferahfeza ayininin icrası bu bölümde anlatılır. Demek ki Nuran başlıklı bölümde, İstanbul ve Boğaz, yani mekân, Suad kısmında ise Ferahfeza ayini, yani ses önemlidir. O zaman şöyle bir sıralama yapılabilir: Tamlık, Nuran bölümünde "şeyler" düzeyinde, yani "mekânsal birlik" olarak oluş halindeki eşya anlatılarak ifade edilir ve imgeler inşa ve ifadeye uygundur. Suad bölümünde ise aynı birliğin zaman boyutu, ses ve iç hal vasıtasıyla ifade ve inşa edilmeye çalışılmıştır. Bu tespitlerin karşılığı *Huzur*'da şöyle anlatılır: "Onun için ara sıra kendisine sorardı: 'Birbirimizi mi yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?' Bazen çılgınlıklarını ve saadetlerini eski musikinin getirdiği

coşkunluğa yorar, 'Bu eski sihirbazlar bizi ellerinde oynatıyorlar...' diye düşünür ve Nuran'ı onlardan ayrı düşünmeğe, yalnız başına ve kendi güzellikleri içinde aramağa çalışırdı. Fakat halita onun zannettiği kadar sathi olmadığı, Nuran, hayatına birdenbire gelişiyle kendisinde öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlattığı adeta kendisini kabule hazır şeylerin arasında saltanatını kurduğu için, artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkân bulurdu."[45]

Tanpınar bu paragrafın devamında asıl "bir" üzerinde durur ve şeylerin "bir" için ikincisini de çağırdığından söz eder. Daha önemlisi ise mekân ve zamanın yani İstanbul-Boğaz ve eski musikinin Nuran (aşk-kadın) etrafında toplanmasıdır. Öyleyse "bir"in simgesel karşılığı Nuran'dır. *Huzur* bir deneyim romanıdır ve Nuran sentezin/birin simgesidir.

Tanpınar'da mekâna ilişkin bütün pozitif imgeler ışık kaynaklıdır ve bu imgesel algılayıştaki önemli sıfatlar hep aydınlık ve parlaktır:

"Nuran kayık ışıklarının siyah, mor kadifelerinde mahpus elmaslar gibi parıldadığı sulara, biraz ötede bir yeni balıkçı kümesiyle kırılmak üzere onların bittiği yerde başlayan o şeffaf karanlığa, vapur dalgalarından, küçük çalkantılardan, bu aydınlık yüklü gölgenin bin türlü akisle size doğru yükselişine, sizi alıp götürecekmiş gibi etrafı sarmasına, velhasıl döşemeli çok cilalı renkli ve ışıklı bir sarayda yalnız akisten, parıltıdan, ışık ve sarsıntılarından ibaret, onların küçük nağmeden, musiki cümlelerinden büyük ve müstakbel varyasyonlara kadar yükselişinden bir dünyada yaşanıyormuş hissini veren bu lüfer gecelerine çocukluğundan beri bayılırdı."[46]

---

45 Tanpınar, *Huzur*, s. 206-207.

46 Tanpınar, *Huzur*, s. 196-197.

Paragraftaki imgelerin tamamına yakını ışık ve ses kaynaklıdır. Işıkla ilgili olanlar parlak; sesle ilgili olanlar ise sarsıntılı -bazen yumuşak- keskindir. Elmas, parıldamak, kırılmak, şeffaf, karanlık, aydınlık yüklü gölge, bin türlü akis, çok cilalı renkli ve ışıklı, akis (tekrar) parıltıdan (tekrar) ışık sarsıntılarından (tekrar)! Ortadaki saray birin mekânıdır. Öyleyse metindeki bütün imgeler bir'in coğrafyasını anlatmaktadır. Sarma, yükselme ve yükseliş metaforları "bir" olmuş kâinata özneyi götürmenin imkânlarıdır. Şeyleri, mekân ve zaman imgeleriyle birleştirerek, bir saraya dönüştürmek dıştan içe geçiştir. Tanpınar'ın sanatkârlığı içte başlar.

Görülüyor ki Tanpınar imgeleri, bir yığın tekrardan oluşmaktadır. Öyleyse merkezi bir anlam etrafında örülmüş ortak ifadeler, Tanpınar imge ve metaforlarının temelidir. Tanpınar'ın imgesel dilindeki en güçlü özellik, bu imgelerin birleşerek simgeleşme kabiliyetidir. Böyle durumlarda imgelerin toplam anlamı bir metaforun karşılığı olur: "Mümtaz bütün ömrü boyunca etrafı bu kadar mesut görmemişti. Belki bütün kâinat, insan, ev, ağaç önlerinden denizi yalayarak geçen yelkovan kuşları, küçük hayvanlar, biraz ötedeki karpuz ve kavunlar, hepsi çok uzun bir uykudan uyanmış gibiydiler (...) ışıktan, kenarlardan, hacimlerden, teknik oyunlardan ayrı, hepsinden üstün bir şey, eşyadan gülümsüyordu."[47] Bu satırların imgesinde insan gibi algılanmış kâinat vardır. Böylece "kâinat-insan" ilişkisi metafora indirgenmiş ve "insan kâinattır; kâinat da insandır" şeklinde bir aforizmaya ulaşılmıştır. Demek ki Tanpınar imgeleri çoğu zaman bir metaforun deşifresidir. Tanpınar'ın sürekli teşhis sanatı kullanarak şeyleri insanlaştırması, edebiyat tekniklerinin en kolay yöntemini tercih ettiğini gösterir.[48] Yöntem bakımından teşhisi kullanan

47 Tanpınar, *Huzur*, s. 210-211.

48 Th. Ribot, *Yaratıcı Muhayyele Hakkında Bir Kalem Tecrübesi*, (Çev: M. Şekip), İstanbul, 1932, s. 17-18.

Tanpınar ihsaslar açısından gözü kullanır; yukarıdaki paragraftaki birçok imge bakış aracılığıyla elde edilmiş kayıtlardan kaynaklanan görsel imgelerdir.[49]

Freidman'ın imge tasnifinde, imgenin niteliği tespit edilirken konu-benzerlik ikilisi üzerinde durulmakta ve böylece, imgenin bir teknik olduğu yargısına varılmaktadır. Fakat asıl önemli tespit konu-benzerlik ilişkisinin Tanpınar'a özel imge kullanımını iç içe-dairesel bir yapıda sunma imkânı sağlaması ve bunun dıştan içe doğru yönelmesidir. Tanpınar'da daima bir merkezi imge vardır. Dışta başlayan her bakış, daha ikinci cümlede içe bakarak, içteki benzetmeyi dil yoluyla resmetmeye yönelir. Böylece ondaki her benzetme içe doğru bükülür ve yeni daireler oluşturur. Zihinsel imgelerin Tanpınar'daki en belirgin biçimi geometrik formlardır. C. Gustave Jung arketiplerini hatırlatan bu geometrik biçimler Jung'la Tanpınar arasındaki bağın işaretidir.[50]

İmge ve Anlam

Ancak unutmamalıdır ki edebiyatta ve genel olarak dilde imge, anlamı sabitlemek amacıyla kullanılır. Hâlbuki dilde sabitlik/kesinlik olmadığından imge aldatmacadır ve imgenin aldatıcılığı suç ve günah çatışmasının asıl sebebidir. Çünkü imgesel bakış haz vericidir; haz veren her şey geçicidir ve dolayısıyla aldatıcıdır. İmgesel haz bizi sonuçta aldatılmaya ve acı çekmeye götürecektir. Bu acı hakikatin/gerçekliğin bizden aldığı intikamdır. Varoluşu birlik/bütünlük olarak algılamak gerçeklikle imgesel bakışın çatışmasıdır.[51] Zorlama imgeler-

49 Tanpınar, *Huzur*, s. 212.

50 Carl G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*, Okuyanus Yayınları, İstanbul, 2007, s. 196-217.

51 Freidman, İmge. s. 87.

le bütünlük algısı, haz verici arzuyu geçici tatmine yönelik bir aykırılıktır. Dolayısıyla suçtur. Cezası ise eninde sonunda algının bozulması ve gerçeklikle birey arasındaki yüzyüzelik olacaktır. Bu durumu, imgelerdeki temel unsurun "benzerlik" ilkesi olduğunu ifade ederek açabiliriz. Temelde hayale ilişkin edebiyat sanatları, ikame mantığına dayanır. İmge de bir hayal sanatı olduğuna göre, bir şeyin, başka bir şeyin yerine ikamesini amaçlar. Teşbih gibi sanatların ikame boyutları ile istiare gibi sanatların ikame boyutu arasındaki temel fark, anlamsal açıklık ile ilgilidir. Anlamsal açıklığın gerekçesi ise "mesafe"dir. Her benzetme mesafe içerir. Zihnimizdeki dilsel süreç, ilişkilendirilen iki nesne arasındaki mesafeyi hiçbir zaman kapatamaz. İkamenin yüzde yüz gerçekleşmesinin mümkün olmayışı buradan kaynaklanır. Teşbihte bu mesafe, teşbihin dilsel yapısı bakımından daha fazla; istiare ve metafor gibi sanatlarda ise daha azdır, ancak mutlaka vardır. Biz bu açıklığa anlamın sızması diyoruz. Sızma, amaçlanan anlam ile birbirine benzetilen şeylerin literal anlamı arasında gerçekleşir. Anlam sızıyorsa, ikame sorunlu demektir. Böylece tam da Fenolepe kriziyle karşı karşıyayız demektir; bağlama ve çözme durumu! *Huzur*'un temel imgelerinden ikisinin birleştirme (bağlama) ve çözülme (dağılma) olduğunu unutmayalım. Dağılma, eşyanın parçalanması demektir ve birlikten kopma veya birlik diye bir durumun olmadığı anlamına gelir. Hâlbuki birlik/bütünlük dilsel, dolayısıyla anlamsal düzeyde gerçekleştirilmek istenmekteydi. Asıl arzu da bu bütünlüğe ilişkindi.

Dağılan her dilsel yapı, yeniden eşyaya dönerek anlamı çoğaltır; anlamın zaten varolan çokluğunu özneye idrak ettirir. Başka bir deyişle, şeyler birbirine benzemez şekilde vardır. Öznenin birlik algısı bozulur ve başa dönülür. Süreç acı verici-

dir. Günah işlenmiştir, artık cezası çekilmelidir. Yani Sysphos meselesi! Öznenin algısındaki yanılma suç ve ceza ikamesiyle telafi edilir. Suçun ceza ikamesiyle karşılık bulması bizi arzu ile suç arasındaki ilişkiye götürür. Eğer suç arzulanıyorsa ya da arzunun kendisi suç ise, gerçeklikle bireyin bilinci arasındaki münasebet bir yanılgıya dayanıyor demektir ve özne acı çekmeye bu noktada başlar. *Huzur* özelinde durumu şöyle izah edelim: Mümtaz'ın arzuladığı bütünlüktür. Bütünlük yoluyla elde edilecek olan ise haz'dır.[52] Hâlbuki arzunun kapsamında zaten haz vardır. Fakat şeyleri bir ve bütün kavrama arzusu hazza ilişkindir. Bahsedilen bütünlüğü Mümtaz dilsel boyutta deneyimlemeye çalışır. Yani suç işler. Çünkü gerçekte böyle bir birlik yoktur. Nitekim en ufak bir müdahalede bütünlük algısı parçalanır. Bu nokta romanda fiili bir durum olarak, Suad'ın intiharıdır. Fakat daha önce "sızma" imaları zaten vardır. Neden Suad'ın intiharı, asıl anlamın sızması ya da daha sonra büyüyecek "gedik"in ilk işareti olarak verilir? Çünkü dünyevi alandaki birlik/bütünlük algısını bozan, en önemli sızma alanı ölümdür. Suad ölümü tercih ederek, ayna kâinat (birlik) fikrini bozmuştur. Böylece bütünlük imgesinin dairesel formu bozulmuş olur. Arkasından Nuran'ın ayrılığı ve diğer parçalanma olguları sıralanır. Buna dağılma/çözülme diyelim. Yeniden birbiriyle münasebeti olmayan eşya/şeyler algılamasına geçilmiş olur; yani ceza!

Tanpınar'ın çalışma tarzını *Huzur*'dan alınmış başka bir paragraf üzerinde de gösterebiliriz: "(I)Yarın... Bu acayip ve sihirli bir kapıydı. Birdenbire yirmi yedi yaşına açılan bir kapı ki bu gece eşiğinde yatıyordu. Bu kadar telaşlı olmasına hiç de şaşılmazdı. Çünkü bu kapının arkasında Nuran (II) vardı.

52 Jean-Pierre Cléro, *Lacan Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul, 2011, s. 66-68.

Onun bilmediği cazibeleri ve bildiği cazibeleri, yumuşak sesi, dost gülüşü, istediği zaman insanın içine arzunun cinayet kadar kırmızı, ateş kadar yakıcı ve sonra garip şey, eski camilerdeki o renkli camlardan hafız sesleriyle beraber dökülen ışık kadar ruha ait şeylerle dolu iksirini akıtan başkaları vardı. (III) Onun arkasında mahremiyetine girmek istediği bir ömür ve bu ömürle birleşecek kendi ömrü vardı. Böylece kaç dağın rüzgârı, kaç nehrin ve çeşmenin suyu, kaç hasret ve sonsuzluk birleşecekti."[53]

Metindeki imge yığınının üç konumu vardır. Her konum kendine has imgelerle düzenlenmiştir. Bunların içiçeliği temelde romanın merkezi figürü ile ilgilidir. O merkezi figür, *Huzur*'da ve *Sahnenin Dışındakiler*'de Elagöz Mehmet Efendi Camii'dir. Bu figürün anlamına ve imgesine bağlı olarak bütün dil ve simgesel yapılar merkezin etrafında döner.

Yukarıdaki paragrafta ilk konum yarındır. Tanpınar'ın klasik paragraf girişine uygun olarak bu konum, anlatıcının bilinç düzeyidir. Yarın literal olarak gelecek gün, içinde bulunulan şimdinin sonrasıdır; sonraki şimdidir. Yarın konumunun imgesi, kapı metaforu etrafındadır. Literal yarın, kapı ile beraber, başka bir alana, benzetme katmanına taşınmıştır. Romantikleştirmenin ilk aşaması budur.[54] Konu ile benzeyen arasında ilişki tamamen okuyucunun hayal gücüne bırakılır; romantikleştirme bir tasavvur sürecidir ve her tasavvurda dil, bilinç düzeyinden daha derindeki katlara iner. Önce kapıya ait gibi görülen sıfatlar sonra yarının sıfatları olur: Acayip ve sihirli kapı! Acayip ve sihirli yarın! Bu yapıya biraz ileride Tanpınar'ın çok kullandığı dolayısıyla artık metafordan simgeye doğru giden bir başka kelime eklenir: Eşik! Acayip ve sihirli kapı, yarın,

53 Tanpınar, *Huzur*, s.132.

54 Walter Benjamin, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Eleştiri Kavramı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 90-91.

eşik! Bu örnekten Tanpınar imgelerine ait bir hüküm çıkarılabilir: Ahmet Hamdi Tanpınar bütün edebi eserlerinde aynı veya farklı fakat aynı yeri/şeyi işaret eden imgeler kullanır. Bu yapıda, yarın, kapı ve eşik aynı konuya ilişkin farklı imgeler/metaforlardır. Ve bir arada kullanılmasının amacı bütünlüğe ulaşmaktır. Cümleyi gözle ya da sesli okumanın zamansal boyutu, imgelerin üst üste kapanmasındaki/kapanamamasındaki gediği örtmez; yarın ile kapı ve eşik arasında yüzde yüz ikame mümkün değildir. Okuyucunun imgesindeki bu üç unsur, sıfatları bakımından birbirini tamamlamaz. Ancak zihin çokluğu yanılsama yoluyla kapatabilir/kapanmış sayar ki bu da bir kapanma değildir. Çünkü imgeler "hareket eder"! Yarın ile kapı ve eşik arasındaki benzerlikler, bilhassa ilk ikisinin yeni bir mekân ve zamana açılmayı ifade edişiyle başlar. Fakat kapı daha zengin bir metafordur ve kapalı bir mekâna götürür. Bu mekânın zamanını arkada kalan yarından alırız. Çünkü kapı, zamansallığı içermez. Burada önemli farklılık, heyecan, acayiplik ve çarpıcılıktır! O zaman farklı imgelerle aynı alanı ifade eden Tanpınar, her imgenin bir yönünü ana konuya (yarın) iliştirmektedir. Okuyucu, artık yarını mekân-zaman ve heyecan kapsamında tahayyül eder. Bu farklı imgelerin diğer çağrışımları en azından somut karşılıkları yanı başında durur ve bu yüzden, ikame yüzde yüz gerçekleşmez.

Tanpınar alışkanlığı bu metinde de araya bir geçiş cümlesi koymak suretiyle, bilincin yeryüzüne inip yeni bir enerjiyle tekrar yükselmesine zemin hazırlamıştır. Geçiş cümlesi "Bu kadar telaşlı olmasına hiç de şaşılmazdı." cümlesidir. Bu cümlenin arkasından dairesel formun ikinci konusu Nuran'a geçilir. Nuran'a ilişkin imgelerden oluşan bu birkaç cümle, birinci dairenin içindedir. O zaman kapı ile aralanan mekânda Nuran vardır. İster istemez kapalı bir mekân olarak daha

özel bir imgeye "ev" imgesine geçeriz: Ev ikinci dairedir. Nuran'ın bedenine bağlı imgeler sıralanır. Öncelikle "cazibe" söz konusudur! Bu ifade Nuran'ın bütün teniyle ilgilidir. Bütünden parçaya doğru evrilen bakış, arkasından ses ve gülüşe yönelir. Burada üçüncü halka arzu olabilir. Özelliği "cinayet kadar kırmızı ve ateş kadar yakıcı" olmasıdır. "Onun arkasında mahremiyetine girmek istediği bir ömür ve bu ömürle birleşecek kendi ömrü vardı."[55] cümlesi üçüncü geçişi sağlar. Bu cümleyle beraber dairesel formun merkezindeki en küçük ama en etkileyici birime de geçmiş oluruz:

"Böylece kaç dağın rüzgârı, kaç nehrin ve çeşmenin suyu, kaç hasret ve sonsuzluk birleşecekti."[56] Bu cümle ile iç ve dış birbirine bağlanmıştır. Tanpınar metinlerinin paragraf düzeyindeki birimlerinde bu imgesel daireleri oluşturan cümlelerin azlığı ya da kısalığı bakışın yorgunluğu ile ilgilidir. İmgelerin yoğun ve yorucu hücumundan kaçmak isteyen anlatıcı, tahayyülü sürdüremez yani dil biter.

Her imgenin pozitif ve negatif yönlerde ilerleyen şiddeti vardır. Tanpınar metinleri imgelerin pozitif şiddetini yükseliş algısı düzeyinde, negatif şiddetini de düşüş algısı çerçevesinde kullanır:

"Suad acele adımlarla yokuşu iniyordu. Mümtaz olduğu yerde onun gece içinde daha tok gelen ayak seslerini ve iç yırtıcı öksürüğünü bir müddet dinledi. Sonra yavaş yavaş eve dönmeğe başladı. Elinin bu iri, kemikli ve ter içinde avuçların mengenesinden kurtulduğuna memnundu. Nedense bu acayip gecede kendi elini onun avuçları içinde görmek Mümtaz'ı korkutmuştu. Bu yapışkan cendere ona adeta ruhuna kadar giden bir tasarrufun vehmini vermişti; belki gözlerini ondan kaçırması da bu yüzdendi. Bunu hatırlayınca kendisine kızdı;

55 Tanpınar, *Huzur*, s. 132.

56 A. g. e., s. 132.

bir hastadan korkmuştu. Fakat kurtuluş hissi o kadar ciddiydi ki elini havaya kaldırıp karanlıkta, tekrar kavuştuğu bir şey gibi seyretmesine mani olmadı. Hummanın ve terin yapışkan sıcaklığıyla Suad'ın elleri sanki avucunun derisinden ve parmaklarının ucundan, çok kuvvetli, kendisi için çok lazım, çok hayati bir unsuru sömürmüş, beraberinde götürmüş gibiydi."[57]

Metinde geçen "mengene, kork-, yapışkan cendere, vehim, humma, yapışkan sıcaklık, kömür-," gibi imgeler negatif şiddet içeren imgelerdir. Negatif imgeler sadece negatif kahramanlar için kullanılmaz. İmgelerin negatif ya da pozitif şiddetinin artırılarak kullanılmasının, nesne ile herhangi bir ilgisi yoktur. Yukardaki metinde imgelerin Suad'a yönelik olması bu bakımdan okuyucuyu yanıltmamalıdır. İmgelerin şiddetindeki yön tamamen bakanın yükselme ya da düşme formuyla ilişkisine bağlıdır. Örneğin aşağıdaki metin de negatif imgeler içermekte fakat bu sefer imgelerin kaynağı tabiata ait nesnelerden oluşmaktadır:

"Yokuşun başında tekrar durdu ve etrafına baktı. Sonbahar gecesi siyah ve çok cilalı bir camın arkasında gibi, dağınık ve insanın içine kadar işleyen ışıklarıyla, her türlü değişme ihtimallerinin dışında parlıyordu. Uzakta deniz koyu kül rengi parıltıdan bir çizgi olmuştu. Onun ötesinde karşı yakanın puslu yol fenerleri yıldızları taklit eden bir durgunlukla, sanki etraflarındaki hayatı değil, kendi sükûtlarını bekliyorlardı. Fakat hepsi, etrafında bulunan her şey, küçük gece çıtırtılarıyla tek tük kuş ve böcek sesleri, dal hışırtılarıyla beraber donmuş gibiydi."[58]

Önceki bölümlerde -Nuran bölümü- imgenin şiddeti olumlu ve yüksek düzeyde idi. Şimdi olumsuz ve ters yönde şiddetlidir. Temel imge düşüştür. En yüksekten en dibe doğru bu

57 A. g. e., s. 298.
58 A. g. e., s. 298.

düşüş kahramanda artık kâinatın imgesinin değiştiğini, dolayısıyla romanın sonunun da bu değişime göre biçimleneceğini ima etmektedir. Zaten metinde geçen "her türlü değişme ihtimallerinin dışında" ibaresi ipucudur. Tanpınar'ın başarısı, bütün söylemi, istediği yöne çevirebilmesinde gizlidir.

Suad'ın Ferahfeza ayininin icra edildiği sahnenin sonunda, diğerlerinden ayrıldığı sahneyi anlatan yukarıdaki satırlar, mengeneden başlayarak Mümtaz'ın iç dünyasına ait imgeler yığınını içerir. Kahraman büzülmektedir. İmgelerin hareketi genişlemeye değil, daralmaya yöneliktir. Aynı paragraftaki diğer imgeler olumsuzdur ve görüşümüzü destekler. Mümtaz bu imgelerin arkasından kâinatla iç dünyasını birleştirecektir. Proustyen bir yöntemle, romanın yapısı hakkında bilgi veren anlatıcı, Mümtaz'ın önceki bakış açısıyla, şimdiki hali arasında açıkça karşılaştırma yapar: "Siyah, dağınık ve insanın içine kadar işleyen ışıklar" parçalanma, çözülme imgeleridir. En belirgin imge dağınıklıktır. Dağınık ışık olduğuna göre artık nesneler ayrışmıştır. Algının yükselen bakışı tersine dönmüştür. Üstelik "değişme ihtimallerinin" dışında parlayan yıldızlar, birlik beklentisini ortadan kaldırır. Şiirinde, değişmenin ebedi olduğu yerde güzeldir hayat diyen Tanpınar gibi Mümtaz da devinimi kaybetmiş iç dünyası yüzünden dışı da, kâinatı da hareketsiz görmeye başlar. Durgunluk, sükût, bekleme! Hepsi aynı sabitliğin yan formlarıdır. Çözülmüşlüğün asıl göstergesi, hiç benzetmesiz, yani imgenin üst üsteliğinin terk edildiği paragraf sonundaki aşağıya aldığımız yapıda görülür: "(...) her şey, küçük gece çıtırtılarıyla beraber donmuş gibiydi."[59] Donma ve üşüme yalnızlık imgesi içeren metaforlardır. Şeyler tek başına ve üşümüştür. Artık hareketten yani değişip/dönüşmekten kaynaklanan ısı imgesi söz konusu değildir.

59 A. g. e., s. 132.

Sartre, Baudelaire'den bahsederken "iç dünyasının yükselişini nesnelleştirmek isteyişi gibi, başkalarının gözünde görünüşü olan şu nesneyi de, onu kendi özgür bir tasarısı yaparak iç dünyasına aktarmıştır." der. Sartre'a göre Baudelaire'in yaptığı hep geri alma çabasıdır.[60] Mümtaz'ın çocukluğu ile ilk gençlik dönemindeki "görüş" biçimi, kendisinden koparılanı geri almaktan başka bir izah kabul etmez. Mümtaz, nesneleri imgeleştirmesiyle iç dünyasında yükselirken, kaybettiklerini geri alır. Romanın sonu, yeniden başa dönmedir; yani kaybetme-alma-kaybetme! İçine aldıkları bir çeşit boşalmayla kendisinden uzaklaşır. Çünkü iç dünyasındaki yükseliş durmuştur. Varlıkla oluş birleştirilmeye çalışılırken çözülmüştür. *Huzur*, Abdullah Efendinin Rüyaları ve Tanpınar şiirleri, varlıkla oluşu sentezleme çabasının ürünüdür. Tekâmül bireyseldir, ancak kâinat dıştan içe geçer; dolayısıyla içten de dışa! Tanpınar poetikasının ana malzemelerinden imgesel dil en dipteki metaforla bu noktada birleşir.

Eğer romanın birinci, üçüncü ve -bölüm sonu- dördüncü bölümü oluş ile varlığın birliğinin sağlanamayacağını ifade ediyorsa ki öyledir, o zaman bütünlük amaçlı imgesel bakışın da doğal olarak parçalanması gerekir. Mümtaz'ın kendilik imgesinin parçalanmasının üç boyutu vardır: Nuran'dan ayrılık, kâinattan ayrılık-yani şeylerden- ve elbette Suad'dan ayrılık! Demek ki bütün roman Mümtaz'ın kendilik algısıyla ilgilidir.

İmgelerin edebi metne estetik katkısını gösteren önemli Tanpınar metinlerinden biri de 1941 yılında yayımladığı Abdullah Efendinin Rüyaları adlı hikâyesidir. Tanpınar şiirlerindeki ve bu hikâye dışındaki tahkiyeli metinlerinde gördüğümüz imge kullanım tarzından farklı olarak, Abdullah Efendinin Rüyaları'nda imgeyi bizatihi hikâyenin "canlı"

60 Jean Paul Sartre, *Baudelaire*, Yazko Yayınları, İstanbul, 1982, s. 49.

kahramanı formunda kullanmıştır. Ne *Huzur*'da, ne *Mahur Beste*'de ne de şiirlerinde imgeler negatif ve pozitif taraflarıyla bu derece güçlü ve aktiftir. Tanpınar Abdullah Efendinin Rüyaları'nda imgeyi gerçek kılarak bir roman ya da hikâye kahramanının fiziksel ve ruhsal konumuna yükseltir. Çünkü imge yüzünden her taraftan anlam fışkırır.[61] İmgenin hakikati bir "gibilik" hakikatidir ve Tanpınar şiirlerinde ve tahkiyeli metinlerinde çoğunlukla bu hakikat çerçevesinde bir imge kullanımı görürüz. Hâlbuki burada imge doğrudan hakikat olur. Öyle ki metinde olması gereken bütün benzerlik araçları -gibi, kadar vs.- metnin dışında bırakılmıştır. Beş duyunun verilerinin yerini alan imgeler, böylece gerçekliğin şiddetini de üstlenerek absürdü doğurur. Abdullah Efendi'nin imgeyi gerçek kılması, daha hikâyenin ilk satırlarındaki sevgilinin tanımlanmasına ilişkin satırlarda başlar. Olağanüstü bir varlık konumuna yükselen sevgilinin vasıfları artık şeylerin gerçek anlamı yerine geçerek, Abdullah Efendi'nin algısındaki hayal gerçek ayrımını bozar. Beş duyu algısı eşyanın alışılmış görünen yüzü olduğuna göre, Tanpınar bu hikâyede gerçekliği ters çevrilmiş bir elbise gibi kullanarak, eşyanın arka yüzünü ön yüzü ile değiştirir. Böylece imgelerden oluşan anlam, asıl anlam olur. Tanpınar metinlerinin görünmeyen kahramanı imgesel anlam, tıpkı edebi kurgunun kahramanı gibi artık metnin dâhilinde dolaşmaya ve kahramanın bütün eylemlerine müdahale etmeye başlar. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda imgenin gerçekliğin yerini alması başlangıçta, pozitif şiddet amaçlı yani gerçek anlamı kavrama tutkusuyla ilgili iken, negatif şiddete dönüşmüş ve Abdullah Efendi'nin bütün hayatı zehirlenmiştir. Abdullah Efendinin Rüyaları'nın asıl kahramanları imgelem ile gerçekliktir.

---

61 A.g.e., s. 28.

MİTİK DİL/DİL VE RİTM

"Bu, sıcak renklerin
göz için bir lezzetten,
bir ruh miracına kadar
her imkanı denediği
andı."[62]

Mit

Heidegger'in ünlü aforizmasıyla dil düşüncenin evi olduğuna göre, düşüncenin bütün araçları dilde mevcuttur. Soyut ve somut nitelikleriyle bu araçlar, evreni kavrama çabamızda kullanılmak üzere sırası geldikçe, imgesel karşılıklarıyla, gramatikal dizilişte ortaya çıkar. Dilin gramatikal dizilişinde ortaya çıkan evrenin kendisi değil, evrenin imgesidir. Çünkü dil yahut şeylerin ismi olarak kelime, şeylerin kendisi değil, ancak sözel temsilidir. Sözel temsilin aracı kelimeler yoluyla evren var kılınır. Öyleyse, beş duyu yolu ile algıladığımız ve düşüncenin birer aracı kılmak amacıyla dilde mukim kıldığımız

62 Tanpınar, *Huzur*, s. 111.

şeylere dair imgeler, dilin asıl içeriğidir. Çünkü şeylerin imgelerini kaydeden bilinç, dilin düşüncenin evi olması yüzünden dilin rengini alır. Şeyler dil yoluyla söze döküldüğünde, şeylerin sahiciliği kaybolur. Çünkü her bilinç, kendi algısına ilişkin donanıma sahip olduğundan, şeyleri dile dökme durumunda da, algıya kendi dilinin rengini verecektir. O zaman bilinçteki şeylere dair imgesel kayıtların dile dökülmesi aşaması, hakikati bozar. Pozitivistler bu yüzden beş duyu algısı dışında gerçeklik olmadığını iddia ederler. Fakat beş duyu algısının sözel ifadesinde bile, dil devreye girdiğinden sabit bir gerçeklik söz konusu olamaz. Şeyler ile özne ve öznenin dil kullanımı arasındaki bu ilişkide doğacak anlam sapmasını en aza indirmenin yolu, dilin literal kullanımıdır. Literal dil kullanımı, şeylerin temsili kelimeleri/dil birliklerini birincil anlamlarıyla kullanmak demektir. Çünkü kelime dediğimiz dil birliklerinin birincil anlamları, üzerinde sözleşildiği var sayılan anlamdır. O zaman dili, şeyleri dile dökmek için varsayılan sözleşmeye uygun olarak kullandığımızda, şeyleri, beş duyunun verileri doğrultusunda, formlarıyla algılar ve aktarırız demektir. Şeyleri sabit formlarıyla dilde mukim kabul eden bu dil kullanımı, seküler dil kullanımıdır.

Dil ve edebiyat tarihimizin iki dönemi tam da mistik ve seküler dil yoluyla, mistik ve seküler algının nasıl açığa çıktığını gösteren veriler içerir. Klasik Türk edebiyatının dili, şeylerin imgesini, düşüncenin/zihniyetin/gereği olarak birbiri ile ilişkili kılmış ve onu dile getiren sözel birlikler de bu algıyı ifade edecek, temsil edecek bir malzemeye dönüştürülmüştür. Klasik edebiyatın dilsel dizilişi, edebi sanatlar yoluyla, evreni dönüştürerek mistifiye eden bir diziliştir. Mistifiye edişin en bilinen aracı 'mazmun' sistemidir; beş duyu algısının sıradan bir bitki olarak kabul ettiği gülün, birçok anlam içermesi, dilin mistifikasyonudur. Hâlbuki Tanzimat döneminde bu mistifi-

kasyon arızalı görüldüğünden, o dille inşa edilen bütün edebiyat da reddedilmiş ve dil seküler çizgiye çekilmiştir. Tanzimat döneminde dil mistik yapısından arındırılıp seküler bir çizgiye çekilerek, o dili konuşan kitlenin evren algısını değiştirmek amaçlanmıştır. Sanıldığının aksine Tanzimat'ta önce zihniyet değişmiş değildir; önce dil değişmiş, sonra zihniyet değişmiştir. Şeyleri Tanrı'nın farklı görünüşleri olarak kabul edip her şeyin bir'e irca edilebileceğini ima eden klasik Türk edebiyatının edebi sanatlarla çoğaltılmış anlam yükü, o dili kullanan öznenin bilinçdışını belirlediğinden, öncelikle dilin dünyevileşmesi gerekliydi. Dilin dünyevileşmesi, anlam adı altında kelimelere giydirilen ve altı asır boyunca beş duyu gerçekliğinden koparılmış dilin, bütün o arızi kabul edilen elbiselerden soyularak, tek bir anlama indirgenmesi demektir. Böylece Tanzimat, klasik dönemin beş duyunun verileri ile bağı kopmuş dilini -Türkçe'yi- yükünden arındırarak yeni bir dil ve dolayısıyla yeni bir algı yaratmaya girişmiştir. Namık Kemal'in klasik edebiyatın sevgili tipini karikatürize eden o meşhur izahının amacı, sevgiliyi bizatihi dilin metaforik karşılığı olarak düşündüğümüzde asıl anlamını bulmaktadır. Demek ki seküler dil kelimelerin literal karşılıklarını ve şeylerin birbiriyle ilişkisiz, birbirine dönüşmeyen sabit formlar olarak kabulünü şart koşarken, mistik dil şeylerin beş duyu algısını reddeden ve onları dönüşmüş ve değişmiş birin farklı ama geçici görüntüleri olarak kabul edip şeyleri değiştiren, dönüştüren ve böylelikle bir'e/aslına döndüren dildir. Birincisi anlamın sabit olduğunu ve dilin de bu sabitliğin sözel karşılığı olması gerektiğini esas alırken, ikincisi anlamın sabit olmadığını ve dilde de bu sabit olmayışın görünmesi gerektiğini savunur.

Hâlbuki sözel temsil olarak dilin nesnesi ile ilişkisi tamamen var sayılan anlam üzerindendir.[63] Var sayılan anlam top-

63 Demir, *Dilin Belirsizliği*, s. 16.

lumsal sözleşme vasıtasıyla kabul edilmiş anlamdır. Dile toplumsal anlaşma/sözleşme ile yüklenmiş anlam dışında yeni anlam yüklemek, çoğu zaman bireysel bir algıdır ve dilin mistik alana doğru açılışı burada başlar. Kelimelere literal anlamın dışında anlamlar yüklemek bireysel faaliyetlerin dışında da gerçekleşebilir; bilhassa deyim ve atasözleri ile argo bu tip anlam çoğaltmanın yani dili mistifiye etmenin diğer yollarıdır.

Gerçekliği birebir karşılamak gibi bir yeteneği olmayan dil yoluyla insanlar evreni iki şekilde algılayabilirler: Mistik ve seküler evren algısı diyebileceğimiz bu yapıların birincisini, dini metinlerde, mitolojide, felsefede ve edebiyatta görebiliriz. Seküler evren algısı ise dilin gündelik kullanımının bir kısmında -çünkü gündelik dil kullanımı yapı bakımından karmaşıktır- ve pozitif bilimlere ilişkin metinlerde görülebilir.

Mistik ve mitik arasındaki münasebet de öncelikle dilsel dizilişin biçimsel yanıyla, sonra da kelimelerin anlam alanıyla ilgilidir. Mitin, kâinatı sembollerden ibaret bir "şeyler" alanı olarak kavrayan dili için beş duyu verilerinin literal düzeydeki anlamsal değerinin herhangi bir geçerliliği kalmayacaktır. Mitik ve mistik dil ve bu dilin şekillendirdiği, rengini verdiği bilinç aynı zamanda sembolleri birleştirdiğine (sembol bizatihi birleşme/aynileşme demektir) göre mistik dünya görüşü, "bütünlüklü" kavrayışın öteki adıdır. Mit evrenin dününü ve bugününü ve yarınını "bütünlüklü" kavramanın adıdır. Eski Mısır, Babil, Yunan gibi kadim kültürlerin efsaneleri "bütünlüklü" evren kavrayışının metinleridir. Her mit evrensel anlam içerdiği iddiasındadır. İnsanoğlunun kâinatın anlamına ilişkin sorularının cevabını bulmuş, bütün esrarı çözmüş, eksiği tamamlamış bir anlam organizasyonu sayabileceğimiz mitler, daima köke ilişkindir. Modern veya klasik zamanlarda kaleme alınmış bireysel metinler de mitin doğasını taklit ederek mitin iddiasına ortak olabilirler.

Fakat klasik ya da modern bireysel metinler, anonim mitik metinlerin iddiasına eklemlenirken, mitik anlamı yeniden üretmek zorundadır. Her mitik metin yaşanacakların ana kodlarını, simgesel düzeyde içerir. Çünkü mitik ayrıntılar, kozmosun ve insanın kökenine ilişkin olduğundan, insan türünün başına gelelenlerin tekrarlanabileceği iddiasını dillendiren kâhinin esrarlı formülüne benzer. Bu ayrıntılar farklı zaman ve mekânlarda, farklı biyolojik varlıkların başına gelen ve yine farklı dillerde ifadesini bulan aynı durumları simgeleştirdiğinden dil de her türlü yorumu meşrulaştıracak, çok anlamlı bir dildir. Destan gibi, mitikten türeyen her yeni inşa türü temelde bu iddiayı taşır. İddianın ana kaynağı insan doğasıdır. Modern psikiyatri, şeylerin arasındaki anlam ilişkisini kaybetmiş zihni sağlıksız kabul ederken, insan doğasındaki mitik algının bozulmuş olmasını arıza kabul etmektedir. Nitekim psikiyatrik tedavinin amacı "bütünlük"ü arızalı bilince yeniden kavratabilmektir. Diyebiliriz ki; mitler ve bütün mistik metinler, binlerce yıl önce insan doğasının "parçalanmışlık" ihtimali ile malûl olduğunu bilen metinlerdir. Dinlerin, dolayısıyla Tanrı inancının temelinde de bu ihtiyaç vardır. Kâinat bir bütündür; şeyler o bütünün farklı görünüşleridir ve sadece görünüş/görüntü olmaları sebebiyle de asıl değil gölgedirler. O zaman eşya da geçicilik ile malûl demektir. İnsanoğlu bu geçiciliği kavrayıp, gölgenin arkasındaki hakikati görerek bir/bütün ve tama ulaşabilir.

Evrensel birliğin simgesel bir oluşu, şeylerin birbiriyle ilişkisiyle kavranabilir. Bireysel bütünlüğün kavranması da ancak kültür yoluyla mümkündür. Kültür, hayata ilişkin anlamlar bütünüdür. Eğer bu anlamların karşılığı olan durum ve nesneler bireyin dâhil olduğu ortak zihinsel coğrafyadan gelmiyorsa, birey bütünlük algısını yitirir. Bireyin ruhsal trajedisi, zihinsel coğrafyaya yabancı unsurlar girdiğinde başlar.

Zihinsel coğrafyanın birlik ve bütünlüğü ki aslında uyum ve ahenktir, başka bir zihinsel coğrafyanın değerleriyle yeniden şekillendirilmeye çalışıldığında kendilik hakkındaki niteliksel bilgi sarsılır ve birey kendiliğinin ne/nasıl olduğu konusundaki sorularına cevap bulamaz. Tevarüs edilmiş bilgi ve inançla tesis edilen bireysel güven sarsılır, hatta yok olur ve insan zihni, kendini yeniden inşa etme sürecinde "anlamları" törpüleyerek, değiştirerek, dönüştürerek kabul eder. Fakat bu kabulleniş daima sancılıdır ve öznenin bilincini yaralar.

Din, felsefe, mitoloji ve edebiyat mistik dilin üretilme ve kullanılma alanlarıdır. Edebi türler yazarın dünya karşısındaki tutumuna bağlı olarak bu iki kaynaktan birini seçebilir. Seküler dil, gündelik dilin büyük bir kısmını teşkil ettiğinden; başka bir deyişle somut ihtiyaçların dili olduğundan hazır malzeme olarak daima mevcuttur. Bu yüzden edebiyatın dili büyüğe, yüceye, yükseğe yaklaştıkça mistikleşir. Çünkü burada büyük, yüce ve yüksek, yukarıda sözünü ettiğimiz mitik anlamdır. Bu yüzden simgesel mitik anlamı dönüştüren ve yeryüzünde cennet vadeden bütün ideolojilerin dili de mistiktir. Çünkü her ideolojik söylem, soyut dille kurgulanmış bir ütopyadır ve bu bakımdan mitin, büyülü mitik dünyasını yeryüzünde inşa etmek iddiasındadır.

Mistik ve mitiğin doğası en açık haliyle destanlarda ve klasik edebiyatımızda görülür. Bir yığın olağanüstülük içeren destanlar, simgesel yorumlamaya uygun metinlerdir ve elbette mistiktirler. Yaratılış efsaneleri, evrenin oluşuna dair iddialar ve imalar/işaretler, bilhassa zamanın dönüşümlü formuna ilişkin anlayışlar destan metinlerinin mistik ve mitik doğasını belirleyen yapı unsurlarıdır.

Malzemenin dil olması sebebiyle, modern zamanların bir edebi türü roman ile de mitik ve mistik olanın inşası denene-

bilir fakat inşa edilemez. Çünkü roman modern bir türdür.[64] Fakat bu inşa "bütünlüğün" kurulabileceği anlamına gelmez. Eğer romancının bilinci mistik dille koşullanmış bir bilinç ise, bu bilincin sözel verimleri, dile dökülmüş mitik anlamı içerebilir. Bu dilsel üretmede türün doğasından kaynaklanan bir kısıtlayıcılık söz konusudur. Roman dediğimiz edebi türün doğasından kaynaklanan geniş imkân, romancının mitik anlam üretmesine zemin hazırlar; ancak bu mitik anlam tamamlanamaz. Mistik bir dille koşullanan bilinç, mitik anlama ilişkin yorumlar üretebilir. Yani öznenin, her birinin değeri farklı simgeler topluluğunu tek bir simge etrafında, bütünlük amaçlı bir araya getirmesi mümkündür ve bu çaba metnin mistik ve mitik olana yakınlığını ya da uzaklığını belirleyecektir. Türkçe'nin on dokuzuncu asır ortalarına, yani dilde değişim zorunluluğunun ortaya çıktığı döneme kadar mitik ve mistik anlamın etrafında üretilmiş bir edebiyatı vardı. Kâinatı bir merkezli bir sistem dâhilinde izaha kalkışan ve dili de bu yönde simgeleştiren her metin/her dünya görüşü mitiktir. Fakat modern zamanların modern türleri ile bu anlam hiçbir zaman tamamlanamaz.

Modern zamanlar, mitin esaretinden kurtulan insanın özgürlük arayışı esnasında aklın esaretine girişinin tarihidir. Aydınlanma devrinden günümüze, modern dünya, bireyin özgürlüğü adına parçaladığı bütünlüğü farklı kodlarla yeniden inşa etmeye çalışıyor. Çünkü tamamlanmış anlam, kendini güçlü farz eden insana yetmediğinde, insanoğlu önce parçalayıp sonra tamamlamak gibi, tam da mitlerin iddia ettiği bir oyuna kapılır. İnsanlık tarihinin son üç yüzyılı parçalanmışı yeniden inşa çabasının tarihidir.[65]

---

64 Frederic Jameson, *Siyasal Bilinçdışı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 162-180.

65 Bu konuda bkz: René Girard, *Günah Keçisi*, Kanat Yayınları, İstanbul, 2005.

Biz mitik bütünlük algısıyla ilişkimizi on dokuzuncu asırda kestik. Sadece Türkçe'nin geçirdiği değişim izlenerek, modernleşme tarihimizin ilk yüz senesinde mitik olanla bağın nasıl koptuğu görülebilir. Çünkü on dokuzuncu asır boyunca Türkler, eşya ile kurdukları bağı, Türkçe üzerinden değiştirmişlerdir. Tanzimat'ın ilk neslinin kavram tutkusu, ara neslin eşyanın isimlerini yeniden keşfetmesi ve Servet-i Fünûn dönemi edebiyatında bol miktarda sıfat kullanılması, eşya ile seküler ilişki kurma gayretinin sonuçlarıdır. Altı asır boyunca dilin biriktirilmiş anlam yükü Tanzimat'ta terkedilmiş ve Türkçe, eşyayı ilk anlamı ile kavrama yolunda değiştirilmiştir. Bu değiştirme çabasının asıl adı Türkçe'yi sekülerleştirmedir. Diğer adıyla klasik Türk edebiyatının mistik dilinin ve buna paralel olarak mistik dünya algısının yerine seküler bir dil ve seküler bir dünya algısı geçer. Tanzimat döneminde başlayan seküler lügat oluşturma çabası, aşağı yukarı elli sene sürer. Türkçe'nin elli sene gibi kısa bir sürede yeniden büyük sanat eseri üretebilecek bir yetenek kazanmasının temelinde, Tanzimat'la beraber reddedilen klasiğin metin ve dil düzeyindeki birikiminin tevarüs edilmiş olmasının ve Batı ve Doğu dil ve edebiyatları ile kurulan bağın şüphesiz etkisi vardır. Tarihi miras hem anlam hem sözel düzeyde, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yeniden ortaya çıkar.

Yirminci yüzyıl Türk romanında ve şiirinde bu tarihi mirasın mitik doğasını mevcut Türkçe ile yeniden inşaya gayret eden ve böylece insan varoluşunun en dibindeki mitik arzuyu bir sanat formuna dönüştüren eserler verilmeye başlanır. Hem tematik açıdan hem de üslup açısından bazı modern metinlerimiz temel diskurlarını "bütünlük" arzusu etrafında

---

Ayrıca Theodor W. Adorno-Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2010.

inşa etmiştir. Burada "arzu" ile ifade edilenin tamamen "anlamlandırma" gayreti ile ilgili olduğunu söyleyelim.[66] Arzu harekete geçiren temel güç olduğuna göre, onu motive eden başka bir dinamiğin olması gerekir; bu dinamik "varolma" tutkusudur. Varolma tutkusu en dipte olduğuna göre bütün insan faaliyetlerini varolma arzusu ile tanımlamak gerekecektir. İnsan ancak kendini tamamlayarak/tanımlayarak varolabilir. Kendini tamamlama ve tanımlama sürecini yol ve yolculuk metaforu ile izah edebiliriz. Bizim gibi medeniyet değiştirmiş toplumlarda, tamamlama ve tanımlama zaten varoluşsal bir zorunluluktur. Yukarıda kendilik ve kültür arasındaki ilişkiden söz ederken, kültürün uyum ve ahenk kavramlarını içerdiğini, bunun da ruhsal bütünlük anlamına geldiğini söylemiştik. Demek ki Tanzimat'tan yaklaşık altmış yetmiş sene sonra parçalanmış, dolayısıyla yaralanmış bilincin yeniden düzenlenmesi ihtiyacı doğmuştur. Dıştaki parçalanmışlık durumu, uyumsuz ve ahenksiz şeylerin yan yanalığı, bireyin zihinsel coğrafyasında da yaşanılan modernleşme süreci ile beraber aynıyla yankı bulmuş ve zihinsel coğrafya kendi bütünlüğünü yeniden kurmak için tarihi mirası tevarüs etmek ihtiyacını hissetmiştir. Yaralanmış zihinsel coğrafyanın tamamlanması ve tanımlanması öncelikle dil düzeyinde, dil vasıtasıyla kendiliği deneyimleyebilirdi. Çünkü on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla yaşanılan medeniyet değiştirme sürecinin zihinde yol açtığı yaranın seküler düzeyde telafisi imkânı yoktu. Tanpınar'ın çok kullandığı Sysphos efsanesinin kahramanının dramını hatırlatan bu yapı, Tanpınar gibi modernleşme sürecinde doğmuş ancak klasikle de bağını telafi etmiş bir entelektüelin edebi metinlerinde en sık kullanılan

66 Gille Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe*, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2010, s. 16-19.

izleklerden biridir. Dil temelde şeylerin aslı olmadığı için dil ve dil ürünleri aracılığıyla kurulan her kendilik formu sonuçta simulatiftir ve bozulacaktır. Bu yüzden dilsel kendilik tecrübesi imgesel düzeyde bir tamamlanmışlık hissi doğurur. Tanpınar'ın ifadesiyle bu deneyimi bir telafi[67] mekanizmasına dönüştürmek "kelimelerle zehirlenmek"tir.[68] Kelimeler topluluğunun yani dilin sadece bir ikame aracı olduğu bu telafi süreci sahte olduğundan ancak kısa süreli doyum sağlayabilirdi. Bu kısa süreli tatmin, kendiliğin sanal realizasyonu tecrübesi, efsanedeki kayanın zirveye çıkarılma sahnesine tekabül eder. Efsanede kahramanın şeylerin gerçek yüzüyle yeniden karşılaştığında çektiği azap, Tanpınar metinlerinde roman ya da hikâye kahramanının veya şiirindeki öznenin "kayıp"tan sonraki azabına benzer.

Dille kendilik inşası, dilin büyü diline dönüştürülmesi ya da dille büyülenme demektir. Büyü dilinin temel özelliği tıpkı mitin, rüyanın ve masalın dili gibi çok anlamlı olmasıdır. Dil vasıtasıyla büyü, uyanıkken rüya görmektir. Tanpınar metinlerinin sadece dilsel diziliş yoluyla dili mistifiye ettiğini ve onun dilinin mitik anlama dönük olduğunu söylemek sanırız abartma olmaz.

Dil ve Ritm

Levinas "Metafizik aşkınlık olayı -Öteki'nin kabulü, konukseverlik - Arzu ve dil- kendisini aşk olarak gerçekleştirmez. Ne var ki söylemin aşkınlığı, aşkla bağlantılıdır."[69] der. Tanpınar

67 Jean Starobinski, *Eleştirel İlişki*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 112.

68 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, s. 182, 196.

69 Emmanuel Levinas, *Sonsuza Tanıklık*, Metis Yayınları, 2003, s. 101.

Edebiyat Üzerine Makaleler adlı eserindeki Şiir ve Rüya başlıklı yazısında, şiirin tamlık halini gerçekleştirme vasıtalarından biri olduğunu söylemektedir.[70] Şiir ve bütün güzel sanatlar "tam"lık metaforu etrafında şekillenir. Bu yüzden şiirde dil, kendi üstüne kapanır. Tamlık ve bütünlük metaforları mitik olanın özellikleridir. Kâinatı dairesel bir bütünlük olarak kavrayan mitik düşünce, devr-i daim ima eder ve bu devr-i daimin eylemsel imgesi de dönüşümdür. Bu kavramın, biçim açısından Tanpınar'ın dilinde nasıl ortaya çıktığını ise *Huzur*'daki parçalardan yola çıkarak gösterebiliriz. *Huzur* geometrik form bakımından üçgeni hatırlatan yapılardan oluşur. Örneğin sıradan bir üslupla başlayan roman, birinci bölümün üçüncü kısmından itibaren, üslup bakımından "yükselir". İhsan'ın küçük kızının anlatıldığı bölüm, bu yükselmenin ilk işaretidir. Daha sonra yer yer, Mümtaz'ın çocukluğuna geçilir ve üslup yükselmeye devam eder. Üslubun üçgenin zirvesine ulaştığı kısım ise, 'Nuran' başlıklı ikinci bölüm ile 'Suad' başlıklı üçüncü bölümün Ferahfezayı anlatan kısmıdır. Böylece romanın ilk bölümlerindeki dil yani üçgenin geniş tabanı birbirine dönüşmeyen şeylerin yanyana dizildiği ve sabit formlarıyla varolduğu dildir. Bilindiği gibi romanın birinci bölümü zaten şimdiki zamanda cereyan eder; yani Mümtaz-Nuran beraberliğinin sona erişinin üzerinden yaklaşık bir buçuk sene geçmiştir. Eğer bütünlük formu yani aşk sona ermişse, kahramanın şimdiki zamanda yaşadığı ruhsal durum parçalanmışlık düzeyidir ve üçgenin geniş tabanına tekabül eder. Ancak romanın ikinci bölümüyle beraber geçmiş zamana yani Nuran-Mümtaz birlikteliğinin başladığı zamana dönülür. Dil dönüşmeye daha doğrusu dönüşerek yükselmeye başlar. Bu yükseliş aynı zamanda geometrik form olarak üçgenin tepe-

70 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 30-31.

sine, bir ve bütün olmanın simgesi zirveye doğru yükseliştir. Üçüncü bölümün ortalarında, Tevfik Bey'in evinde icra edilen Ferahfeza ayini sırasında üçgenin zirvesine ulaşılır ve aynı sahnede düşüş başlar. Çünkü Tanpınar'da simgesel bütünlüğün vazgeçilmez aksesuarı güzel sanatlardır. Musiki simgesel bütünlük deneyiminin yaşanması için zorunlu bir enstrümandır ama aynı sahnede Mümtaz ve Nuran ruhsal bir ayrılış yaşarlar. Mümtaz Nuran'ı kendisinden uzakta hisseder. Bu sahne düşüşün başladığı sahnedir. Çünkü Tanpınar'ın simgesel bütünlüğü yaşayan kahramanları aynı anda şüphe aracılığıyla bütünlüğün bozulduğunu görür. Ferahfeza ayininin icrası esnasında, sesin ürettiği imgeler yoluyla Mümtaz bütün kâinatı toplanmış hisseder ve ses Tanpınar'da daima zaman anlamına geldiğinden köke/en dibe yolculuk başlar. Romanın bu sahnesi boyunca gördüğümüz dağıtma ve toplama/toplama ve dağıtma şeklindeki süreç, ritmiktir. Ritm, sadece dilsel bir olgu olarak değil, aynı zamanda sahnelerin içeriği yoluyla da gerçekleştirilen bir iç düzlemdir. Tanpınar'daki sahne ritmi, dildeki dağıtma ve toplamadan oluşan ritmik düzene uyar. Bahsi geçen sahnede icra edilen Dede Efendi'nin Ferahfeza ayininin ritmi nasılsa, sahneyi anlatırken Tanpınar'ın kullandığı dilin ritmi de aynıdır. Musikinin ve dilin ritmik sıralanışı dağıtma/toplama ve tekrar dağıtma şeklindedir. Aynı romanın Mümtaz'ın çocukluğuna ilişkin bilgi veren başka bir sahnesinde de -birinci bölüm- dil ve dilin imgesel kabiliyetiyle kurulan simülatif bütünlük söz konusudur:

"Mümtaz, o günü çok iyi hatırlardı. Her taraf güneş içinde idi. Aydınlık evlerin tahta duvarlarında, kiremitler üstünde, bembeyaz şosede ve yol ağızlarından ikide bir karşılarına çıkan deniz parçalarında, mezarlığın küçük ve tozlu ağaçlarında, sivri taşlarında, dönüşte bir aylık arkadaşlarını oynar gördüğü yıkık kale bedenlerinde, her taraftan billur sazları-

nı kurmuş, o acayip, sâri, her şeyi yenen hayat şarkısını söylüyordu... Arılar, sinekler, küçük sokak kedileri, oturdukları evin önünü benimseyen köpek, her tarafa dağılmış güvercinler, herkes ve her şey bu musikiden, bu davetten sarhoştu."[71]

Klasik bir Tanpınar paragrafında şeylerin tamamı 'insan' imgesinde toplanmıştır. Eğer güneş 'şeyler'in üzerinde hayat şarkısı söylüyorsa insani bir eylem gerçekleştiriyor demektir ve metnin devamında bu şarkıdan 'herkes ve her şey' sarhoş ise yine 'şeyler' insanileştirilmiş demektir. Bu imgesel insan figürü aynı zamanda tanrısaldır. Çünkü 'şeyler'in kendi formlarını bozarak onları değiştirmiş ve kendi bünyesinde toplamıştır. Dağınık eşya 'bir' ve 'bütün' olmuştur.

Tanpınar'da dilsel üretimin temel amacı dil yoluyla kendiliği kavramak ve kendiliği yeniden inşa etmek olduğuna göre, ondaki dilin mistifikasyon süreci ve dilin mitle ilişkisi bu amaç etrafında şekillenir.[72]

Tamamlanmış her cümlenin başlangıcı ve sonu vardır. Dilde başlangıç cümlesinin ilk sesiyle başlayıp ikinci sesiyle geride kalan zamana karşılık geldiğine cümlenin son noktası da yine bitiş ve geride kalış anlamına geleceğine göre, Tanpınar için ilk sesle nokta arasındaki sürecin uzatılması önemlidir. Çünkü bu süreç aynı zamanda şeyler'in birbirine dönüştürüldüğü süreçtir ve ne kadar uzarsa haz o kadar artar. O, anlatılarını determinizmi kıran, alışkanlığı bozan bir bakışla düzenler. Başka bir deyişle alışılmış kronolojik anlatının yerine önce sonucu söyler. Bu tamamlanmışlıktır; dolayısıyla fiil, geçmiş zamana aittir. Aynı zamanda her bitmişlik toplama durumudur. Anlatı yöntemi olarak Tanpınar'ın alışkanlığı kırması, Marcel Proust'un tarzı; Dostoyevski'nin ise mantığıdır.

71 Tanpınar, *Huzur*, s. 36.

72 Ernst Cassirer, *Sembol Kavramının Doğası*, Hece Yayınları, Ankara, 2011, s. 68.

Fakat sonrasında Tanpınar, tamamlanmışı açarak, o ilk cümlenin içinde neler olduğunu gösterecektir. Bohça açmak gibi! Bu demektir ki onun sürprizi topladıklarıdır. Tanpınar'ın hemen her paragrafı, aydınlığın ve karanlığın varlığını içerdiğine göre, mesele gözle/görmeyle/bakışla ilgilidir. Yukardaki paragrafın ikinci cümlesindeki "her taraf" mekânsal bütünlüğü gösterir. Şimdi sıra bu bütünün muhtevasındadır. Sıralama, bütünlüğün nerede oluştuğunu işaret ediyordu: "Hatırlamak" fiili hafızayı, bilinci gösterdiğine göre, şeyler, ancak orada bütünlük arz edebilir. Şifre kelimeler, hatırlamak, her taraf, o gün, güneş, iç kelimeleridir. Virgüllerle ayrılmış kelime ve kelime gruplarından oluşan sonraki cümlede elli iki kelime vardır. Elli iki kelimeden oluşan bir cümle, cümlenin ilk sesi ile cümle sonundaki nokta arasındaki mesafenin uzatılması demektir. Başka bir deyişle, biçim bakımından bütün kâinat bir cümleye toplanılmaya çalışılmıştır. Metinde içerik bakımından verdiğimiz hükmü doğrulayacak ibareye ihtiyacımız yoktur. Çünkü bizatihi biçim, içeriği ima ve hatta açıkça ifade eder. Fakat yine de her taraf, her şey gibi mekânı ve şeyleri kapsayan iki kelime grubunun varlığını da hatırlatalım.

Ayrıca alışılmışın dışında bir mantık dizgesi, sondan/bitmişlikten başlayan bir anlatma formu vardır. Şüphesiz anlatılan durumun zamanı ile bu söylediğimizin ilgisi açıktır. Toplamak/dağıtmak/toplamak... Bu dizilişi, paragrafın son cümlesinde ve edebi sanatlar vasıtasıyla dönüşümde de göstermek mümkündür:

"Arılar, sinekler, küçük sokak kedileri, oturdukları evin önünü benimseyen köpek (şeyler) her tarafa (mekân) dağılmış güvercinler, herkes ve her şey (insanlar ve şeyler) bu musikiden bu davetten (zaman) sarhoştu."[73]

73 Tanpınar, *Huzur*, s. 36.

Aynı metinde imgeler ve metafor vasıtasıyla dönüşme ve bir olma, tamamlanma durumunu da göstermek mümkündür. Çünkü "mecazi ifadeler, düz ifadeden farklı olarak, konuşanın yöneliş ve tutkularına işaret eder; böylece sadece çıplak hakikati vurgulayan basit ifadenin tersine, ruhta şu ya da bu fikrin izini bırakır."[74] Eğer bütün bu manzara musiki olabiliyorsa, bir şey bir şeye dönüşmüş ve başka bir deyişle bir olmuş demektir. Tanpınar dilindeki erotizm bu dönüşümde başlar. Dönüşüm tam ve bütün olma arzusunun göstergesidir. Dil aracılığıyla erotizm, tam ve bütün olmanın ruhsal hazzıdır. Aydınlık ev, tahta duvar, bembeyaz şose, yol ağzı, eski cami, sarı boyalı duvar, tozlu ağaç, sivri taş, yıkık çalı bedeni ve bilhassa, her tarafta billur sazlarını kurmuş, o acayip sâri, her şeyi yenen hayat şarkısı! Hayat şarkısı, musikiden gelen bir imgedir. Bütün paragraf bu iki kelimede toplanır. Yani ikisinin de içi vardır. Bu iki kelimenin yanına davet ve sarhoş kelimelerini de eklersek karşımıza Diyonizos ayinini gösteren bir tablo çıkar. Öte yandan, hayat ve ses içi olan, yol da bu içe doğru yönelen olduğuna göre, daveti erotik bir çağırış olarak kavrayabiliriz.

Eğer biçim içeriğe ilişkin bilgi veriyorsa ve paragrafın biçiminden, Tanpınar'daki bütünlük arzusunu çıkarabiliyorsak; bu arzunun doğuşunu tetikleyen, arzuyu harekete geçiren bir parçalanmışlık olmalıdır. Tanpınar metinlerinin temel ritmi, parçalanmışlık/bütünlük başka bir deyişle, dağılma/toplama şeklinde düzenleniyordu. Yukarıdaki metnin hemen arkasından gelen paragraf üzerinde de bu durumu gösterebiliriz:

"Garip bir tiksinti içindeydi. Bu güneş gözlerine batıyor, paylaşamadığı bu neşe onu rahatsız ediyordu. Çok karanlık,

74 Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005. s. 13.

çok siyah, sessiz bir yer istiyordu. Tıpkı annesinin mezarı gibi bir yer. Kuytu bir cami duvarının kenarında, güneşin görmediği, o billur sazların insan talihiyle alay etmediği, arıların hayattan ve güneşten sarhoş, vızıldamadıkları, çocukların güneşte kırılmış ayna gibi insana batan berrak çığlıklarla gülüp konuşmadıkları bir yer..."[75]

On cümlelik ve on iki satırlık bu paragrafın ilk dört cümlesini şimdiki zaman içerdiği ve eyleme dönük olduğu için almadık. Anlatıcının içe döndüğü cümle "Garip bir tiksinti içindeydi." cümlesidir ve yorumcu için "iç" kelimesi önemlidir. Unutmayalım ki her cümle tamamlanmışlıktır. Cümlenin uzunluğu ya da kısalığı; uzun ya da kısa iken ihtiva ettiği kelime sayısı ve ihtiva ediş biçimi öznenin arzusu ile ilgilidir. "Garip bir tiksinti içindeydi" cümlesi, içe bakma/içte olma durumunu gösterir. Yani öznenin mekânı bu cümleden itibaren içtir; ama tiksintinin içi'dir. Öznenin bünyesi, tiksinti ile sarmalanmış durumdadır. Cümlenin ilk sesi ile cümle sonundaki noktanın arasındaki mesafeyi, cümledeki kelime sayısı tespit eder. Eğer bu mesafe kısa ise, cümlenin anlamına ilişkin şiddet daha yüksektir. Yukarıdaki cümlede bu yüksek şiddeti görürüz; fakat bahsi geçen mesafe fazla ise, cümlenin başından sonuna varıncaya kadar anlamın şiddeti geniş bir mekâna yayılacağı için azalır; ya da daha az hissedilir. Tanpınar, kısa cümleyi, anlama ilişkin şiddeti artırmak için kullanır. Aynı durumu bir sonraki cümlede de görürüz: "Bu güneş gözlerine batıyordu."[76] Her iki cümlede de metaforlar olumsuzdur: Tiksinmek ve batmak! Üçüncü cümle ise; "Çok karanlık, çok siyah, sessiz bir yer istiyordu" cümlesidir ve yine olumsuz/negatif metaforlardan oluşur. Bu üç cümle, bir araya

75 Tanpınar, *Huzur*, s. 37.

76 A. g. e., s. 37.

geldiğinde "arzu"yu ifşa eder. Arzu her zaman pozitif değildir; bazen burada görüldüğü gibi negatif bir hedefe de yönelebilir. Cümlelerin kısalığından ve anlamından öznenin düşüşü/ölümü arzu ettiği anlaşılmaktadır. Doğal olarak arzunun dili, arzunun niteliğine göre değişmektedir. Karanlık, siyah ve sessiz gibi imgeler, kendiliğinden "mezar"ı çağrıştırır: "Tıpkı annesinin mezarı gibi bir yer."[77] Metnin teması yalnızlıktır ve yalnızlık da bir parçalanmışlık durumudur. O büyük senfoniden, hayattan, insanlardan ve şeylerden kopmuş olma, parça olma durumunun adı yalnızlıktır. Arzunun temel motivasyonu "varolma"ya işaret ederek diyelim ki ölüm, daha Mümtaz'ın çocukluğunda bir yok olma değil, başka bir düzlemde yeniden var olmadır.

Anlatıcı yukarıya aldığımız son cümle ile beraber, "şeyler-zaman-mekân-insanlar" dizilişini birleştirme, bütünleştirme durumu olarak değil, bu sefer bir çözülme, dağılma; dolayısıyla, parçalanma ve yalnızlaşma durumu olarak tanımlıyor.

Parçalanmışlığı gösteren bu paragraftaki en güzel kısım son cümledir: "Kuytu bir cami duvarının kenarında, güneşin görmediği, o billur sazların insan talihiyle alay etmediği, arıların hayattan ve güneşten sarhoş, vızıldamadıkları, çocukların güneşte kırılmış ayna gibi insana batan berrak çığlıklarla gülüp konuşmadıkları bir yer..."[78] Son iki cümle tamamlanmamıştır. Daha da önemlisi, metindeki olumsuzluklar, bir büyünün bozulmuşluğunu, bir rüyadan uyanmışlığı fakat aynı zamanda bir uyuma ve rüyaya dönme arzusunu göstermektedir. Şimdi aynı metni, fiilimsileri değiştirerek okuyalım: "... bir cami duvarının kenarında, güneşin gördüğü, o billur sazların insan talihiyle alay ettiği, arıların hayattan ve güneşten

77 A. g. e., s. 37.
78 A. g. e., s. 37.

sarhoş, vızıldadıkları, çocukların güneşte kırılmış ayna gibi insana batan berrak çığlıklarla gülüp konuştukları bir yer istiyorum."[79] Fiilimsilerin olumsuzdan olumluya dönüştürülmesiyle birlikte metnin bütün atmosferi değişmiştir.

Tanpınar bütünlüğü ve parçalanmışlığı, fiilimsilerin formuyla oynayarak gerçekleştirir. Bütünlük dilin kendi üstüne kapanmasıyla/toplanmasıyla; parçalanmışlık ise dilin dağılması veya çözülmesiyle gerçekleşecektir. Çünkü olumsuz fiilimsiler, özne ile eşyanın mesafesini artırırken, olumlu fiilimsiler, özne ile eşyanın arasındaki mesafeyi daraltır. Her olumlu fiilimsi, durumu özneye yöneltir; her olumsuz fiilimsi ve hatta fiil, özne ile şeyler arasına büyük bir boşluk bırakarak özneyi uzaklaştırır. Başka bir deyişle yalnızlaştırır.

Huzur'un başka bölümlerinde de aynı durum görülebilir: "Bazı sabahlar Nuran'ın Kanlıca'daki akrabasının yalısında birleşirlerdi. Genç kadını rıhtımda beyaz mayosu içinde ve etrafındakiler yüzünden kendisine sadece dost olarak görmek, ayrı lezzet ve azapların başlangıcı olurdu. Bu anlarda yanına pek yaklaşamasa, Nuran arada sırada mahremiyetlerini ona hatırlatmasa, genç adamın muhayyilesinde artık bir daha erişemeyeceği bir ülke, yarın kimi seçeceği bilinmeyen haşin ve sırrına erilmez mabude bütün imkânların, ölümün ve doğumun sırrı karnında mahpus varlık, mevsimlerin munis esirler, köle hayvanlar gibi adımları peşinden sürüklendiği her şeyin sahibesi olurdu."[80]

Metnin tamamında, temel eylem toplamadır; üstelik "hatırlatmasa" kelimesi üzerinden gerçekleştirilen bu toplama bir paradokstur. Aynı şekilde sondan başlayarak, iç bir bohça gibi açılır. Hatırlama ve hafıza yine merkezdedir. Fakat imge-

79 A. g. e., s. 37.
80 A. g. e., s. 166.

ler yüksek ve yüceye ilişkindir. Başka bir deyişle, bu paragraf, üçgenin tepesine yaklaşıldığı zamanlara ve mekânlara ait bir cümledir. Mitik anlamın gerçekleştirilebileceği imasını içeren paragraf, dil düzeyinde arzunun nesnesinin -pozitif- elde edilme durumudur. Metinde sezilen neşe ve haz bu yüzdendir. Mesafe lezzetlidir; dolayısıyla arzunun dili paradoksal bir dildir. Haz bu paradokstan kaynaklanır. Çünkü hem var hem yok durumu aralık bırakmadır ve zaten aralık bırakma erotizmin öteki adıdır.

Bu dil aynı zamanda kendi üstüne toplanıp sonra fırlayan yılan imgesiyle de izah edilebilecek erotik bir söyleyiştir. Ereksiyona geçiş diyebileceğimiz bu durum Levinas'ın bahsettiği çelişkiyi içermektedir.[81] Arzu ve dil ilişkisi, yansıma ve yanılmayla ilgilidir. Tanpınar'ın dili dış gerçeklikte/şimdiki zaman boyutunda bir hazırlık yapar. Bu genişleme ve rahatlama; başka bir deyişle biriktirme sürecidir. Sonra bir atılma/açılma ve büyüme söz konusudur. Bunu paragrafın ilk cümlesi ile sonraki cümleler arasındaki iç/dış ilişkisi üzerinden izah edebiliriz. Yansıma ve yanılgı konusu, dil vasıtasıyla tamlığa, oradaki, uzaktaki hakikate ulaşıldığı zaman ortaya çıkar. Bütün anlamın/mutlakın orada olduğunu zannetmek ve sonundaki inkisar-ı hayal![82] Yansıyan iç halin, arzunun, arzuladığının imgesidir; bu da dilde görünür. Daha doğrusu, dil, bir yanılgı olarak, gerçekliğine inandırır. Lacan'ın, "dil bilinçdışının koşuludur."[83] aforizmasındaki hakikat tam da bu olmalıdır. Dile tutkumuz, kullandığımız kelimeleri ve cümleleri kalıpların dışına çıkarma gayretimiz, yüceltmeye yol açmaktadır. Tanpınar'daki temel paradoks, dil ve gerçeklik arasında cereyan etmektedir. Dil yükselirken, anlam azalır; arzunun nesne-

81 Levinas, *Sonsuza Tanıklık*, s. 101-102.

82 Ian Craib, *Hayal Kırıklığı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 209-223.

83 Jacques Lacan, *Fallus'un Anlamı*, Afa Yayınları, İstanbul, 1994, s. 18.

si dilin yükseldiği yerde olmadığından varılan nokta sadece boşluktur. Arzunun, oluştan kaynaklanan o boş mekânı doldurmak için yöneldiği dille gerçekleştirilendir. Demek ki dil dolayısıyla, yükseldikçe düşeriz. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bu yapının tam tersidir. Dil basitleştikçe, bilinç kendini arındırır; ayak bağından kurtulmak gibi bir durumdur bu! Form bakımından dilsel düzeydeki toparlanma, bir araya gelme/getirme, birleşme ve yoğunlaşma iç üçgenin dar kenarlarıdır. Aynı yapı, dönüşmeye başladığında genişler ve yayılır. Bunu cümle uzunluklarında, sıfat, zarf ve yan cümlecik sayısındaki artıştan anlarız. Yanılgı ise, bu yayılmanın mutlak hakikate ulaştıracağı yanılgısıdır. Mutlak hakikat ile mutlak hakikati ifade eden dil ayrı şeylerdir. Dilin ve varlığın örtüşmediği unutulduğunda, yanılgı gerçekleşir.

Tanpınar'da şimdiki zamanın ruhsal durumu üçgenin geniş tabanıdır. Ruhsal derinlik üçgenin zirvesidir. Zirve daima kanatır. Bu kanatma yanılgının kendisidir. Hem modern bir form olarak roman, hem de bir imge kütlesi olarak dil bize gerçekliği veremeyeceği için yanılırız. Edebiyat sanatları dil aracılığıyla, zihnimizdeki yansımaları dönüştürür ve değiştirir. Bizdeki mutlak gerçek imgesini, astrolojik -daha çok dünyevi- varlıklara dönüştürerek ifade eder ve mitleştiririz. Bu dönüştürme, bizim, bütünü kavrayabileceğimiz ve böylece kendimizin de ilahileşeceği yanılgısını yaratır. Çünkü kronolojik algı, ileriye yönelik imge içerdiğinden, bizi dipten uzaklaştırır, yani uçurur. İşte her dönüşme, bu yüzden varlık sayısının azaldığı dolayısıyla hakikate yaklaştığımız gibi bir yanılgıya yol açar. Arzunun temel nesnesi ise en diptedir. Unuttuğumuz hakikat dilin belirsizliğidir. Dile getirilen her şey, sadece dile getirilmiş olur. Anlamı ifade etmek, anlamın kendisinin orada olduğu anlamına gelmez; anlama sahip olduğumuz anlamına da gelmez. Anlam dile getirildiği yerde olmayandır. Lacan kay-

naklı bu cümle, Tanpınar'ın ruhsal derinlik yanılgısını anlatır. En dipteki, adına ne dersek diyelim, sonuçta anlamdır. Tanpınar'ın biçim bakımından değerlendirmeye çalıştığımız dilinin yüzeysel gerçeklikten ruhsal derinliğe evrilmesi, yanılgıyı doğuracaktır. Evrilmenin biçimi bizi ilgilendirdiğine göre, bu evrilme uzun cümleler ve bilhassa edebi sanatlar, metafor ve imgeler vasıtasıyla gerçekleşir. Mit oluşturmaya çalışan, mitik olanla büyülenmiş Tanpınar kahramanlarının hayal kırıklığı, romanın sonunda ortaya çıkacaktır. Tanpınar'da aşağı yukarı, *Huzur*'a kadar -*Huzur* dâhil- bütün dilsel formlar mitik olana yöneliktir.

DİL VE EROTİZM

Arzu

"Aşk, ötekinin arzusunun arzusudur." der Lacan! "İnsan arzulanmayı arzular. O zaman ilk bakışta güç gibi gözüken şu denklem ortaya çıkar: İnsan kendini ancak dilde, yani ötekinin nezdinde gene öteki tarafından ona dayatılan bu yabancı ortamda kendine yabancı(laşmış) olarak imleyebilir. İşte Lacan'a göre bu ötekileşme, bu yabancılaşma biliçdışının koşuludur. Böylece özne kendini imlerken temelde ötekinin arzusunu dile getirir."[84] Ötekinin arzusu, öznenin dilinde gerçekleşir. Özne sevendir, nesne sevilendir. Özne ile nesne arasında dil vardır. Giden ve gelen dil; fakat gittiği ve geldiği zannedilen anlamdır. Dilin belirsizliği ile erotizmin tanımındaki temel kavram "aralık bırakma" aynı alana tekabül eder. Eğer dil, şeyleri yüzde yüz karşılayan bir kabiliyet içermiyorsa, şeyler eksiktir/aralıktadır/aralıktır. Anlam bütünlük demek olduğuna göre, dil yüzünden anlam eksik kalır. Bu durumda

84 A. g. e., s. 12.

erotizm, kelimelerin başlattığı ancak onlar ortadan kayboldüktan sonra ortaya çıkan boşlukta cereyan eder. Erotizmin mekânı dilin yapısal kendiliğindeki belirsizliktedir.

Huzur'da, Mümtaz'la Nuran'ın Boğaz gezintisinin anlatıldığı bölümlerden birinde, aşağıdaki paragraf vardır:

"Hemen her şeyi teker teker ayı kabul ediyordu. Adeta kadınca bir insiyakla. 'Gel, beni değiştir, işle, başka bir şey yap, yaprağımı parlat, gölgemi daha sert ve karanlık bir madene çevir....' diyordu. Ve onu derisinden, kabuğundan, yüzünden içeriye doğru çekiyor, benliğine almaya çalışıyordu. Nuran'ın yüzü billur bir kâse gibi bu parıltıyla doluydu. Yanı başlarından geçen sandalın kürekleri elmastan yapılmış eşyanın parıltısıyla suya dalıp çıkıyordu. Evet, kâinat ortasından bölünmüş bir meyve idi ve ay onun, her şeyi etrafında toplayan çekirdeğine benziyordu"[85]

Bu yapı gerçekleşmiş olsaydı, "birleşmek" çırılçıplak bir müstehcenliğe, başka bir ifadeyle, teşhire dönüşürdü. Hâlbuki Mümtaz ve Nuran'ın ikamesi "şeyler" yoluyla Mümtaz ve Nuran'ın arzusu şeylere aktarılmış, böylece aralık bırakma yani eksiklik ortaya çıkmış ve metin düzeyinde "erotik" dille kurulmuştur. Çünkü erotizm bir ikame kabiliyetidir. Psikanaliz açısından, bu paragrafta Mümtaz'ın simgesel karşılığı aydır; ancak ay erotik oyunu Nuran üzerinde değil eşya üzerinde oynar. Bu duruma Mümtaz açısından seyir mesafesi diyelim. Şeyler ve ay arasındaki birleşme, küreklerle su arasındaki temas, Nuran'la Mümtaz arasında yoktur. Mümtaz, daha güçlü bir erkek imgesine Nuran'ı bırakmıştır. Bu da aydır. Ay imgelemin simgesidir.[86] Demek ki Tanpınar gerçeğin yerine hayali ikame etmiştir.

85 Tanpınar, *Huzur*, s. 185.

86 Norman Freidman, İmge, s. 86.

Tanpınar, Zaman Kırıntıları başlıklı şiirinde "değişmenin ebedi olduğu yerde güzeldir hayat" diyordu.[87] Yukarıdaki paragraf ve onun edebi metinlerindeki bütün tanımlar değişme esaslıdır. Ayrıca *Günlükler*'inde, birçok şiirinin erotik imge içerdiğini söyler.[88] Yine *Huzur*'un Nuran'la Mümtaz'ın tanışmalarının anlatıldığı ilk kısımlarında, Mümtaz'ın Nuran'a ilişkin erotik bir imge olarak "değişme" arzusunu ifade eden cümlelerini hatırlıyoruz.

Yukarıdaki metin biçim açısından erotik olduğu gibi, fiillerin değeri bakımından da erotiktir. Kabul et-, gel-, değiştir-, işle-, içeri doğru çek-, benliğine almaya çalış-, dalıp çık- gibi fiiller erotik çağrışım içeren fiillerdir. Bu yüzden paragrafın imgesi, tam da bir cinsel/erotik imgedir. İkiye yarılmış meyve vagina ve ortasındaki çekirdek onu dölleyen fallustur. Fakat işin ilginç tarafı, paragrafın öncesinde ve sonrasında bu tezi destekleyecek daha açık ibarelerin olmasıdır. Mümtaz bu aydınlık oyunun seyircisidir. Tanpınar poetikasının en temel kavramı seyretmek yani temaşa, verdiği haz yüzünden özneyi atıl bırakır. Yukarıdaki paragraf, romanın on dokuz sayfa tutan bir bölümünden alınmıştır.[89] Boğaz'da sandalla yapılan bir gece gezisini anlatan bu bölüm, Mümtaz ve Nuran'ın -bilhassa Nuran'ın- yer yer cilveleri ile paralel yürüyen bir tabiat yorumunu içerir. Nuran kaynaklı cümleler parçalanmışlık vurgusunu içerirken, Mümtaz'ın cümleleri daima bütünlük üzerinde durur. En önemlisi, Nuran'ın hemen birçok cümlesinde "tensel haz"a yani "sevişme"ye ilişkin ibareler kullanılmış olmasıdır. Hâlbuki Mümtaz'ın zihninde sevişen "şeyler"dir. Yani eşya sevişir ve bu ancak dil seviyesinde

87 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 75.

88 İnci Enginün-Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 217-252.

89 Tanpınar, *Huzur*, s. 167-186.

seyredilir. Metnin erotikliği, şeylerin münasebetini dile dökü şünden/dökemeyişinden kaynaklanır. Nihayet esas fikir ve kendi ruhsal âlemimiz arasındaki benzerlik erotik bir imge ile ay ve şeyler düzleminde kurulur.[90] Bölümün son paragrafı ise orgazm tasvirinden farksızdır. Çünkü "yaratılışın kemeri üzerimize kapandı. Tek bir âlemin parçasıyız."[91] cümleleri bir tamlık ve tamamlanmışlık ifadesi/yorumudur. Tanpınar poetikasının zeminindeki bütünlük ve tamlık arzusu, kültür, medeniyet, estetik vs. gibi alanlarda olduğu gibi, bir simge olarak cinsel birleşme formunda da vardır: "Bebek önlerinde gölgeler denizin büyük bir kısmını kaplamıştı. Fakat etraftaki ışıklar, ta karşıdan gelenler bu kuytu gölgeye durmadan uzanıyor, onun içinde, kim bilir hangi geleceği hazırlamak ister gibi derin ..."[92] Sonuç olarak diyebiliriz ki; Tanpınar dille sevişen adamdır.

Mümtaz, Nuran'dan ayrıldıktan sonra eşya ile arasındaki mesafenin açıldığını görür. Hâlbuki Nuran'la birlikte olduğu sürede, içi seyreder. Bu, gözün değil, zihnin bakışıdır. Mümtaz Nuran'a baktığı gibi tabiata da bakar. Eğer içteki Nuran yoksa içteki tabiat da yoktur; ya da şeyler ayrılmıştır. Mümtaz-Nuran birlikteliği imge olarak, kâinatın birliğidir. O zaman tersi de doğrudur. Mümtaz-Nuran ayrılığı, şeylerin ayrılığıdır. Çünkü zaten her ikisi de duyularla ilgilidir. Sıfır mesafe yerini reel mesafeye bırakır. Buna yalnızlaşma diyelim. Roman parçalanmaya başlar. Zaten metnin son bölümü üçgenin geniş tabanıdır. Yani Mümtaz'ın mitik bilinci sekülerin zeminine çekilmiştir.

Tanpınar'ın ve Tanpınar'ın sanatından bahsedenlerin çok kullandığı azap sarılı haz tamlaması elbette dil seviyesinde ger-

90 A. g. e., s. 185.
91 A. g. e., s. 186.
92 A. g. e., s. 186.

çekleşir. Tanpınar metinlerinde azabı anlatan ve bizim "azabın dili" dediğimiz bir söylemle kurgulanmış bölümler olduğu gibi hazzı anlatan ve bizim "hazzın dili" dediğimiz bir söylemle kurgulanmış bölümler de vardır. Tanpınar dilinin yüksek seviyedeki parçaları biçim bakımından erotik fakat içerik bakımından azap vericidir. Eğer tamlamayı "azap sarılı haz" olarak, onun kullandığı gibi kullanırsak azabın önce ve dışta, hazzın sonra ve içte olması gerekir. Bu durumda da biçim azap, içerik haz olur. "Tanpınar azaptan haz alan adamdır." dediğimizde, yukarıdaki tamlama dil düzeyinde tamamlanmış olur.

"Ayrılığın ve azaplarının kendisine uzattığı bu son hayal kaç tane Nuran'ın birden yerini aldı. Bu keskin, doğrudan doğruya ciğerde çalışan hançer, bu tam öldürmeden kıvrandıran kadeh, bütün sessiz kudretiyle hazırlansın diye tanıdığı kadının hayran olduğu, tapındığı kaç hususiyeti birden kaybolmuştu. Mümtazı o kadar çıldırtan o çocuk neşesi, yalnız mesut kadınların tanıdığı o feyizli bahar, kendisini bir aşkın ortasında yarattığı bir âlemin içindeki gibi idrak etmenin şuuru, artık hiçbiri hiç biri kalmamıştı. O neşe, bir sırça kadehti ki, kırılmıştı. O taşkın, her şeyi örtmeğe hazır bahar, bu önündeki elmasın katılığında feyizlerine son vermişti. İşin en acısı Mümtaz'ın geçtiği yolların hiçbiri kaybolmasın diye kendisine bir şeyler saklamasıydı, onun için bu durgun tebessümün aynasında muhayyelesi her an ona kaybettiği cennetlerin bir köşesini açardı."[93]

Yukarıdaki metnin azaptan bahsettiği açıktır. Çünkü daha ilk cümlede ve elbette romanın önceki bölümlerinde, Mümtaz'ın Nuran'dan ayrıldıktan sonraki ruhsal durumunun anlatıldığını biliyoruz. Ayrılık ve azap kelimelerinin, metnin içeriği hakkında bize bilgi verdiği doğrudur. Fakat ayrılık me-

93 A. g. e., ss. 61-62.

safedir, azap da mekândır. Azap-mekân ben'in kendi şimdisi olduğu için yüzeydedir. Öyleyse özne, kendilik ibaresiyle de tanımlayabileceğimiz "ben-mekân"dan ayrılmışlığın azabını çekmektedir. Ya da ayrılık zaten budur. Cümlenin sonraki kısmında kendilik "kendisine" kelimesindeki yönelme ekiyle gerçekleşir. "Azap-mekân", "kendisine" uzak mekândır. Uzatmak fiili de kendilikle öznenin arasındaki mesafeyi göstermektedir. Mümtaz kendilik mekânından savrulmuştur.

Tanpınar poetikasının dikkat çekici kavramları arasında, sınır ve sınırsızlık/çokluk ve teklik ifade eden, sayı kavramı içeren zarf ve sıfatlar çok sık geçer. Bu ifadeler zaman-mekân-nesne; çoğu zaman da ihsaslar için kullanılmıştır. İhsasların zaman, mekân ve elbette nesnelerle ilişkileri vardır. Yukarıdaki paragrafta 'son' sıfatı -hayal'in sıfatıdır- zaman'la ilgilidir. Hayat kelimesi içerikle ve romandaki olay örgüsü ile ilgili olmakla beraber, kelimenin genişlik yani mekânsal bir iması vardır. Dilsel birimler tamamen, "ben-merkez"in etrafında şekillenmiş ruhsal mekânı göstermektedir. Nesnesi Nuran olan mesafe, aynı zamanda Nuran'a uzaklıkla ilgilidir. "Kaç tane" ibaresi, metindeki kullanım biçimiyle sayısız manasını verir. Bu tip abartılar Tanpınar üslubunun vazgeçilmezleridir. Çünkü sayılar, mekân ve zamanla ilgili abartılı ifadeler Tanpınar tarafından sık sık kullanılır.[94] "Birden" anilik içerdiği için hız, -den,-dan ekiyle beraber mekandır. Kastedilen mekân, elbette "ben-merkez" (merkez-ben) in zihnidir. Çünkü zihin mekândır. Arkadan gelen kelime "yerini" kelimesidir ve hem mana bakımından, hem de sonundaki gösterme ekinden dolayı, yani işaret etme, gösterme bakımından yine mekândır. Hem "yerini almak"; hem de "almak" şeklindeki

94 Ernst Cassirer, *Sembolik Formlar Felsefesi I: Mit*, Hece Yayınları, Ankara, s. 231- 263.

son ibare, yer değiştirme ve sahiplenme içerdiğinden yine mekândır. Sonraki cümlenin ilk bölümünde nesne, mekân ve eylem vardır. İmgeler sert ve acımasızdır. Mekân ciğer, nesne keskin hançer, eylem ise "çalışan" sıfatfiilidir. Biraz sonra sınır ve sınırsızlık imgesi taşıyan ifadelerden "bütün" kelimesiyle karşılaşırız; bütün "sessiz kudret" tamlamasının sıfatı konumundadır. "Sessizlik" mekân imgesidir; kudret ise yine abartılı bir ifade olduğundan, bütünlükle yan yana olmaması gereken bir isimdir. Tam öldürmeden kıvrandıran kadeh kelime grubunda, sırasıyla, bitmişlik-bitmemişlik zıtlığı ve mekân sıralaması vardır. "Tam" bitmişlik iken Tanpınar'da çok rastladığımız bir yöntemle, öldür- fiiline getirilen -den, -dan (ayrılma) ekiyle birlikte bitmemişlik anlatır. Bu bitmiş-bitmemiş zıtlığının mekânın "kıvranma" durumuyla ilgisi vardır. Kıvranma, kıvranandan dolayı bir mekândır. Mekânın söylemidir. Ölümle-hayat arasında kalma durumudur. Bunu sağlayan kadehtir. Çünkü kadehin imgesi camdır; keskin, sert, kesici ve kanatıcıdır. Kadeh boşluk içerdiği için bir mekândır. Zehir de içerebilir, şarap da! Buradaki imge zehirdir. Kısacası metin tamamen "mekân-mesafe" sorunuyla ilgilidir. Metnin öznesi kendine ilişkin mekânın dışına çıkmış, bir başka öznenin yokluğundan -mesafe- acı duymaktadır.

Haz ise, öznenin azabı anlatırken kullandığı dilde kendini gösterir. Dilin bizatihi kendisidir. Örneğin şu ifade mevcut yapısıyla bir haz göstergesidir: "Ayrılığın ve azapların kendisine uzattığı bu son hayal!" Ve şu kelime grupları: "bu kadeh, doğrudan doğruya ciğerde çalışan hançer; bu tam öldürmeden kıvrandıran kadeh, Mümtaz'ı o kadar çıldırtan çocuk neşesi, yalnız mesut kadınların tanıdığı feyizli bahar, o neşe, bir sırça kadehtir ki..." Acı çeken "ben" paragrafın alıntıladığım ve alıntılamadığım kısımlarında kullanılan dil oyunlarından keyif alan bir "ben"e dönüşmüştür. Hiçbir âşık, terk edilişinden

dolayı çektiği acıyı anlatırken, böyle simetrik bir dil sistemi kurmaz/kuramaz. Ayrılık ve azap teşhis sanatı yoluyla bir hayal uzatacak, acı çeken birey (ben-merkez) sıfatlarıyla beraber hançer ve kadeh imgelerini bulacak ve birden bire acıyı anlatan paragraf, çıldırtan çocuk neşesi, mesut kadın, feyizli bahar..." gibi, olumlu ifadelere dönüşecektir. Bu ancak, "azap sarılı haz"la mümkündür. Artık olumsuz, imgeler değil sadece tamamlayıcı cümlelerdir. "Artık hiçbiri kalmamıştı." cümlesi geçmiş zamanı içeren tamamlayıcı cümledir. Cümle mekânın boşluğuna gönderme yapar. Başka bir deyişle bitmiş, tükenmiş, yani mekân boşalmıştır.

Tanpınar poetikasında imgelerin çoğunluğu mekâna ilişkindir ve mesafe içeriklidir. Mesafe ise toplama ve dağıtmayı ifade eder. Bunu şöyle de anlatabiliriz: İnsan, şeyleri kendini merkeze koyarak tanımladığına göre, Tanpınar metinlerinin özneleri de kendilerini merkeze koyarak tanımlar. İçi boş merkez mekân daima daireseldir. Şeyler, Tanpınar'da bu dairesel mekânın içinde iseler mesafe sıfırdır, görülemez. Dışındalarsa mesafe vardır; görebiliriz/görülebilir. Öyleyse Tanpınar'da uzaklaştırarak görme esastır. Bunun adına "bakmanın hazzı" diyelim. Tanpınar romanlarındaki aşkların ayrılıkla bitmesinin temel sebebi, uzaklaştırarak görme hazzından dolayıdır. Tanpınar ve kahramanları "bakmanın hazzı"nı alabilmek için şeyleri kendilerinden uzaklaştırırlar. Çünkü arzunun nesnesi ile mesafesi arttıkça, Tanpınar'ın üslubu güzelleşir. Verdiğimiz hükmün en somut örneği, *Huzur* romanında şimdiki zamana ilişkin mekân tasvirleridir. Hasta bakıcı aramak için sokağa çıktığında Mümtaz'ın gördüklerini anlatan satırlar, sıradan satırlardır ve bildiğimiz Tanpınar üslubunu yansıtmaz. Sahaflar çarşısında, ne zaman ki elindeki eski defterin, eskiliği ve elbette başka hayatların ve başka insanların nesnesi olma durumu Mümtaz'ın aklına gelir, üslup değişir.

Tanpınar okuyucuları bilir ki, onun edebi metinlerinin hangisi "aşk" ihtiva ediyorsa, metnin bir yerinde kahramanın sevdiği kadın, onu terk ederek, başka bir erkeğe yönelir. Böylece kahraman iki yönlü seyre başlar. Bu seyrin mekânı iç âlemdir. İç âlemdeki mekânın iki seyirlik boyutu söz konusudur. Birincisi şimdi-de ve şimdiki zamanda seyir; diğeri de aynı mekâna toplanmış hatıralar, ihsaslar vs. gibi Tanpınar'ın çok kullandığı ifadelerle, geçmişe ilişkin duyumlardan ibaret geçmiş zamandır. Tanpınar ikisini de seyreder. Aşkın nesnesinin şimdi-deki durumuna ilişkin zaman zaman verilen bilgiler sadece tetikleyicidir.

BAKIŞIN DİLİ

Skopofili

"Skopofili" bakmanın hazzı demektir[95] ve Tanpınar sanatını "bakmanın hazzı" üzerine inşa etmiştir. Her sanatkâr, sanattaki temsili nitelik göz önünde tutularak, bakmayı esas alan bir malzeme biriktirebilir. Bakış, en basit tasnifle, dışa ve içe yönelik olmak üzere ikiye ayrılabilir. Fakat biz bakış/görme fiilimsileri ile sadece fiziksel görmeyi/bakmayı ifade ediyorsak, bu eylemin tek aracı gözdür. Göz baktığında mekânı ve mekândaki şeyleri görür. Dolayısıyla mekân ve şeyler imge olarak içe/bilince kaydedilir. Ancak bu bakış biçimlerinin yoğunluğu ve biçimi insandan insana ve sanatkârdan sanatkâra değişebilir. Birincisi somut ve elbette özneldir. İkincisi soyut ve tamamen özneldir. İkincisinin farklılaşması gayet normal karşılanabilirken, birincisindeki farklılık kabul edilmeyebilir. Hâlbuki aynı yöne bakan iki kişi aynı şeyleri görmez. En

95 Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s. 297.

azından aynı sırayla görmez. Çünkü her bakış aynı zamanda tasnif ve sıralama içerir. Bakışın tasnif ettiği ve sıraladığı şeylerin her biri birer mekândır. O zaman bakılan ve görülen "şeyler" mekâna yerleştirilmek suretiyle mekânlaştırılır. Mekâna ilişkin imgeler bir somutlaştırma yöntemidir. Yer, yön metaforları mekâna ilişkindir ve somut olmayan şeyleri de mekânlaştırabilir.

Elbette bakışın kullanıldığı en dikkat çekici sanat, resim sanatıdır. Bu yüzden, roman ve şiir gibi edebiyat türlerinde tasvir içerikli biçimler, resim sanatından gelen kavram ve terimlerle izah edilebilir. Tanpınar'ın resme ilgisini biliyoruz. Burada *Huzur*'u peşinen bir merkez olarak kabul ettiğimiz açıktır. Bütünüyle roman, tamamlanmış bir mekândır. Semantik bakımdan dil, öznenin bir mekân olarak dışı ve içi karşılama biçimini gösterir. Kapalı mekânda da olsa anlatıcı, kahramanlardan birinin şimdiki zamanına ilişkin bir cümle kullanıyorsa, bu dış mekândadır. Eğer aynı anlatıcı açık ya da kapalı mekânda, kahramanın iç dünyasına ilişkin bir semantik düzen kuruyorsa iç mekândadır. Temelde zamana ilişkin bir tanımlama fakat mekândan söz ediyoruz. Çünkü Tanpınar'da zaman mekânlaştırılmıştır. Bunun ana kaynağı da bakıştır.

Tanpınar'ın zamanı mekânlaştırması kullandığı imgelerle ilgilidir. O zaman bakış, imgesel bir bakıştır. Ya da bakışın dili imgeseldir. Cümlede imge terimini kullandığımız zaman, derhal içe bakış söz konusu olacağından meseleyi daha anlaşılır hale getirmek zorundayız. *Huzur*, dört bölümden olaşan bir romandır. Yani, tamamlanmış bir mekân/evren olarak *Huzur* daireseldir. Fakat kendi içinde dört ayrı mekân vardır. İhsan, Nuran, Suad ve Mümtaz başlıklı bölümler aynı zamanda mekândır. Bu bölümlerden birincisi, kullanılan dil bakımından dıştır; birinci bölüm dışın dili ile anlatılmıştır. Nuran adlı

ikinci ve Suad adlı üçüncü bölümün ise büyük kısmı iç; bir kısmı dıştır. Son bölüm Mümtaz adını taşımakta ve tamamen dışta cereyan etmektedir. O zaman romanda dış-iç-dış şeklinde bir üçleme vardır. Romanın dört bölüm olması yanıltıcıdır. Diğer yandan bu üçlü roman hakkındaki geometrik üçgen imgesine de uygundur. Dışlar üçgenin zemininin iki ucu, iç ise üçgenin zirvesidir. Romanın gerçekte üç bölüm olmasının sebebi, Mümtaz/Suad birlikteliğidir. İhsan ve Nuran ayrı projeler olduğu için ayrı bölümlerdir. Romanın bir noktasından itibaren, Mümtaz'ın bilinci yarılacak ve yavaş yavaş Suad'ın doğuşu hazırlanacaktır. Bu doğuşun ilk işareti, "şüphe"nin görüldüğü ilk cümledir.

Bu bir bakış biçimidir ve bize bakanın neyi amaçladığının ipuçlarını verir. Tanpınar'da için, içe bakmanın esas olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla, vak'anın geçmişte gerçekleşmiş olması, içe bakmayı tatmin etmemiş ve bu sefer anlatıcı Mümtaz'ın bilincini parçalayarak daha derin bir içe bakma mekânı oluşturmuştur. Romanda, birinci düzlem, şimdiki zaman, ikinci düzlem, bir buçuk sene öncesi yani yakın geçmiş, üçüncü ve en önemli katman ise, Mümtaz'ın bilinçdışıdır. Asıl romancı Tanpınar, bu son katmanda görülür. Dilin değişmesi ve gittikçe imge ve metaforların artması da bu sıralamaya paraleldir. Şimdinin, geçmişin ve bilinçdışı formların dili farklı üsluplarla anlatılır. Tanpınar'da bilinçdışını bilince çıkararak realize etme çabası hep vardır. Bu ironik bir durumdur. *Huzur*'daki asıl ironik yapı budur ve biz aynısını *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de görürüz. Aynı diziliş, aynı sıralama, yani şimdiki zamanda yaşanan birim/bölüm ya da kısımlar, her bölümün kendi içindeki cümle düzeyinde de gerçekleştirilir. Mesela birinci bölümün cümlelerinin dizilişi dış/iç/dış/iç şeklinde, zaman zaman ise dış/dış/iç/iç/iç/ formunda düzenlenmiştir. Elbette birinci bölüm dilsel ve zamansal mekân bakımından

dışın yoğunlukta olduğu bölümdür. Hâlbuki ikinci bölüm dilin iç mekânıdır; için mekânı dildir. Ya da için dilidir. Dilsel dış mekân; bazen kayıtsız fakat somut, ama çoğu zaman, en azından imge içerdiğinde sübjektiftir. Dilsel iç mekân; daima imgeseldir, hiçbir zaman kayıtsız değildir ve sübjektiftir.

Huzur'un birinci bölümündeki paragrafların çoğu, özellikle ilk cümleler dilsel dış mekândır. Fakat ikinci bölümdeki paragraflar, dilsel iç mekândır. Sadece, ilk cümleleri nesne-mekâna, ya da doğrudan mekâna aittir. Tanpınar tamamen imgelere yönelir, eşyayı çoğaltır, bütünleştirir, toplar ve tamamlar. Zaten ikinci bölümün mekânı da zamanı da geçmişe ait olduğu için, dilin de doğrudan doğruya mekânlaştırılması veya bakışın mekân araması ve gördüğü şeyleri ihsaslar yoluyla mekânlaştırması tabiidir.

Belki de Tanpınar'ın "skopofil" tarafını anlaşılır hale getirmek için Nuran'la karşılaşma anından itibaren, metinde kullanılan bak- fiilinin nerelere/neye yönelik olduğunu ve bakışın görüleni nasıl tanımladığını anlatmakla işe başlamalıyız. Vapurdaki karşılaşma anında bakışlar konuşur.[96] Metin bir bakışla başlar. Tanpınar 'Yaşadığım Gibi'deki Aşka Dair başlıklı yazıda bakışın aşktaki fonksiyonunu anlatılır.[97] Nuran-Mümtaz karşılaşmasının sonraki günlerinde yine Nuran'la Mümtaz sık sık buluşurlar. Tanpınar'da bakış, arzunun harekete geçme anının/arzulamanın tetikleyicisidir. Tanpınar neye bakarsa baksın, deniz, ağaç, boğaz, Nuran veya İclal birden dille sevişmeye başlar. Sevişen bakışın yerini alan nesnedir. Bunun adına, 'kendi arzumuzun yarattığı nesne' diyebiliriz. Arzu, özneden ikinci bir nesneye geçer, artık arzulayan arzuyu ödünç alan o nesnedir; arzunun ilk öznesi sadece seyircidir.

96 Tanpınar, *Huzur*, s. 75-76.

97 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, t.y., s. 97.

Bu ikinci "emanet" nesne, güneş ışınları olabilir ve arzu eden öznenin yerine o güneş ışını arzu edilen nesne ile bir olur. Bu durum, Tanpınar tahkiyesinde üçüncü kişilerin neden kadın kahramanları alıp gittiğini de açıklar. Çünkü özne, arzusunu başka bir nesne üzerinde realize ederse, o nesne özneye dönüşür ve ilk özne pasif bir seyirci konumunda kalır. Seyrin, bakışın hazzı burada başlar. Aşağıdaki metne bakalım: "Sağ taraflarından gelen bir ışık parçası genç kadının saçlarına yapıştı, oradan yavaşça boynuna doğru kaydı, küçük, insana alışık bir hayvan gibi beyaz tenin üstünde hazla oynamağa başladı."[98] Aynı romanın başka bir bölümünde ise şu satırlar vardır: "Gözlerini yumdu. Mümtaz pencereden kül rengi denize baktı, hemen hemen aynı renkte tül tül bulutların dolaştığı göğü seyretti. Sonra genç kadını bahçesinde böyle havalarda adeta narinliğinden titreşen o küçük gülfidanlarına benzetti. Bir ışık bu kül rengi boşluktan, ikisinin de tanımadıkları, bir takım hazların müjdecisi gibi, onlara doğru uzandı. Genç kadının yüzünde, ellerinde adeta sevinçle gezindi."[99]

Dil ve İktidar

Paragraf Tanpınar'daki erotik seyir hazzını gösterirken, aynı zamanda, Tanpınar ikameciliğinin temel sorunu 'iktidar' bahsine de açıklık getirmektedir. Tanpınar'ın kahramanları, kozmos ve insanlar üzerindeki iktidarlarını dille kurmaya çalışırlar. *Huzur*'da Mümtaz-Nuran diyalogunun öznenin iktidar arzusuna ilişkin göstergesi, Mümtaz'ın daima konuşması ve Nuran'ın dinlemesi durumudur. Öte yandan eşyanın görünmeyen anlamını keşfettiği iddiasını taşıyan Tanpınar'ın

98 Tanpınar, *Huzur*, s. 107.
99 A. g. e., s. 109.

dili de zaten iktidar arzusunu göstermektedir. Yukarıdaki paragrafta dille kurulan iktidar Mümtaz'ı tatmin ederken, cinsel iktidar ışığa bırakılmıştır. Mümtaz, erotik haz kaynağı ışığın Nuran'ın uzuvları ile oynaşmasını seyretmektedir. Mümtaz'ın erotik nesneyi seyrini anlatan dil, erotik arzunun dilidir ve dilin kendisi fallustur. Bu bakımdan konuşmak eril bir eylemdir. Tanpınar kahramanları konuşarak arzularını tatmin ederler. Kullanılan dilin imgesel boyutu, cümlelerdeki anlam yoğunluğu, cümlelerin uzunluğu, cümlelerdeki metafor zenginliği; kısacası cümlelerinin estetik başarısı Tanpınar'da bir tatmin aracıdır. Çünkü "eğer düşünülmeyen düşünce öznenin nevrotik ıstırap pahasına belli bir ruhi acıdan kaçınmasını (nevroz teorisinde 'birincil kazanç' denen şeyi) sağlıyor ise, o zaman analitik süreç bir kefaret ödeme süreci oluyor. Çünkü bu süreç insanın kendi korktuğu, kaçındığı karşıt arzularla yüklü, saçma, sapkın, suçlu, akıldışı, gerçeklik dışı, bastırılmış yanıyla, birincil süreciyle bütünleşmeye çalışma sürecidir."[100] Edebi metnin kendisi bir analitik süreç olduğundan bizatihi yazarın ödediği kefarettir.

Mümtaz'ın cinsel iktidarı üçüncüye devrederek sadece seyrin hazzı ile tatmin olması, hiçbir aşkın iki kişilik olmadığını da gösterir.

Dilin mekânı ve zamanı karşılamasına ve bakışın yerine dilin ikamesine ise *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran'ın kayıkla Boğaza çıktıkları sahne örnek verilebilir. Bu sahnede Mümtaz, Nuran, İclal ve bir de kayıkçı Mehmet vardır. Metindeki kayık/sandal erotikliğini bir yana bırakalım. Asıl dikkat çeken, Mümtaz ile kayıkçı arasındaki pazarlık sahnesidir. Mümtaz, kayıkçı ile pazarlık yaparken Nuran tarafından seyrediliyor olmaktan erotik bir haz alır. Çünkü burada Nuran'ın bakışı,

100 Lacan, *Fallusun Anlamı*, s. 18.

yani üçüncü göz vardır. Üçüncü göz ile sahne arasında gidip gelen, bakışın taşıdığı dildir. Bu dil soyut ve imgesel bir karakterdedir.[101] Boğaz gezisinin arkasından Nuran'ın evine kadar üçü -İclal, Mümtaz, Nuran- yürürler. Bu sahnede tek cümle, fakat on üç satırlık bir dil kümesi vardır.[102] Paragrafın ilk cümlesi, "Kavaklara kadar, akşamı seyrede ede gittiler."[103] cümlesidir. Ancak paragraftaki on üç satırın sadece bir yan cümlesi mekân ve zaman içerir; onun dışındaki bütün metin zaman ve mekân dışındadır. Ancak son paragrafta şimdinin mekânına dönülür. Aradaki mekân-süre dille doldurulmuştur; başka bir deyişle dil, mekân-zamanı oluşturur. İlgili paragrafta dilin içeriği hülya/tahayyül ve ses ile doldurulduğu için mekânın ve zamanın yerini bu üç olgu alır.

Mit, ay'ı erkek, güneşi dişi olarak tavsif eder. Diğer yandan ay imgelem, güneş akıldır. Bu yüzden, mitin güneşe yüklediği anlamın madenler düzeyinde karşılığı altındır. Tanpınar'ın Nuran'a ve elbette ötesinde "tamlık" amacı güden bütün benzetme amaçlı ifadelerine, altının simgesel anlamını hatırlayarak yaklaşmalıyız. Fakat hem *Huzur*'da, hem de diğer metinlerde, güneş kaynaklı aydınlık, ışık vs. gibi açılımlar, eril unsurlardır. Eğer güneş dişilse anaçtır, anaçsa doğurgandır, kadınsıdır, çünkü içine alır. Feminendir. Anne arketipinin metaforik karşılığı da çok açık ki güneştir. Anne arketipinin güneşle ilişkisi, annenin sarıp sarmalaması ve doğurganlığından kaynaklanmaktadır.[104] *Huzur*'da Mümtaz'ın A'dan İstanbul'a gelmek için hazırlandığı sahneyi anlatan satırlar, güneşe yüklenen metaforik anne anlamını açıklar. O zaman güneş ışınlarının eril olması, güneşin doğurganlığı ile ilgili olmalı-

101 Tanpınar, *Huzur*, s. 121-122.

102 A. g. e., s. 129.

103 A. g. e., s. 129.

104 Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 17-44.

dır. Klasik edebiyat ile mitolojinin Tanpınar'daki etkisini biliyoruz. Kadın güzelliğine ilişkin olarak ay, çehreyi karşılar; o zaman asıl simgesel anlam 'ay'daki hayal gücünü/imgelemi tahrik eden taraftır. Tanpınar, zıtları birleştirme tutkusuyla -ki derin yapı budur- güneşi metaforikleştirip/eşleştirip eril/dişil birlikteliğini gerçekleştirir. Aynı birleştirme, mehtapta Boğaz seyri esnasında ayın ışıklarına ilişkin olarak da yapılır. *Huzur*'un ilgili bölümlerinde, ay ışıkları nesneleri değiştiren eril unsurlardır. Nesneler, tıpkı Nuran'a atfedilen, değiştirilmeyi bekleyen eşya konumundadır. Nuran da, hatırlanacak olursa, yedi yıl süren evliliği boyunca, kendisini değiştirecek eril unsuru (fallus) beklemiştir. Tanpınar ilgili paragrafta, verimli tarla imgesini kullanacaktır ki, bu da dişilin pasifliği ve üretkenliği algısına ilişkindir.[105]

Modern Türk şiirinde ışık ve aydınlıkla oynayan ikinci bir isim Ahmet Haşim'dir. Tanpınar'la kaynakları bakımından ortaklığı bulunan Haşim, Bir Günün Sonunda Arzu adlı şiiri başta olmak üzere, renk, ışık, maden gibi unsurları birçok şiirinde kullanmıştır. *Huzur*'un poetik dili (şiirsel) çoğu yerde Haşim'i hatırlatır. Zaten, Tanpınar'ın nesir dilinin ve bilhassa nesrindeki fikri içeriğin Yahya Kemal'e, şiir dilinin ise Haşim'e yakın olduğunu biliyoruz. Haşim'le Tanpınar arasındaki ilişki, kâinat karşısında mitik yorumların tespitinde görülür. Kaynak bakımından her ikisi de sembolist ve empresyonist şiire dayanırlar. Fakat Haşim, Tanpınar düzeyinde bir kültür birikimine sahip değildir. Tanpınar'ın Haşim'le ilgili olarak "primitif" sıfatını kullanması,[106] Haşim'in duyarlığına yöneliktir. Çünkü mit primitiftir ve mitik devirler, insanlığın çocukluk devirleridir.

105 Tanpınar, *Huzur*, s. 74.

106 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 286.

Diğer yandan Tanpınar paragraflarının formel özellikleri Proustyendir. Bir paragrafın veya her bölümün ilk cümlesinde "şimdi-de bitmiş ve geçmiş" bir durumun/aksiyonun bilgisi verilir. Ve sonra sebepler izah edilerek başlanılan noktaya; şimdiye gelinir. Teknik olarak bu yöntem, olay örgüsünün biçimi ile ilgilidir. Olay örgüsü zaten bir formdur. Bu durumda Marcel Proust'un ve Tanpınar'ın metinleri birbiriyle ilişkili küçük daireciklerden oluşan büyük bir dairedir. Büyük bir algılama biçimi/yani bakış/görüş-seyir/temaşa, on dokuzuncu asır romanına itirazdır.

On dokuzuncu asır romanına itiraz pozitivist dünya algısına itirazdır. Kronolojik algı pozitivist algıdır ve temeli determinizme, tabiat bilimlerine dayanır. Balzac, Flaubert gibi bizim roman tarihimizin başlangıç senelerini besleyen kaynaklara itirazdır. Eğer her dünya algısının bir felsefi temeli varsa -ki vardır- M. Proust ve Tanpınar'daki bu algı formunun Bergson'la (durée) ilişkisi olmalıdır. H. Bergson'un zaman algısı, M. Proust ve Ahmet Hamdi Tanpınar romanlarında böyle gerçekleştirilir. Elbette, cümle uzunlukları ve paragraf biçimlerinin, Proust'un yapmaya çalıştığı paragrafsız roman yazma gayretinin arkasında da bu algı biçimi olmalıdır.

Tanpınar'daki erotik arzunun seyretme/temaşa ile ilgili olduğunu söylemiştik. Bakmak ve görmek anlık olduğu ve zamanda gerçekleştiği için seyirle aynı şey değildir. Dolayısıyla bakmak ve görmekte sabitlik, süreklilik söz konusu olamaz. Göz yoluyla bakar ve dıştakini içeri alırız. Hâlbuki seyretme/temaşa içte başlar. O iç bilinçtir; bilincin kendi kapsamını seyretmesidir. Bilinç zaten, şeylerin değil, şeylerin imgelerinin mekânıdır ve biz içe bakışta nesneleri değil, nesnelerin imgelerini seyrederiz. İmgeler kaydedilmiş görüntülerdir. Bu yüzden canlı ve değişkendir. Birbiriyle ilişki onların hareketliliğine yol açar. Form değiştirilir; form değişince anlam da değişir. O za-

man Tanpınar'ın seyrettiği gerçek, beş duyu gerçekliği değildir. Tanpınar sadece imgeseli seyretmektedir. İmgesel, yanılsama olduğu için yanıltıcıdır. O yüzden, tıpkı anlam gibi, hiçbir zaman "orda olmayan"dır. Bizim anlam arayışımız sözü edilen değişkeni sabitleme gayretidir. Anlam dediğimiz kodlamanın, anlam olabilmesi için sabit olması gerekir. Sabitlik, durağanlık, değişmezlik durumu "anlam" olabilmenin şartıdır. İmgelerde sabitlik söz konusu olmadığı için anlam diye bir şey yoktur. Ama asıl mesele erotik arzunun nesnesinin yokluğudur. Erotik arzunun nesnesi ifadesiyle kastettiğimiz "anlam"dır. Şeylerin birbiri ile imgesel münasebeti bilinçte gerçekleştiğine ve bu kayıtlar gerçek olmayıp yanılsama olduğuna göre, bu imgesel ilişkinin sonucu tamlık değil parçalanmışlıktır.

Tanpınar'daki seyir hazzına (skopofili) ilişkin başka bir örnek yine *Huzur*'da bulunabilir. İşaret edeceğimiz sahneler aynı zamanda Tanpınar'ın seyrin anlamı hakkında ne düşündüğünü de gösterir. *Huzur*'da Nuran'la Mümtaz'ın birlikte olduğu sahnelerin (şimdi-de) hemen hepsi dış mekândır ve insanlar ve şeyler arasındadır. Fakat aynı zamanda seyrin kuramsal yanı, içeriği hakkında da bizi aydınlatır. Sadece Mümtaz ve Nuran'ın bir arada bulunduğu iç mekânlar neden yoktur? Çünkü böyle bir iç mekân seyri engeller. Temaşanın hazzı, birin tamlığını gösterecek bir coğrafyada, mekânda gerçekleşebilir. Onun yani temaşa hazzının niteliğini göstermek, tamlık içerikli dille ve ancak böyle bir mekânda şekillenebilir. Tanpınar, Emirgan'daki evde gerçekleşen buluşmaları daima özetler yahut haber cümleleri ile bildirir ve geçiştirir. Bazen -Boğaz'daki köşk gezintisinde olduğu gibi- buluşmanın arkasından başka bir mekân ve zamana, şeylerin mekânına ve zamanına geçildiğinde, önceki ikili görüşmenin lezzetini anlatır. Bu cümleler eylemsel değil, kısa paragraflardan oluşan, içe yani bilinçteki kayıtlara ilişkin cümlelerdir.

Seyretmenin bir mesafe gerektirdiğini, mesafenin oluşabilmesi için öznenin erotik arzunun nesnesini kendisinden uzaklaştırması gerektiğini biliyoruz. Eğer böyleyse, her duyum, seyretmenin sonucunda erotik hazza dönüşebilir mi? Tanpınar, söz konusu olduğunda bu sorunun cevabı olumludur! Yoksulluk ya da tabiat manzaraları seyredilerek erotik hazza dönüştürülebilir. Hatta Tanpınar'daki seyir mekânı tutkusunu musikide bile görürüz. Tanpınar'da musiki dinlenmez, seyredilir. Ses, Tanpınar için seyredilen bir zamansal yolculuktur.

Sanırım konunun "aşk"a geleceği anlaşılmıştır. Aşk seyredilir mi? Aşk tamamen seyirden ibarettir. Birinci düzlemde yani erotik arzunun nesnesi zannedilen ile birlikteyken bile eğer ihsasların peşindeyseniz, aşk'ı (hal olarak) seyrediyorsunuz demektir. Fakat seyir nesnenin görüntülerine tabi olduğundan ve değişme zorunluluğu içerdiğinden nesnenin konumunu değiştirmemiz gerekir. Nesnenin birinci konumu size aitliğidir; ikincisi seyretmek için size ait olmama durumudur. Seyre başlamak adına, erotik arzunun nesnesi, örneğin kadın başkasına terk edilir, bırakılır, ayrılınır, vazgeçilir. Burada aşkın seyri devam eder. Seyreden öznenin bilinci durumdan memnundur. Fakat imgenin değişimi temel haz nesnesi olduğundan, başka bir kavram etrafında "azap sarılı hazzı" yaşaması gerekir. Çünkü "insan cinselliği göründüğü her yerde utanç, küçük düşme, sevgiyi kaybetme korkuları, bilinçdışı suçluluk duyguları, cezalandırılma korkusu ve arzusu, pişmanlık, kaygı, sıkıntı, bağımlılık isteği ve korkusu ikilemi, kadir-i mutlaklık iddiası ve muhtaç olma çelişkisi, haset, rekabet, hüsran, ruhi çöküntü, şiddet ve hatta bilinçdışı adam öldürme arzuları, istekleri ile eşleşmiş olarak ortaya çıkar."[107] Bütün bu kavramlar Tanpınar'da aşkla beraber seyir malzemesine dönüşür.

107 Lacan, *Fallusun Anlamı*, s. 15.

Bir şeyi kaybetmek demek, bir şeyin bir şeyden ayrılması demektir. Bir şeye sahipseniz o size yapışıktır. Açıkçası; kendi uzuvlarınızdan biri haline getirdiğinizdir, sahip olduğunuz! Artık iki yoktur, bir vardır. Fakat kaybettiyseniz, yapışık olma durumu bozulmuş, bir iken iki olunmuştur. Sayılar, matematiksel ayrılıklardır. Eşyayı tasnife yarar. Azaltır ve çoğaltır, kategorize eder. Sayılar, zamandan ve mekândan arîdir. O zaman "bir"in dili ile "iki"nin dilinin başka bir deyişle, "tek"liğin dili ile "çok"luğun dili farklı olacaktır. Çokluğun dili, günahın, suçun, kaybın dilidir. Bazı romanlarda kâinat algısı, daha başlangıçta, çokluk düzleminde teşekkül ettiğinden metinlerin dili doğal olarak bu çokluğun dilidir. Bu doğal veya seküler dildir. Fakat derin yapı, azap sarılı haz veya ikiz ruh hali veya zıtların birliği esası üzerine kurulmuş ise ve siz kâinatı bu kavramlar çerçevesinde algılıyorsanız, dilinizin de bunu yansıtması gerekir. Bu zorunluluk içerik ve biçim ayniliğinin delilidir. Öyleyse, derin yapı zıtların birliği olduğu halde gerçekleştiremezseniz, varoluşsal anlamda suçlusunuz demektir. Burada niyet, teşebbüs, kendilik algısı, güvensizlik, yetersizlik ve yetmezlik kavramları devreye girer. Bireyin niyeti ile ortaya çıkan sonuç arasındaki münasebet, sonuçta ironiye dönüşür/ironiyi doğurur, ironiktir. Varoluşsal suçluluk kendini gerçekleştirememedir. Kendilik, tamlıktır; ama arzunun nesnesi ile tamlıktır. Arzunun nesnesi ad değiştirebilir. Tanpınar bu hususa *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde dikkat çeker. Nesnenin ismi değişse bile daima öznenin kendilik arzusuna bağlıdır. Görüntü, renk, nitelik, isim yanıltıcıdır. Eğer niyet (arzunun içeriği) gerçekleşmemişse, teşebbüs akim kalır; kendilik algısı yara alır, parçalanır. Güven kaybedilir, yetersizlik ve yetmezlik bir imana dönüşür. Ve ironi başlar. İroni, başka bir deyişle kendilik algısının somut delilidir. Çünkü ironi bir çeşit kendine verilen cezadır ve yanlış anlamlardan arınma anlamına gelir.

Çünkü yanlış anlamlar kendiliğimize karşı işlediğimiz günahlardan oluşur. O zaman ironize eden ironist bizatihi yazardır.[108]

Uzun cümle merakının Tanpınar'a, M. Proust'dan geldiğini biliyoruz. Ama bu sadece bir Proust etkisi olmamalıdır. Uzun cümle yapısının Tanpınar'ın algılama biçimiyle bir ilgisinin olması gerekir. Kâinatı ifade için kullandığımız dil, bizim kâinat algımız, bilincimizin biçimi olur. Zaten dilin kendisi bir seyir sürecidir. Hem yazıda hem konuşmada gerçekleşen bir seyirdir dil. Ses zamanla ilişkili olduğu için kaybolur, geçer! Dokunamazsınız, sadece duyarsınız ve yankısı kalır. Fakat bu duyma süreç içinde gerçekleşir. Bir cümlenin telaffuz süresini saatle ölçmek mümkündür. Bilinç düzeyinde zamanı geçmiş/şimdi/gelecek gibi formlara böldüğümüze göre, bir cümlenin ilk sesinden itibaren zaman ile özdeş/eşdeğer bir düzlemde geçmiş/leştiği kesindir. Bir cümlenin ilk sesinden son sesine gelindiğinde cümle tamamen geçmişleşmiştir. Bu durumda zamanın şimdisi yoktur diyebiliriz.

Konuşma anında cümleniz ne kadar uzunsa, dinleyici de konuşmacı da o kadar süre/durée'yi yaşar. Bergson'un 'durée' kavramı Tanpınar'ın "iç" kavramı ile aynıdır. Bilinç, bir cümleyi dinlerken, fiziksel olarak şimdi ve buradadır fakat aynı zamanda genişleyen bilinç bütünlüğü sezer. Bu sadece konuşmada değil, yazıda da aynıdır. Edebi ya da edebi olmayan bir yazılı metni okuyan kimse, şimdi ve burdayı ve zamansal derinliği -daireselin merkezi- sezecektir. Cümlenin ilk sesiyle beraber işlemeye/ilerlemeye başlayan derinlik son seste tamamlanmış olur. Artık o cümle zamansal derinlikte kayıtlıdır; fakat şimdi ve burdada yoktur. Şimdi ve burada durumu dairesel bir form ise o cümle merkezdedir. Sözlerin sesle gerçek-

108 Kathleen M. Wheeler, *Romantizm, Pragmatizm ve Dekonstrüksiyon*, Paradgma Yayınları, İstanbul, 2011, s. 45.

leşmesi ve sesin zamanla eşsüremli olması, verilen sözlerin neden tutulmadığını da açıklar. Sözün, mekânsal değeri olmadığı için gerçekliği de yoktur. O zaman Tanpınar cümlelerinin de bir gerçekliği yoktur. Kayıtlı olması, elbette o sözü gerçek kılmaz. Tanpınar metni için kullandığımız "ütopik dil" ya da "dilin ütopyalaştırılması" tabiri bu tespite ilişkindir. Fakat önce Tanpınar'ın uzun cümlelerde seyrettiklerinin imgelerini anlamaya çalışalım.

"(I) Mümtaz bu bakışları, kucaklaşma hıçkırıklarına benzeyen gülüşleri gece gündüz beraberinde taşırdı. (İçsel bütünlük) (II) Onlar her yerde karşısında idiler. (Mekânsal bütünlük) (III) Onun ruhu Nuran'ın bakışlarının yorulmaz dalgıcıydı. (Bütünlük olarak süreklilik) (IV) Bu zengin deniz altında. (Mekânsal bütünlük) (V) Her an. (Zamansal bütünlük) (VI) Yeni kudretler ve yeni azaplar bulurdu. (Kudret olumlu/azap olumsuz olduğundan zıtlar birleştirildi; bütünlük) (VII) Bu tebessüm, Mümtaz'ın teninde, kanında uzviyetinin her tarafında açan bahçelerdi. (Şeyler dönüşerek bütünleşti; bütünlük) (VIII) Sonsuz gül bahçeleri ki genç adamı, çok defa yattığı yatağı, eli değdiği eşyayı, kendi damarında akan kanı koklamak isteyecek kadar hazla çıldırtırlardı."[109] (Bahçe sonsuz bütünlük oldu. Metnin gerisinde sublime edilmiş Nuran vardır; Tanrısal bütünlük)

"Bu bir Tanrının ziyaretini kabul etmiş, cansız şeylerin, bu ziyaretin hatırasıyla canlanması, yaşaması, kısa fakat çok dalgın aydınlıklarda maziyi, hali, istikbali ve etrafını idrak etmesiydi."[110] (Bütünlük)

Birleşme, bütünleşme ihtimali ortaya çıktığından öznenin artık haz nesnesini devretmesi gerekiyor. Çünkü bütünleşme

109 Tanpınar, *Huzur*, s. 165.
110 A. g. e., s. 165.

haz nesnesinin kaybına yol açar. Bu noktada öznenin endişesi başlar; "çünkü endişe nesne eksik olduğunda değil, nesneye fazla yaklaşmamız ve böylece eksikliğin kendisini kaybetmemiz tehlikesidir. Endişe arzunun ortadan kalkmasıyla oluşur."[111] Özne, nesnesini seyredemezse haz da kaybolacaktır. Bu durumda öznenin arzu nesnesi ile birleşmesinin iptali yani nesnenin başka bir özneye devredilmesi gerekir. Ortaya çıkan yeni durum hazzı sürekli kılan yeni mekândır. Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki; uzun cümleler Tanpınar'da hazzın sürekliliğini (bütünlük) gerçekleştirir. Dıştan içe doğru dönüştürerek yapılan yolculuğun nihai hedefinde haz vardır. Nuran'ı Tanrılaştırarak yapılan bu yolculuk özneye hem haz verir, hem de günahtır. Çünkü Nuran vasıtasıyla bütün ölüler dirilir; dirilme ve canlılık ereksiyon durumudur. Tanrı Nuran bütün zamanları birleştirir, bütün ayrılıkları ortadan kaldırır. Sonuç idraktir ve Tanpınar'da idrak orgazm ile aynıdır, aynı hazzı verir. Anlamak nüfuz etmek ise ancak cinsel birleşmeyle benzeşebilir. Çünkü idrak etmek anlamak, eşyaya nüfuz ederek içe geçmektir. Dil vasıtasıyla cinsel birleşme budur. Tanpınar, içten dışa çıkabilir. Yeni bir paragraf başlar ve paragrafın ilk cümlesi içten dışa geçişi haber verir: "Nuran'ın geleceği sabahlar erkenden uyanırdı."[112]

Tanpınar'ın dilini erotik kılan bir başka husus, onun metinlerinin içiçe geçmiş zamansal boyutundan kaynaklanmaktadır. *Huzur*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Aydaki Kadın*'da "içiçe" ibaresinin bir metafor olduğunu söyleyerek *Huzur*'un ilk bölümündeki bu zamansal "içiçe"liği gösterelim:

1. Şimdi
2. Şimdinin içi (anlam)

111 Slavoj Zizék, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s. 21.

112 Tanpınar, *Huzur*, s. 165.

3. Şimdinin geçmişi
4. Şimdinin geçmişinin içi (anlam)
5. Şimdinin geçmişinin şimdisi
6. Şimdinin geçmişinin şimdisinin içi (anlam)

Tanpınar'ın zamansal ve mekânsal boyutu bakımından çok katmanlı bu dili erotik imgenin yapı düzeyindeki başka bir karşılığıdır. *Huzur*'un ilk bölümündeki bu zamansal ve mekânsal derinliği bütün Tanpınar metinlerine yayarak, onun metinlerinin dil, zaman, mekân boyutlarıyla içiçe geçmiş bir erotik imge içerdiğini söyleyebiliriz.

ÜTOPİK DİL/DİLİN ÜTOPYALAŞTIRILMASI

Dil ve Ütopya

Önceki bölümün sonunda verilen sıralama Tanpınar ütopyasının zamansal ve mekânsal içeriğine ilişkindir. Tanpınar, mistik olanı bu katmanlardan alır, seçer ve birleştirmek ister. Birleştirmek sentez anlamına geldiğine göre sentezin kendisi bir ütopik faaliyettir. Çünkü her sentez, bir olmayanların yani zıtların birliğini amaçlar. Tanpınar'ın kullandığı dilin kendisi ütopya olabilir mi? Tanpınar'ın mitik dilinin özelliklerinden daha evvel söz edilmiş ve mitteki bütünleştirme ilkesinin Tanpınar dilindeki görünümlerinden örnekler verilmişti. Mitteki bütünsellik ilkesi elbette dil yoluyla sağlanır. Fakat bütünselliğin simgesel formu ilm-i simyadır. İlm-i simya mitolojide, çeşitli madenlerden altın elde faaliyetinin adıdır. Fakat simgesel manası çokluk formunda görünen bu âlemin gerçekte bir olduğu, çokluğun birbirine dönüştürülüp değiştirilerek (sentez) birliğe ulaşılabileceği anlamını içerir. İlm-i simya seküler bilinç için ancak kadim zamanların mistik dolayısıyla fantas-

tik bir algı formu olabilir. Ancak modern zamanlarda seküler bilincin mistik algıyı, yani ilm-i simyanın simgesel amacını başka bir düzlemde ve başka imkânlarla realize etme çabası söz konusudur. Romantik geleneğin dâhileri Blake ve Coleridge'ten itibaren şairler, yazdıkları dini şiirlerde mit yöntemini denemişlerdir. Romantik düşüncenin başlarında manevi hakikati algılamanın özgün yolunun mit olduğu düşünülüyordu. Kutsal kitaptaki peygamber ve havarilerin -keza 'ilkel dünya'daki şamanların- mitik tarzda bir şiirsel işlevi yerine getirdiği düşünülüyorsa, o halde modern dâhiler de kendi içlerine bakıp manevi hakikatleri aynı yöntemle ifade edebilirlerdi. Bunun için inanç sahibi olma erdemi zorunlu değildi; gerekli olan tek şey kişinin niyetlerinde samimi olması ve en derin duyguları olduğu gibi söylemine yansıtmasıydı. Victoria dönemindeki inançsızlarda, Stefan Collini'nin verdiği adla 'samimiyet retoriği'nin neden hâkim olduğunu bu şekilde açıklayabiliriz. Zira kişinin kendisine karşı dürüst olması ahlaki bir vecibe olarak görülmekle kalmıyor, aynı zamanda egemenliği samimi eylemlerle kanıtlanmak zorunda olan seküler bir benliği de gerektiriyordu. Benliğin sekülerliği, aşkın (şiirsel ya da dini) bir deneyimin sonucu değil, önkoşulu olmasına[113] dayanır.

Üstelik gittikçe şüphecileşen bir çağda dini inancını muhafaza etmek için mücadele etmiş Browning gibi şairler, mitik örüntüleri psikoloji ve tarihin bulgularını -yani, iç gerçeklik ile dış gerçekliği- harmanlayacak bir araç olarak görüyordu diyen Asad, Robert Langbaum'un "şiir sanatı konusunda yirminci yüzyılda hâkim hale gelecek teorinin anahatlarını ilk kez Browning çizmiştir," hükmünü de kullanır. Langbaum'a

113 Talal Asad, *Sekülerliğin Biçimleri: Hıristiyanlık, İslamiyet, Modernlik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 68.

göre "Şiir okurun zihninde farklı öğeleri çağrıştırarak etkide bulunur ve bu çağrışım süreci, peşi sıra sunulan şeylerdeki durağan örüntünün tanınmasına yol açar. Bu tanımaya yirminci yüzyılda genellikle 'epifani' adı verilmiştir' -manevi olanın edimsel olanda aniden ortaya"[114] çıkmasıdır epifani. "Mitik yöntem James Joyce gibi herhangi bir dini inanca sahip olmayan yirminci yüzyıl yazarları arasında da önemini korumuştur. T. S. Eliot Ulysses'e övgüler yağdırdığı değerlendirmesinde[115] şunları yazar: 'Miti kullanan ve günümüz ile antik dönem arasında sürekli bir koşutluk kuran Mr. Joyce, başkalarının da takip etmesi gereken bir yöntem izliyor... [Mitik yöntem] basitçe, çağdaş tarihi oluşturan o muazzam kısırlık ve anarşi panoramasını denetlemenin, şekillendirmenin ve anlamlandırmanın bir yoludur. Bu yöntem daha önce Mr. Yeats tarafından az da olsa geliştirilmişti. Psikoloji, etnoloji ve Altın Dal[116] birkaç yıl önce bile olanaksız olan şeyi bugün mümkün kılmıştır. Bugün, anlatı yöntemi yerine, mitik yöntemi kullanabiliyoruz. Bunun modern dünyada sanata imkân tanıma yolunda, düzen ve biçim yolunda bir adım olduğuna gerçekten inanıyorum."[117]

Bilindiği üzere T. S. Eliot kendi şiirlerinde bu mitik yöntemi kullanmıştır. Fakat bu mit kullanımı Asad'ın uyarısıyla, Starobinski'nin tarihin mitleştirilmesi anlayışıyla karıştırılmamalıdır.[118] "Bu edebiyatta yitik bolluğa duyulan bir özlem yoktur. Burada, nihayetinde temelsiz görülen seküler değerler için kurmaca bir temel olarak mite açıkça başvurulur. Dolayı-

114 A. g. e. s. 68.

115 T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, s. 64-68.

116 James G. Frazer, *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri I-II*, Payel Yayınları, İstanbul, 1991-1992.

117 Asad, *Sekülerliğin Biçimleri: Hıristiyanlık, İslamiyet, Modernlik*, s. 67-69.

118 Bkz. Jean Starobinski, *Eleştirel İlişki*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

sıyla Coleridge'in ve diğer romantiklerin mit kullanımında görülenden çok farklı bir duyarlıktan bahsediyoruz."[119] Asad bu yorumun sonunda yirminci yüzyıl yazarlarını mitik uydurmalar ile 'modernlik' arasında bağ kurmaya iten şey tam da Diderot gibi Aydınlanma yazarlarını 'mit' ile 'geleneği' yan yana koymaya götüren şey, yani mitin kurmaca niteliğidir der.[120]

Talal Asad'ın sözünü ettiği sanat teorilerinin temel paradigması ancak seküler bilincin kurgusu olarak realize edilmeye çalışılan ilm-i simyadır. Bu açıdan şeyler nasıl simge olmaya uygunsa, sanat eserleri de simgeleştirilmeye uygundur. Klasik metinlerimizin birçoğu kaynak olarak ilm-i simyanın tasavvufi yorumunu içerirler. Mevlânâ ve Yunus'tan Şeyh Galib'e kadar Türkçe edebiyatın tanınmış metinleri ilm-i simya yoluyla temsil edilmiş bir kâinat anlatmaktadır. Bu durumda ilm-i simya, ütopyanın temel metnidir. İlm-i simya ütopyanın ilmi olduğuna göre, genel olarak sanatların ve bilhassa şiirin ilm-i simya kaynaklı olması doğaldır. Daha açık bir ifadeyle, ilm-i simyayı doğuran ihtiyaç ne ise, güzel sanatları doğuran ihtiyaç da odur. Madde ile gerçekleştirilebilme ihtimali olanın, dildeki karşılığı şiirdir. Sorun bir ikame sorunu ve dil de sonuçta bir ikame aracı olduğuna göre şiirde de dil yoluyla ütopyanın ikamesi söz konusudur. Ütopya, simyacıların ortak dilinin ürettiği mistik bir inşadır. İlm-i simyacı da bir ütopyacıdır. Modern anlamda ütopyacılığın kastettiği ideolojik olandan söz etmiyoruz elbette. Bu yüzden Tanpınar bir ütopyacıdır. Tanpınar'daki ütopyanın, aynı objeye yönelen iki konusu, iki temsili, iki dili vardır. Çoğu zaman metin içinde birbirine yaklaşan bu iki dilin temsilinin biri İhsan, diğeri Nuran'dır. Bütün idealist (mitik) bilince ait diller gibi bu dil de sentezcidir. Yirminci yüzyılın siyasal-ideolojik sorunlarını

119 Asad, *Sekülerliğin Biçimleri: Hıristiyanlık, İslamiyet, Modernlik*, s. 69.
120 A. g. e., s. 69.

içeren bu dilin kodları iktisat, garp, şark, milli hüviyet vs. gibi kavramlar olmakla beraber özünde sentez vardır! Kelimeler İhsan'ın dilinde Tanpınar ütopyasının ana gösterenleri olarak vardır. O zaman bu ütopya/proje politik dille kendini ifşa eder. *Huzur*'da dikkat edilirse, İhsan'ın diyalogları, yirminci yüzyıl, Avrupa, eski-yeni, milli, gayr-i milli gibi konulardaki yorumlarından oluşur ve Mümtaz'ın bunlara herhangi bir itirazı yoktur. Mümtaz daha çok pasif bir dinleyici konumundadır.

İkinci ütopyanın Nuran'ın simgeselliğinde gizli olduğunu söylemiştik. O zaman, Nuran'ın tasviri ve tavsifi sırasında, ona ilişkin, onun kaynaklık ettiği bütün yorumlarda bu ütopyanın dilini bulabiliriz. Tanpınar'ın "Aşka Dair I" başlıklı yazısında sevgiliye ilişkin, her biri ayrı bir analize muhtaç enfes cümleleri ilm-i simyanın zengin bir mutlakın etrafında inşa ettiği ütopik dilinin örneğidir: "Benim için her zaman yenisin ve yenileşmenin sırrına sahipsin; bununla beraber seni teşkil eden zerre ve unsurların hiç birine yabancı değilim! Öyle ki seni ta ezelden beri tanıdığımı, güzelliğini yapan mucizeli şeylerin iştiyakını, farkına varmadan sayısız bir zaman içinde çektiğimi sanıyorum. Onlar bütün tekevvün boyunca benim kısa lezzetlerim ve uzun hasretlerim olmuşlardı. Şimdi onların hepsini sende, senin tılsımlı terkibinde teker teker buldukça şaşırıyorum. Bana gelmeden evvel neredeydin? Bütün bu mükemmel şeyler, bu emsalsiz güzellikler ve mukavemet edilmez cazibeler parça parça hangi yıldızlarda dinleniyordu? Çünkü sende onların hepsinden ve esrarengiz hasiyetlerinden bir şeyler var, dalgın ve etrafına yabancı anlarında onlara doğru uzaklaştığını, onların hülyasına büründüğünü o kadar çok sezdim ki... Söyle seni ilk aramaya başladığım andan bugüne kadar eşyanın tenevüünde geçirdiğin tecrübeleri anlat! Hangi zengin ve esrarlı madenlerde, hangi nadir hassalı ve acaip pırıltılı taşlarda uyudun? Hangi muattar, göz alıcı ve kıvrak

nebatlarda büyüdün ve hangi çevik hayvan vücutlarında, hareketlerinin o keskin ve zalim melekesini, vücudunun tehlikeli rehavetini elde ettin? Sesinin inhinalarını hangi dereler verdi? Gözyaşlarının sıcaklığını topladığın akşamlar nasıl akşamlardı? Kaç yaşayan ve şuurlu vücutta henüz tamamlanmamış hüviyetinin cazibe ve kudretlerini deneye deneye yetiştin? Teninin afif hicabını bulmak için kaç gül bahçesi, kaç şaire ilham verdi ve kaç bahar nefesinin rayihasını vücuda getirmek için iflas etti? Mevsimlerin, aydınlığın, muzlim ve sırrına erişilmez kanunların hava ve hevesten yarattığı güzel çocuk, bana bunları anlat!"[121]

Kadim mitolojiden tasavvufa bir çok mistik alanın dilini içeren Tanpınaır'ın ütopik dili, yapı itibarıyla Tanpınar metinlerindeki temel mistik algının kendisidir. Zaten *Huzur*'un dili de bilhassa Nuran'la ve aşkla ilgili kısımlarda yukarıdaki dilin varyasyonudur. Bu dil, altın, gümüş, bakır, demir ve benzeri gibi madenlerden, güneş, ay, yıldız, gezegen, gökyüzü gibi astrolojik unsurlardan, bitkilerden ve diğer âlemlerden gelir. Eğer ütopya cennet ülke ise, onu kuran dilin de cennete yakışır bir dil olması beklenir; dilin bizatihi cennet olması gerekir. Kutsal, kutsallığını dilde bulur, kutsalın kutsallığı dil ile gerçekleştirilir. Bu konuda asıl söylemek/göstermek istediğimiz cennetin kendisinin dil oluşudur. Tanpınar'da dilin kendisi cennettir.

Yukarıdaki kozmolojik ifadeler, bir cennet vaadinin inşa dili olmakla beraber, Tanpınar'ın dilinin kendi devrinin dışına çıkıp nasıl ütopik bir âlem inşa ettiğini gösterir. Çünkü Tanpınar'ın edebi hayatının en verimli senelerinde modern Türk edebiyatı büyüğün ve yücenin değil, gündelik olanın peşindedir. Tanpınar'ın ütopik dili, kendi devrindeki bu seviyesizliğe

121 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 101-102.

itiraz niteliği taşır. Bütün ütopyalar mevcudun seviyesizliğine, çirkinliğine tepki olduğuna göre, her ütopik çaba itiraz ve eleştiri keyfiyetini de içeren memnuniyetsizlik anlamına gelecektir. Bu yüzden *Huzur*'un şimdiki zamandaki dış mekân tasvirleri, şimdiki zaman mekânının eleştirisi ve öznenin memnuniyetsizliğinin göstergesi olurken, romanın dilce yükseldiği kısımlar da eleştiri anlamı taşımaktadır. Tanpınar'ın 1940'ların Türkiye'sini -zihin itibarıyla- bilhassa iktisadi ve kültürel açıdan, olumlaması düşünülemez. Bu durumda Tanpınar, devrinin birçok sanatkârının dışında, onların seküler Türkçesinden farklı, yapısı ve amacı itibarıyla mistik olan zengin bir dil kullanmıştır. Ancak Suad'ın intiharı ve Mümtaz'ın Nuran'dan ayrılmasından sonra, Mümtaz'ın ütopik tarafı kalmamıştır. Ancak 1937'nin Mümtaz'ının, o yıllardaki duygusal ilişkisi anlatılırken ütopik bir dil tercih edilmiştir; çünkü bir ütopyası vardır. Ütopyanın imgesi camdan bir mahfaza, bir saray; narin, kırılgan, aynı zamanda yüce, mekânı ve zamanı belirsiz masal mekânıdır. Tanpınar'ın kendi dilinin imgesi de aynen böyledir. Rüya, Binbir Gece Masalları, büyü gibi olağanüstülük içeren her türlü metin dilinin buluştuğu kavşakta Tanpınar'ın dili yükselir.

Fakat bu camdan saray, billur avize, bu masal mekân büyünün bozulmasıyla beraber dağılıp yok olacaktır. Romanda, büyünün bozulması Mümtaz'la Nuran'ın ayrılığı, İhsan'ın hastalığı, Suad'ın intiharı ile simgeleştirilmiştir. Roman vak'asına ait bu üç durumun her birinin ayrı bir anlamı vardır. Böylece camdan saray yerle bir olmuş ve masal kahramanı ortadan kaybolmuştur. Bu bir çözülüştür. İlginçtir, *Huzur* hem bir ütopya, hem de bir anti-ütopyadır. Romanın ikinci bölümünden itibaren ki bu bölüm geçmişin şimdisidir, bir yükselme seyri görülür. Sarayın inşası, billur avizenin gerçekliği! Dil bizi ütopik mekânda yaşatır.

Tanpınar aforizmaları da gösterir ki, egemen, mevcudun olumsuzluğudur. Her ütopya zımnen anti-ütopyayı da ihtiva eder. Fakat Dostoyevski gibi romancılarda, aynı metinde her iki durum da vardır. Artık sırça kadeh yoktur. Cam sürahi, kristal bardaklar kırılmış "oyunun tadı kalmamış"tır.[122] Mit, büyü bozulmuş, rüyadan uyanma faslı başlamıştır. İlm-i simya işlevini yitirmiştir. Her şey yalandır artık. Suad uyarır: "Mümtaz, bir şeyi bir şeye benzetmeden anlatamaz mısın?" Bir şeyi bir şeye benzeterek anlatmak, baştan beri söylemeye çalıştığımız bütünlük amaçlı, mitik dilin özelliğidir. Bu inşa bir hülyanın, bir ütopyanın inşasıdır. Benzetme farklılıkları ortadan kaldırıp tek kılmanın ve kendi irademizle, estetik bir ütopya inşa etmenin yoludur. Estetik ütopya tabirinin karşılığı, Tanpınar ütopyasının anlamına yöneliktir. Ütopyanın içeriği neyse, estetik olması gereken de odur.

Meselenin bu kısmı anlama dairdir. Aynı metin içerisindeki ütopya ve anti-ütopya durumu ironinin habercisidir. Ütopya birleştiren bir inşa, anti-ütopya ayrıştıran bir inşadır. İroni de karşıtlıklar üzerine -zıtlar, zıt olarak vardırlar- kurulduğuna göre, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde *Huzur*'daki ütopyanın anti-ütopyası olacaktır. Üstelik *Huzur*'da ironinin habercisi Suad'tır.

Mümtaz'ın çocukluk yıllarında, yaşadıkları şehri terk ederken/terk etmek üzereyken, yanlışlıkla babasının öldürülmesi ve gömülmesi sahnesi Tanpınar'ın edebi metinleri hakkında kaleme alınmış birçok yazıda, Tanpınar'daki "Oidipus" kompleksine işaret eden bir metin olarak yorumlanmıştır: "Tam o esnada kapı çalmıştı. Hizmetçi birisinin kapıda beyi beklediğini haber vermişti. Babası, bütün gün akşama kadar peşinden koştuğu yük arabasına dair bir haber geldiği zannıyla

122 A. g. e., s. 349.

koşmuştu. Sonra bir silah sesi, tek, kuru, hatta akissiz bir ses. Ve koskoca adam bir eli karnının üstünde, adeta sürünerek, yukarıya kadar çıkmış ve orada sofada yere yıkılmıştı. Bunların hepsi beş dakika bile sürmemişti. Ana oğul ne aşağıda konuşulanları, ne de gelenlerin kim olduğunu öğrenmişlerdi. Sadece silah sesinin arkasından yokuş aşağı bir koşuşma olmuştu. Daha onlar, olup bitenin şaşkınlığı içinde iken. Yakından top sesleri duyulmağa başlamıştı. Biraz sonra komşular gelmiş, ihtiyar bir adam onları ölünün üstünden kaldırmağa çalışmış; 'Bu kadar iyiliğini gördük. Şu adamı açıkta bırakmayalım, gömelim, şehittir, elbisesiyle gömülür.' demişti.

Sonra isli bir fenerle yarı çılgın bir bahçıvanın tuttuğu henüz denge girmemiş petrol lambasının ışığı altında, bahçenin bir köşesinde, büyükçe bir ağacın dibinde, alelacele bir mezar kazmışlardı.

Mümtaz bu sahneyi hiç unutamadı. Annesi yukarıda hep ölünün üstünde ağlıyordu. Kendisi bahçe kapısının bir kanadına yapışmış, büyülenmiş gibi orada, ağacın dibinde çalışanlara bakıyordu. Üç insan, ağacın dalına astıkları bir fenerin altında çalışıyorlardı. Fenerin ışığı ikide bir rüzgârla kısılıyor, sönecek gibi oluyor, ihtiyar bostancı ceketinin eteğini kaldırmış, lambanın sönmemesine dikkat ediyordu. Bu iki ışık altında gölgeler büyüyor, küçülüyor, top sesleri arasından annesinin çığlığı kazma seslerine karışıyordu. Sona doğru hava birden kızıllaşmıştı. Bu kızıllık evin bulunduğu taraftan geliyordu.."[123]

Babanın ölümünün/kaybının ilk anlamı şüphesiz "acı" olmalı; üstelik her kayıp yas gerektirir. Genç kız ile tensel yakınlık ise "haz"dır. Zıtlık... Babanın ölümünün anlamı hakkında birçok şey söylenebilir. Fakat galiba en uygun anlam kutsalın

123 Tanpınar, *Huzur*, s. 22-23.

ölümüdür! Baba kutsallığın ve kutsalın simgesidir dersek, o zaman, onun ölümünün hemen arkasından gelen tensel haz, kutsala karşı işlenmiş günah olur. Bu durumda hazzı anlatan bütün dil kümeleri aynı zamanda günahı anlatıyor demektir ki, bu da bizi hazzın dili ile günahın dilinin aynı dil olduğu gibi bir sonuca götürür. İki hal aynı anda yaşanıyorsa, kavram çiftlerine dönüşür: Azap sarılı haz! Azap sarılı hazzın dilsel görüntüsünü daha evvel izah etmeye çalışmıştık. Fakat *Huzur*'daki ilişkiler açısından da bu mesele yorumlanabilir. Çünkü alıntı yapılan metinlerin devamında anlatıcı Mümtaz'ın hayatını bu ikiliğin idare edeceğini söylüyor. Mümtaz'ın mizacındaki zıtları birleştirme veya zıtları görme ve arada kalma durumu roman boyunca devam eder. Nuran-Mümtaz beraberliğinin bitişinde de Mümtaz'ın yaşadığı bu çelişkinin etkisi vardır.

Nuran'la birliktelik başladıktan sonra Mümtaz'da önce kaygı, sonra korku başlar. Sonrasında da kefareti görürüz. Nuran terk eder ve kefaret ödenir. Artık olması gereken pişmanlık ve teslimiyettir. Teslimiyet aynı zamanda duadır. Teslimiyetin dili duanın dilidir. Şüphesiz söylediklerimiz metnin merkezindeki öznenin hallerine ilişkindir; ancak *Huzur*'da bu sıralama şaşırtıcı şekilde düzenlidir.

Kutsal-haz-günah sıralaması Tanpınar'da tersine çevrilemez. Kutsal sabittir ve geçmiştedir. Bir sonraki adım hazdır ve hazzın olduğu yerde günah vardır. Haz ve günah Tanpınar'ın çok kullandığı ifade ile iç içedir. Kutsal-haz-günah sıralamasının toplamı suç'tur... Kutsal'a saygısızlık ancak hazla mümkündür. O zaman hazla beraber günah/suç işlenmektedir. Günah ve suç işlenir; haz alınır. Demek ki haz bir ihsas durumu, günah ve suç ise -aslında aynı anlam- eylemsel bir durumdur. Meselenin eylem kısmı günah, duygu kısmı hazdır. Öyleyse, haz içte, günah dış'tadır. Günah'tan kurtulmanın yolu yine eylemsel olmalıdır. Eylemden çekilme hem günah-

tan hem de hazdan çekilmedir. Kutsalın geçmişteliği ve kutsallığı/kutsallık niteliği değiştirilemeyeceğine göre, özne haz ve günah ikilemini sürekli yaşayacaktır. Tanpınar bu durumda, hazzın ve günahın olumsuz yanlarını tasarlayarak birbiri karşısında çürütür. Üst üste bindirir. Böylece ikisinden de vazgeçer. Tarafsızlık kavramı burada ortaya çıkar.[124] Başka bir deyişle, özne kavramlara karşı mesafeli duruşu benimser. Tanpınar'ın epikürenliği eylemsiz hazla başlar.

Epikürenlik dünyeviye yönelik eylemden vazgeçip anlamı kavramak ve bu kavrama sürecinden haz almak olduğuna göre bu durumda roman boyunca Mümtaz'ın erotik arzusu hangi nesnelere yöneliyorsa, Mümtaz'ın onlardan vazgeçmesi gerekecektir. Bu vazgeçiş, romanın ilerleyen bölümlerinde, öznenin bizatihi arzusunun hakiki nesnesinden de vazgeçmesi şeklinde gerçekleşir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bu vazgeçişin metnidir. Elbette dilin de bu değişmeyi göstermesi gerekir. Artık imge yüklü paragraflar tamamen tasvir amaçlıdır. En azından geri planında Nuran-Mümtaz ortak cinselliğine bir gönderme yoktur. Yine romanın bahsettiğimiz kısımlarında pişmanlık, acı, keder gibi vicdan azabı kaynaklı kavramlar kullanılır. Öte yandan günahın bireysel bedeli (kefaret) ödenmiştir, ancak toplumsal kefareti de ödenmelidir. İhsan ölürse toplumsal kefaret ödenmiş olacaktır. Bu yüzden sıralama kutsala karşı işlenmiş günah, kaygı, korku, pişmanlık, kefaret şeklindedir.

Konumuz, bu kavramların dildeki görüntüsü olduğuna göre, Mümtaz-Nuran ayrılığından sonraki zaman dilimini anlatan bölümlerinde romanın dilinin, imge ve mecaz bakımından sadeliğinin, diyalog artışının, cümlelerin kısalıklarının ve

124 Fredric Jameson, *Ütopya Denen Arzu*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s. 246-248.

en önemlisi cinsel erotik imgelerden temizlenmiş olmasının, öznenin, arzu nesnesi karşısında nötrleşme manasına geldiğini söyleyebiliriz. Öznenin arzu nesnesine karşı mesafeli duruşu veya arzunun nesneleşmesi bir çeşit hesaplaşma imkânı doğurur. Sonuçta ortaya çıkan durum kayıtsızlıktır. *Huzur*'un bu dilinin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de Hayri İrdal tavrı ile nötrleşme süreci olarak devam ettiğini söyleyelim. O metnin ana sorusu Hayri İrdal'ın arzusuzluğuna ilişkindir. Greimas'ın semiyotik karesi gereğince Hayri İrdal arzu etmeyen, tarafsız öznedir ve bu yargı da onun edilgenliğini açıklar. Metnin ironik doğası bu tezimizi değiştirmez.

Yukarıda *Huzur* vesilesiyle kullandığımız günaha ilişkin yorumlarda, *Huzur*'un kaygı, korku ve kurban/kefaret sıralaması içerdiğini ve Nuran'la ayrılığın bir kurban manasına geldiğini söylemiştik.[125] Kierkegaard, "eğer öznede, kurbanın neye karşılık geldiğine dair bilinç yoksa, kurban geçersizdir."[126] diyor. Çünkü günah bilinçte meydana gelen bir olgudur. Tanpınar kahramanları nasıl kaygı ve korkunun bilincinde iseler günahın da bilincindedirler. Bu durumda Mümtaz'ın bilinci "kurban" verme/vazgeçme, feragat etme durumunu bilinç düzeyinde kavramış ve günahın kefareti olarak kurbanın neye karşılık geldiğinin bilincindedir.

Romanın dördüncü bölümünün on üçüncü kısmındaki bazı sahneleri ve cümleleri kronolojik olarak buraya alalım:

"O gün akşama kadar surlarda dolaştı. Kendinden uzak, biçare, yorgunluktan bile habersiz, terk edilmiş olmanın azabına bürünerek yürüyordu.

-Beyhude yere Nuran'ı itham ediyorum, diyordu."[127]

---

125 René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, Kanat Yayınları, İstanbul, 2003, s. 28-41.

126 Soren Kierkegaard, *Kaygı Kavramı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2003, s. 115-116.

127 Tanpınar, *Huzur*, s. 333.

Özne bilince ilişkin kaygıyı dile getirmek suretiyle arınmayı amaçlıyor. Çünkü her dile getirme bir itiraf anlamı taşıdığına göre, suçu kabul eden özne şüphesiz rahatlayacak ve başına geleni meşrulaştıracaktır. Tanpınar'da özne bilinç düzeyinde arınırken, bu arınmayı gösteren dil de *Huzur*'un edebi tarafını yapan bütün yükünden arınır. Yukarıdaki metnin devamında Mümtaz, bir çocuğa ve bir mezara rastlar, sonra da Ermeni kadının cümleleri sıralanır:

"-Sizin canınız sıkılıyor, dedi. Bari dua edin, tecrübelidir."[128]

"-(...) İçinde İhsan'a karşı bir kin vardı."[129]

Ermeni kadın:

"-Şurada bir kilise var da... Mübarek yerdir. Fakir ama... Dileğin varsa bir adak adayıver... kabul eder. Ben oraya gidiyorum!.."[130]

"Nuran'a karşı haksızlık ettiği düşüncesi bir türlü zihninden çıkmıyor, ondan uzakyaşamağa tahammül edemiyordu."[131]

"-Ben zayıf adamım; sadece zayıf yaratılmış bir adam."[132]

"-Ben müdafaasız adamım..."[133]

"-Her şeyimi alabilirler."[134]

"-Oldu ile bittiye çare yoktur."[135]

Yukarıdaki alıntıların tamamında günah ve kefaret izlekleri vardır. Günahın azabıyla başlayan bu süreç itiraf anlamına gelen kendini suçlamayla, dua ve adak gibi dini ritüellerle, zayıf yaratılmışlığı kabul edişle, kurban verişle, vazgeçişle, telkin ve teslimiyetle devam eder. Süreç dilin ve dolayısıyla

128 A. g. e., s. 334.
129 A. g. e., s. 334-335.
130 A. g. e., s. 335.
131 A. g. e., s. 335.
132 A. g. e., s. 336.
133 A. g. e., s. 337.
134 A. g. e., s. 337.
135 A. g. e., s. 338.

da bilincin arınma sürecidir. *Huzur*'un son bölümündeki dil ile ikinci bölümündeki dili yapı bakımından karşılaştırmak, romanın son bölümünde dilsel arınmanın zaten gerçekleştirildiğini göstermektedir. Çünkü artık özne -Mümtaz- şeyleri, birbirine dönüştüren, edebi sanatlarla yüklü imgesel bir dil kullanmaktan vazgeçmiştir. Diğer yandan romanın diyalog bakımından en zengin kısmı da yine bu kısmıdır. Çünkü diyalog arınma formudur. Dostoyevski kahramanlarının konuşarak arınması gibi Tanpınar da *Huzur*'un bu bölümünde diyaloğu aynı amaçla kullanmıştır. Kozmos algısının yol açtığı trajedi kozmos algısı değiştirilerek giderilmeye çalışılmış ve artık Tanpınar'ın kahramanı yeryüzüne inmiştir. Şairin dediği gibi: "Yürek elbet acıyor esvap değiştirirken!"

TANPINAR DİYALOGLARI

Nihai Otorite

Huzur'da nihai otorite İhsan'dır. Mümtaz, nihai otoritenin temsilinin temsilidir.[136] Bu yüzden *Huzur*'un karakterin büyümesini anlatan bir yapısı vardır. Çünkü Nuran-Mümtaz ilişkisinin anlatıldığı 1937'den sonraki bir buçuk yıllık dönemde, Mümtaz kendi bilinci adına konuşmaz. Temsilin temsili konumunda olduğu için İhsan'ın dünya görüşünün temsili olarak konuşur. Mümtaz-Nuran ilişkisi 1937 yılının Mayıs ayının sonlarına doğru vapur güvertesinde tanışmalarıyla başlar. İlişkileri yaklaşık bir buçuk sene sürer. 1937'den 1938 ortalarına kadar yani Mümtaz'ın Nuran'la beraberliği boyunca, Mümtaz'ın bilinci vasıtasıyla Mümtaz'da konuşan, İhsan'ın bilincidir. Öyleyse romandaki aşk ilişkisi roman kahramanının kendi bilincini inşa deneyiminin aracıdır. Çünkü biz yani okuyucular, anlatılan hikâyeyi romanda geçen aşk hikâyesinin bitişiyle beraber teşekkül etmiş bilincin anlatımından/ba-

136 Richard Sennett, *Otorite*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 165-175.

kış açısından okuruz. Öyleyse, geçmiş zamandaki vak'a başlangıcında yani Mumtaz-Nuran tanışmasının gerçekleştiği ve ilişkinin devam ettiği süre, henüz Mümtaz'ın bir kahraman olma bilincini gerçekleştiremediğini göstermektedir. Kahraman olabilmenin temel şartı, "özbilincini" oluşturabilmektir. Başka bir deyişle "sesler" arasında kendi sesiyle varolmaktır. Oysa Mümtaz uzun zaman İhsan'ın sesi olur. Suad'ın vak'aya dâhil oluşu zaman itibarıyla Mümtaz'ın kendi sesini bulma çabasının işaretidir. Mümtaz'daki kendilik bilincinin gerçekleşebilmesi için temsili bir ses olarak Suad'ın varlığı zorunludur. Çünkü Suad'ın ortaya çıkışı, o zamana kadar olmayan Mümtaz'ın Suad formunda fakat kendilik bilinci olarak İhsan'a itirazıdır. Ve Suad bu yönüyle sıkışmış, tıkanmış aksiyonu harekete geçiren tek sestir. O zaman *Huzur*, monolojik bir romandır. Ve romanın en "sıkışmış" kısımları Mümtaz-Nuran beraberliği ve çok sonraları Mümtaz'ın yavaş yavaş kendi bilincini oluşturmaya başladığı, hasta bakıcı aradığını gösteren sahneleridir. Mümtaz'ın temsilin temsili olmaktan çıkarak kendi sesiyle/kendine ait bir sesle konuşabilme deneyimi bireysel bilinç oluşturma çabasının sonucudur. Yani Mümtaz'ın çektiği azap ikame sesi yok edip, kendiliğini gerçekleştirme çabasından kaynaklanmaktadır. Eğer romanın bilinçler arası düzlemdeki anlamı, Mümtaz'ın kendi sesini arayışı ise, İhsan'ın ölmesi, Nuran'ın kaybedilmesi ve Suad'ın başka bir kimlikle Mümtaz'ın bilincinde ikamesi şarttır.

Trajedisi olmayan kahraman olmayacağına, kahraman olabilmek için trajedi şart olduğuna göre, Mümtaz kahraman olma sürecindedir.[137] Kahraman olmakla birey olmanın aynı anlama geldiğini ve bireyleşme arttıkça boşluğun da arttığını

137 Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, Metis Yayınları, İstanbul, 1986, s. 166-177.

Mümtaz'ın geçmiş ve şimdiki zamandaki ruhsal durumunda açıkça görürüz. Mümtaz, romanın geçmiş zamana ait kısımlarında, hayata ilişkin yorumları, hadiselere yaklaşımı bakımından daima İhsan'ın temsilidir. Suad ve diğerleriyle bir araya geldiklerinde genellikle Mümtaz konuşmaz, İhsan konuşur. Mümtaz sadece, Nuran'la beraberken konuşur. Arada sırada 'kendisinin mi, İhsan'ın mı' konuştuğu konusunda şüphe içeren sorular sorar. Demek ki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden çok evvel, Tanpınar'da bir bilinç yarılması söz konusudur. İhsan hâkim, monolojik ses; Suad yine monolojik ikinci sestir. Mümtaz'ın zihnindeki iki sesten, İhsan'a ait olan ses kaynak, Suad ise anarşist fakat yine monolojik ikinci sestir: Bilinç ve bilinçdışı! Öte yandan Mümtaz, *Huzur*'da kendisine ait bir sesin olmadığının bilincindedir. Suad'ın monolojik sesinde temsil edilen sorular Mümtaz'ın bilincinde varolan, İhsan'ın monolojik sesine itirazı içeren çatlaktır. Çünkü Mümtaz'ın dünyayı monolojik kavrama biçimi, İhsan'dan gelen bir değerler bütünlüğüdür. O zaman çatlağın dünya görüşünde, ideolojide de ortaya çıkması gerekir. Nitekim Mümtaz bunu fark etmese de eşya bir değil, parçalıdır. Ne zaman bakışlarını iç dünyasından dış dünyaya çevirse Mümtaz bu parçalılığı görür. Böylece estetik ile estetik olmayanın karşıtlığı, içerik olarak farklı ama ses bakımından daima monolojik kimlikleriyle hayatın içinde, iki ayrı ses düzleminde ortaya çıkar. Üçüncü bir çatlak Nuran konusundaki algı yanılmasının izini taşıyan çatlaktır. Mümtaz'ın bütün anlatımları kendi dünya algısının sahte, içselleşmemiş, ikame bir dünya algısı olduğunu göstermektedir. Bu yüzden Nuran'ın sorduğu soruların her biri Mümtaz'daki bütünlük algısına itirazdır. Nuran'ın Mümtaz'a sorduğu sorularla, Suad'ın konuşmalarını ve gerek İhsan'a, gerek Mümtaz'a yönelik sorularını karşılaştırmak, bizi haklı çıkaracaktır. İlk şüpheler/kaygılar, ilk çatlaklardır. Mümtaz'ın

yetişmesi sırasında, okuduklarını tespit, tavsiye ve tayin hususunda hocası olarak İhsan'ın etkisi bilincin ikamesi yoluyla gerçekleşmiştir. Demek ki monolojik kaynak İhsan'dır.

Mümtaz'ı "birey" kılarak "kahramanlaşmaya zorlayan" birkaç süreç söz konusudur: Birincisi Nuran'la Mümtaz'ın münasebetinin bitmesi; ikincisi de İhsan'ın hastalığı ki bu hastalık İhsan'ın temsil ettiği monolojik yapının hastalığı anlamına gelmektedir. Üçüncüsü Suad'ın intiharı ve son olarak İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması haberi, Mümtaz'ın kendisine ait monolojik sesin doğuş zemini hazırlayan faktörlerdir. Romandaki bu dört temel faktör, Mümtaz'ın monolojik sesinin doğuşu bakımından aynı işlevi üstlenmiştir. Böylece Mümtaz'a ait olmayan, İhsan'ın sesinin temsili ses parçalanarak ikinci, monolojik fakat her ne olursa olsun Mümtaz'a ait bir ses doğurur. Ödünç ve ikame bilinç böylece temsilin kaynağını terkederek kendiliği gerçekleştirmiş olacaktır.

Roman sanatının doğası açısından işin en tehlikeli yanı yazarın, yani Tanpınar'ın monolojik algısının roman kahramanlarının monolojik dünya görüşünde yeniden ortaya çıkmasıdır. Suad'ın olay örgüsüne katılması, bir yandan Mümtaz'daki "uyumuş" bilincin mevcut konumunu sorgulamaya başlaması, diğer yandan da Tanpınar romanlarının arka planındaki yazara ait bilincin, sonraki Tanpınar romanlarında görünür hale gelecek bireysel konumunun ortaya çıkması anlamına gelmektedir. Yani Tanpınar kahramanları bazen "kendiliklerine", bazen hayale, bazen de gerçeğe uyanırlar.

Monolojik dünya görüşünün biçimle ilgisini Tanpınar'ın tipik üslubunu örnek göstererek kurabiliriz. Nuran-Mümtaz birlikteliğinin anlatıldığı bölümler, tipik monolojik üsluptur. Monolojik üslubun kendisi ideolojidir; dolayısıyla Tanpınar monolojisi de bir ideolojidir. Tevfik Bey'in evinde yahut iskelede yapılan sohbetlerde, İhsan'ın konuşması olarak verilen

cümlelerin dili ile bahsettiğimiz bölümlerdeki Mümtaz'ın dili arasında ideolojik bütünlük açısından hiçbir fark yoktur.

Romanın monolojik yapısı üç düzlemde gerçekleşir ki bunun bireysel, toplumsal ve kültürel karşılıkları da vardır:

1. Mümtaz ve Nuran birlikteliğinin sona ermesi.
2. İhsan'ın hastalığı.
3. Suad'ın intiharı.

Bu üç formu kapsayan daha geniş ve dolayısıyla daha evrensel faktör İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı haberidir. Yukarıdaki üç maddenin her biri Tanpınar'daki monolojik ideolojik algıyı bozan fakat yeni bir monolojik ideolojik algıyı doğuran sonuçlar içerir. Birincisi hiç şüphe yok ki Tanpınar'ın "ferdi saadet" konusundaki monolojik sabitleyişini bozmuş ve monolojik bir söylem olarak ferdi saadetin hiçbir zaman gerçekleşemeyeceği yeni bir monolojik aşamaya geçilmesine sebep olmuştur. İkincisi, doğu-batı, modern-gelenek gibi kavram çiftlerinin sentezine ilişkin monolojik-ideolojik formun bozulmasına ve sentezin hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğine ilişkin yeni bir monolojik idoeolojik sonuç doğurmuştur. Böylece mistik ülkü konusundaki monolojik söylem yıkılırken, yeni bir monolojik söylem doğar. Üçüncüsü bireyin kendiliği ile ilgili olup, kendiliğin/bütünlüğün bozulmasına yol açan monolojik söylemin parçalanmasına yol açmış ve bu sonuçla, parçalanmışlık monolojik bir söyleme dönüşmüştür. Tanpınar'da kendiliğe ilişkin bütünlüğün karşılığı aslında uzlettir. Yukarıdaki üç başlığın temsili nitelikleri göz önünde tutularak, Tanpınar romancılığında başka hangi formların temsili oldukları bahsi şüphesiz çoğaltılabilir. Zaten *Huzur*'daki sorun da karşıtlıkların, kavramsal düzeyde kalmayıp sentezlenmeye çalışılmasından doğar. Trajedi, teorik düzeyde değil, pratik düzeyde gerçekleşir. Eğer kavram çiftleri, teorik düzeyde kalsaydı, *Huzur*'daki Mümtaz trajedisi ve sonraki roman

Saatleri Ayarlama Enstitüsü ortaya çıkmazdı. Çünkü pratik teoriye daima ihanet eder.

Huzur'un birinci bölümünde, anlatıcı daima Mümtaz'ın yanı başındadır. Zaman zaman anlatıcı bilinci ile Mümtaz'ın bilinci birbirine karışır. Hatta bazı noktalarda, bu iki bilinci birbirinden ayırmak zordur. Metinde ikisinin (anlatıcı ve Mümtaz) ayrı yerlere baktığına dair bir tek satır yoktur. *Huzur*'da rastladığımız "zavallı Mümtaz" vs. gibi anlatıcının Mümtaz'a duygusal yakınlığını gösteren ifadeler, anlatıcıya ait monolojik bilincin, İhsan kanalıyla, Mümtaz ve anlatıcıya yansıdığını göstermektedir. İkinci bölümün ilk paragraflarında, Nuran'ın eski kocası Fahir'den söz edilirken anlatıcının bakış açısından, Fahir'in hayatı hakkında "sürtmek" fiilinin kullanılması, anlatıcıya ait bir tercihtir ve poetik bir sorundur.[138] Anlatıcının Mümtaz, İhsan ve Nuran çevresindeki insanlara yaklaşımı ile Suad'a yaklaşımı arasında ciddi bir tutarsızlık vardır. Bakış açısının gözlemci kimliği mevcut taraflılığı mazur göstermez. Bu haliyle *Huzur*, on dokuzuncu yüzyılın, bir gencin olgunlaşma serüvenini anlatan romanlarına, G. Flaubert ve H. de Balzac gibi romancıların eserlerine benzer. Romanın birinci bölümünde Mümtaz'ın kendi bilincini oluşturma çabası ne zaman ortaya çıksa, anlatıcı müdahale ederek o açığı, çatlağı kapatır. Malzeme hazırdır; fakat anlatıcı kendi ideolojisi sebebiyle şimdi ve geçmiş arasındaki zıtlığı, bilinç yarılmasını, sentezle kapatmaya çalışır. Bu yoruma bir katkı olarak İhsan ve anlatıcı arasındaki açık ideolojik yakınlığı belirtmekte fayda vardır. Eğer İhsan hasta olmasaydı, Mümtaz'ın yanında anlatıcı değil İhsan olacaktı. Demek ki anlatıcı İhsan'ın ağabeylik fonksiyonunu ikame eden bir başka temsildir. Toy bir çocuğa korumalık yapan ağabey ne ise anlatıcının Mümtaz'la ilişkisi de odur.

138 Tanpınar, *Huzur*, s. 73.

Anlatıcı da, İhsan da, Mümtaz da "şeyler"in kendi kimlikleri, formları ile aynı mekân ve zamanda (eşanlılık) varolmalarına tahammül edemezler. Mutlaka sentezlemek isterler. Sentez merakının Tanzimat'tan günümüze, farklı ideolojilere mensup birçok entelektüelin temel paradigması olduğunu biliyoruz. Yahya Kemal de, Ziya Gökalp da, Mehmet Akif Ersoy da sentezcidir. Tanpınar'ın sentezciliği de ideolojik sebeplerden kaynaklanmaktadır. Sözü edilen kavram çiftleri, romanda özneleşmedikleri için soyut düzeyde kalmışlardı. Bu kavram çiftlerinden sadece "Suad"ın özneleşme teşebbüsü vardır; fakat onu da anlatıcı engeller. Nuran'ın Mümtaz'a yönelik suçlamalarının özünde de, Mümtaz'ın bir öznenin doğuşunu engellemesi/görmek istememesi söz konusudur. Fakat Nuran'ın eleştirilerinin odağındaki özneleşme sorunu, Mümtaz'ın özneleşememesine ilişkindir. Mümtaz da tıpkı İhsan gibi mevcudu "eşanlı" olarak kabul edemeyerek ya geçmişe yahut geleceğe yönelir. Geçmiş Tanpınar'da özlenen bir süreç olarak değil, monolojik kültürün gerçekleştiğine inandığı bir alan olarak varolduğundan sadece bir malzemedir. Gelecek ise dilin izaha çalıştığımız değiştirme/dönüştürme formunda ve sentezcilikte göründüğü gibi ütopik bir bütünlük projesidir. Çünkü sentez daima bir vaattir ve her vaat gibi erotiktir. Şu anda ayrı olduğu fiilen görülen şeylerin, "bir" olduğuna inanma durumu geçmişe ve geleceğe ilişkin bir söylemdir. Gelecek düşüncesinin içindeki gelecek sadece bir vaat, umut, proje, kısacası bir şekilde ütopya iken, şimdi, sadece şimdidir ve şeyler kendilikleriyle ortadadır. Tanpınar, İhsan'ın ve Mümtaz'ın geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bu farklılığı görmesini engeller. Öte yandan Suad için de tersinden aynı şey geçerlidir. Suad da monolojik bir ideolojinin simgesidir. Bu ideolojinin açılımı ise geçmişe ilişkin her şeyin inkârıdır. Suad'ın monolojik söyleminin esasında yıkmak ve yeniden yapmak vardır. Hâlbuki diyalojik

söylemin gerçekleşebilmesi için, bireyin bilincinde nihaileşmiş olmaması ve bu sabitlik olmama durumunun da şimdideki değişim ve dönüşüm formunda bizatihi bireyin dilinde dile gelmiş olması gerekir. Ancak Tanpınar'da değiştirmek, dönüştürmek ve sentezlemek monolojizmin kendisidir ve zıddın öteki yanını yok etmek demektir. Suad'ın intiharıyla beraber, Mümtaz'ın geldiği ruhsal konum tam da diyalojizmin doğması gereken noktadır. *Huzur*'da iç çatışma formunda sunulan, Suad'ın intiharından sonra Mümtaz'ın ruhsal durumu, Tanpınar romanlarındaki diyalojizme en yakın yerdir. Çok zayıf da olsa bu diyalojikleşme imkânı Suad'ın intiharından sonra Mümtaz'ın bilincine ilişkin söylemsel görüntüde ortaya çıkar.

Huzur'un sonuna doğru, Mümtaz'ın bilinci hızla kavram çiftleri karşısında mesafe almaya başlar. Suad yeniden ortaya çıkar ve kendisinin o -yani Mümtaz- olduğunu söyler. İlm-i simya bir'in sembolik karşılığı olarak devreye girer. Ama İhsan hâlâ hastadır ve savaş başlamak üzeredir: Zıtlar aynı anda birbirini yok etmeden/edemeden varolmak durumundadır. Bu öznenin bilinci için ne kadar gereklilikse, hayat ve kâinat için de aynı derecede gerekliliktir. Nuran da, Mümtaz da, diğerleri de bu zıtlıkları ihtiva eden birer bütünlük olma durumundadır. Tanpınar'ın romanın sonunda geldiği bütünlük fikri sentezleme değil, eşanlı olarak zıtlıkların bir aradalığıdır. Nitekim *Günlükler*'de: "Hiçbir şey istediğimiz gibi değişmiyor!" diyecektir.[139]

Monoloji ve Güzel Sanatlar

Tanpınar'da güzel sanatların her biri monolojik ses sisteminin bir yansımasıdır. *Huzur*'da monolojik-ideolojik duruşun temsilini müzikte ve diğer sanatlarda buluruz. Mimari,

139 Enginün-Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, s. 253.

şiir ve bilhassa musiki ve resim monolojik-ideolojik yapının vesikası gibi kullanılan malzemelerdir. Romanda diyalojikleşmenin işaretleri ortaya çıktığında güzel sanatlar devreden çıkar. Anlatıcı artık ideolojik telkin amacıyla bulunduğu konumunu değiştirir; en azından ideolojik telkinde bulunmaz. Suad'ın intiharından sonraki kısımlarda anlatıcının Mümtaz'a "ağabeylik" konumu değişmiş, daha çok bir gözlemci konumuna çekilmiştir.

Tanpınar romancılığının dili çok yaklaşmış olmakla beraber -*Huzur*'un yukarıda sözü edilen bölümü kastedilmektedir- hiçbir zaman diyalojik olamamıştır. Bu yargı, onun bütün edebi metinleri için geçerlidir. On dokuzuncu asır romancılarının kullandığı, önce kahramanları tanıtmayla işe başlayan romancının Dostoyevskivari bir diyalojik sistem inşa etmesi beklenemez. Aşırı bir yorum olmakla beraber, *Huzur*'un yayımlandığı senelerde, Yahya Kemal'in hayatta olmasının Tanpınar'ı muğlâk bir konumda bıraktığını söyleyebiliriz. Zaten *Huzur*'un dili ve tekniği, bilhassa sonuçta kahramanların geldiği durum, Yahya Kemal merkezli fikir sisteminden Tanpınar'ın şüphe ettiğini "gizli" de olsa göstermektedir. Mümtaz bu çekingenliğin eseridir. Romanın sonunda kendi bilincinin teşekkülüne izin verilmemesini çevreyle/şartlarla/insanlarla izah eden bir Mümtaz vardır. Tanpınar'ın *Günlükler*'i ile roman ve makaleleri arasındaki temel çatışma burada aranabilir.

Tanpınar diyalogları, diğer nesnenin cevabıyla, kendi içeriğini deşifre eder. Mümtaz konuşur ve arada sırada Nuran cevap verir; cevaplar çoğu zaman soru formundadır. Aynı mesele İhsan'ın bulunduğu ortamlarda da gerçekleşir. Fakat sorular hep romanın ideolojik kodunun açılmasına ilişkindir. Herhangi bir aksiyonun özneleşmesi hali değildir. Baştan itibaren hemen her roman kişisinin hangi ideolojik konuma sahip olduğu bellidir. Bu durum onların, ne söyleyeceğinin, ne düşündüğü-

nün ve nasıl davranacaklarının da göstergesidir. *Huzur*'un on dokuzuncu asır romanlarıyla bağını gösteren belki de en basit form romanın birinci bölümünde "İhsan Bey adası"nın sakinlerinin tek tek tanıtılmasıdır. Biraz Halit Ziya'yı, biraz Ahmet Mithat'ı hatırlatan ama daha çok Fransız romanından gelen bu tanıtma faslı maalesef, roman kişilerinin sonraki duruşlarını sınırlamıştır. Kullanılan tekniğin roman kahramanlarının özgürlüklerinin ellerinden alınması anlamına geldiğini de söyleyebiliriz. Bu bölümde tanıtılmayan bir tek isim vardır: Suad! Suad'ın birinci bölümde tanıtılmamış olması yazar/anlatıcı bakımından avantajdır. Çünkü onun kişiliğinin daha baştan tanımlanarak sınırlanmamış olması bir imkândır. Diğer roman kişileriyle mukayese edilirse, henüz ne yapacağı belli olmayan, nasıl bir kişiliğe sahip olduğu bilinmeyen, yani monolojik düzleme çekilmemiş bir kontrpuandır. Romanda zaten kontrpuan durumunda iki özne vardır. Bir tarafta grubun tamamı, İhsan'ın çevresi, tonsuz bir grup ve tek başına bir kontrpuan; diğer tarafta ise Suad tek başına kontrpuandır. İkisi arasındaki diyalogta, anlatıcı İhsan'ın lideri olduğu kontrpuan kimliği olumlayacaktır. Mümtaz'ın kontrpuan olma çabası ise ancak Suad intihar ettikten sonra görülür.

Bahtin, monolojik dünyada bir düşünce ya olumlanır ya da yadsınır, der.[140] Aksi halde tamamıyla meşru bir düşünce olmaktan çıkar. Olumlanmamış bir düşünce, eğer sanatsal yapıya dâhil edilecekse, genelde anlamlandırma gücünden yoksun bırakılmalı ve fiziksel bir olgu haline getirilmelidir.[141] *Huzur*'da Suad'ın temsil ettiği düşünce, anlatıcının -ve anlatıcının yan yana durduğu İhsan ve Mümtaz'ın- olumsuzladıkları düşüncedir. İhsan'ın ideolojik duruşuyla Suad'ın ideolojik duruşu

140 Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 134.

141 A. g. e., s. 134.

hiçbir şekilde diyalojikleşmeden, anlatıcı tarafından kısa zamanda ortadan kaldırılır. Anlatıcının Suad'ı ve temsil ettiğini -nesneleştirme- olumsuzlaması daha ikinci bölümün ilk sayfalarında görünür. Mümtaz'la Suad arasındaki gizli anlaşmazlığın -açık farklılığın- Mümtaz tarafını İhsan temsil eder ve Suad'a ilişkin olumsuz ifadeler kullanır. *Huzur*'da anlatıcının tarafgirliği sadece bu meselede görülmez; aynı zamanda Fahir meselesinde de görülür. Monolojik hâkimiyet diğerini dışlayarak kendi varlığını hâkim kılar; tek ses olarak varlığını kesinleştirir. Dilin sanatsal kullanımı, imge ve metafor yoğunluğu bu ilkeyi değiştirmemiştir. Suad'ın çıkarılması -hayalet varlık olarak tahrik ediciliği sürse de- olumsuzlamanın bir göstergesidir. Sinik ve isyan halinde bir varlık olduğu gösterilmekten ziyade anlatılan Suad "hakkında söz edilen" olur. Burada söz konusu yapı ideolojik-monolojikliktir. İdeolojik monolojizm en açık ve kuramsal olarak en eksiksiz ifadesini idealist felsefede bulur diyen Bahtin monistik ilkenin[142] yani varlığın bütünlüğünün olumlanışının idealizmde bilincin bütünlüğüne dönüştüğünü söyler. Tanpınar'da idealist felsefe yürürlüktedir. İntituon felsefesinin on dokuzuncu asır pozitivizmine bir tepki olarak doğduğunu ve Tanpınar'ın da bu felsefeyle ilişkisinin bulunduğunu hatırlatalım. Yani tasavvufun, mistik-tekçi-bütüncül anlayışı da idealist felsefenin bir başka biçimidir. İmge ve metafor gibi teknik unsurların eşyayı bir ve bütün algılamanın bir yolu olduğunu, dönüştürüp değiştirerek bunu gerçekleştirmeye çalıştığını daha önce söylemiştik. İdealist söylemi temsil eden Mümtaz (aslında İhsan) varlığın bütünlüğünü Nuran'la birlikteliği boyunca birkaç düzlemde deneyimlemeyi amaçlar.

1. Aşk ilişkisi
2. Kültür ve medeniyet
3. Şeyler arasındaki bütünlük

142 A. g. e., s. 134.

Bu teze roman boyunca itiraz eden tek adam Suad'dır. Fakat bu itiraz bile tabii değil, sun'idir. Suad, bütünlük algısını bozan "mikrobik" bir durumdur. Eğer Suad'ın temsil ettiği "somutcu" anlayış olmasa, bütünlük anlayışına herhangi bir müdahale olmayacak ve işler yolunda gidecektir. Fakat bu durum Suad'ın bilincinin monolojik olmadığı anlamına gelmez; monolojik düşünce aynıyla ama çatışmacı bir formda karşıda durur.

Mümtaz'ın "bilinçsel bütünlüğü"nde açılan "yarık/yara", Nuran'la diyaloglarında zaman zaman ortaya çıkar. Romanda bu "yarılma"nın psikolojik karşılığı "şüphe"dir.[143] Şüphe daima bir yarılmaya yol açar/ya da yarılmanın kendisi bilinçteki bütünlüğün bozulmasının görünür halidir. Biraz önce birkaç düzlemde gerçekleştirilmeye çalışıldığını söylediğimiz "sentez" yoluyla bütünlük, ilk olarak "aşk" ilişkisinde bozulmuştur; çatlak, yarık, yarılma orada başlar. Mümtaz'ın felsefi duruşu gereği, bütün iken yarılan bilinci, Suad intihar ettikten ve Nuran'la ayrıldıktan sonra ortaya çıkmıştır. Romanın son bölümünde gerçekleşen Mümtaz ve Suad'ın hayali arasındaki diyalog, bu bilinç yarılmasının ispatıdır.

Demek ki *Huzur*, monolojik "insicam"ın (uyumun) denendiği ve bozulduğu romandır. *Huzur*'un tefrika tarihi 1948 senesidir. Tanpınar biyografisinde *Huzur*'dan sonraki ikinci önemli roman, 1950 yılında tefrika edilen *Sahnenin Dışındakiler*; üçüncü roman ise *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'de, Kurtuluş Savaşı'na ve Cumhuriyetin ilanından sonraki senelere artık başka bir "bilinç"le bakar. Bu bilinç, kesinlikle Suad'ın şüphe içeren bilincidir. Ancak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde artık İhsan'ın monolojik söyleminin karşısında duran Su-

143 Tanpınar, *Huzur*, s. 175.

ad'ın monolojik söylemi hâkimdir. Yani *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde *Huzur*'daki İhsan'ın karşıtı, Halit Ayarcı'dır ve onun kurguladığı bir dünyanın inşa biçimini görürüz. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, gizli bir gülmeyi, açık bir yanılmayı barındırır. Gizli gülme, anlatıcının -ki burada Hayri İrdal'ın arkasındaki anlatıcıdır- ideolojik monolojizminden kaynaklanmaktadır. *Huzur*'un sonunda Tanpınar, sentez yoluyla iki monolojik düşüncenin birleştirilmesi ilkesinden vazgeçer.

Bahtin'e göre monolojik tipte bir yapıtta, yazara ait ve tamamen meşru bir fikrin üçlü bir işlevi olabilir. Birincisi dünyanın tahayyül ve temsil edilme ilkesidir ki malzemenin seçilmesi ve birleştirilmesinin dayandığı ilkedir; yapıtın tüm öğelerinin ideolojik tek-yanlılığının arkasındaki ilke budur. İkincisi fikrin temsil edilen malzemeden yapılan az çok belirgin veya bilinçli bir çıkarım olarak sunulabilmesi ilkesidir. Üçüncüsü ise yazara ait bir fikrin başkahramanın ideolojik konumunda dolaysız bir ifade kazanabilmesi ilkesidir.[144] Bu üç ilke de, *Huzur* söz konusu olduğunda geçerlidir. Dünyanın tahayyül edilme ilkesinin temel malzemesi İstanbul, Boğaz, kadın (aşk), tarih, kültür, medeniyet, musiki, şiir (edebiyat), mimaridir (güzel sanatlar) ve ölümdür. Bir ve bütün, kadın-erkek-aşk ilişkisinde, güzel sanatlarda, tabiat ve ölümde gerçekleştirilir, aranır ve bu dünya/kâinat yorumuna uygulanır. Dikkat edilirse *Huzur*'un birinci ve dördüncü bölümü şimdiki zamanda gerçekleşir (şimdi-de) ve monolojik çatlak bellidir. Romanın ikinci ve üçüncü bölümündeki "bütünlük yorumları" birinci ve dördüncü bölümlerde yoktur. Söylem de buna göre değişmiştir. Böylece yanılgı imge ve metafora yüklenmiş, dilin, bilinçdışının koşulu olduğu tezi adeta realize edilmiştir. Ancak geçmişe ilişkin yorumlarda yer yer ikinci ve üçüncü

144 Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 137.

bölümdeki "değiştirme/dönüştürme" tekniğinin izlerini görürüz. Onaylanmış ve tamamen meşru kabul edilmiş felsefi idealizm, imge ve metafor düzeyinde, dil vasıtasıyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. *Huzur*'un galiba en sorunlu yönü, bu felsefi idealizmi yukarıdaki üç ana unsurun tahayyül edilen biçimiyle ispatlamaya kalkışmasıdır. Anlatıcının zihninde, tamamlanmış, bitmiş bir dünya algısının "herhangi bir" diyalojik sınava sokulmadan takdimi çabası daha ilk sınavda "iflas" eder; çatlar, yarılır!

İkinci ilke, fikrin temsil edilen malzemeden yapılan az çok belirgin veya bilinçli bir çıkarım olarak sunulmasıdır. Nuran bölümünün hemen her paragrafında, Boğaz manzarası vesilesiyle tabiat yahut mimari veya musiki gerekçesiyle güzel sanatlar ya da aşk ilişkisinin tema olduğu kısımlarda daima bir çıkarım yapılır ve son olarak başkahramanın ideolojik konumu çok açıktır. Üçüncü madde ise *Huzur*'un büyük bir kısmında, bütün yorumların arkasında gördüğümüz monolojik felsefi idealizmdir! Böylece bir temel ilke olarak fikir, biçimle birleşir. Romandaki tüm biçimsel vurgular, sanatsal üslubun biçimsel bütünlüğünü ve eserin birleşik tonunu oluşturan tüm ideolojik değerlendirmeleri belirler.[145]

Tesadüf ve Hata

Tanpınar poetikasındaki monolojik söylemin başka bir yapısal unsuru da "tesadüf"tür. Tesadüf, inandırıcılık ilkesi ile ilgilidir; meşrulaştırmanın bilinçdışı öğesidir. Anlatıcı, tesadüfü monolojik söylemi desteklemek için kullanabilir. İhsan-Suad zıtlığı tesadüfî değil, önceden sınırları tespit edilen monolojik söylem (her ikisi de) temsilidir. Fakat anlatıcının

145 A. g. e., s. 137.

durduğu yer, İhsan'ın yanı olduğu için, karşıtını tesadüf yoluyla kirletmek, alt etmek zorundadır. Temsil edenin kirlenmesi, temsil edilenin kirletilmesidir. *Huzur*'un lüzumsuz ahlakçılığını gösteren en yapay sahnelerden biri Beyoğlu'nda, bir bistroda Mümtaz'ın, Suad'ı bir genç kadınla pazarlık yaparken gördüğü sahnedir. Bu görüntü, aynı akşam, Tevfik Bey'in evindeki fasılda daha Mümtaz gelmeden ve o söylemeden bilinir. Burada Mümtaz ve onun temsil ettiği korunmaktadır. Yapay ve romancılık açısından bir zaaf göstergesi bu sahne, sadece, Suad'ın temsil kabiliyeti üstünde, temsil ettiğine yönelik, tabir caizse "belden aşağı vurma" durumudur. Tanpınar'ın metinlerinde "tesadüf" kelimesinin çok sık geçmesi, romancılığı açısından "sıkışmışlığın" bir göstergesi de olabilir. *Huzur*'daki tesadüf kelimesinin kullanılma oranı ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, aynı kelimenin geçme oranı, bu konuda bir kanaat verebilir. Elbette *Huzur*'da daha fazla sayıda geçmektedir. Çünkü *Huzur*, Tanpınar'ın en "sıkışmış" romanıdır. Kurgusal bir metinde, irrasyonel bir durumun kullanılması hayal gücündeki "tıkanmışlıkla" ilgili olabilir. Tesedüf rasyonel bir izahı olmayandır ve elbette mistiktir. Hâlbuki varlığın bir araya gelmişliğinin rasyonel bir izahı yapılabilir. Tanpınar mitik ve mistik üslubun, idealist ve sanatsal yanlarını hem kavramsal hem de olgusal düzeyde kullanır. *Huzur*'daki birkaç tesadüfü hatırlatalım:

Mümtaz'ın çocukluğunda yaşadıkları anlatıcı tarafından tesadüf olarak nitelenir. Aynı çevrede oldukları halde Nuran'la Mümtaz'ın vapurda karşılaşmaları tesadüftür; İclal, Muazzez ve Mümtaz karşılaşması tesadüftür. Tesadüf aynı zamanda, asıl kahramanın iradesizliği anlamına da gelir. Bu tesadüfler yüzünden Mümtaz iradesiz ve kabahatsiz; dolayısıyla suçsuz/günahsızdır. Fakat İhsan ve Suad iradelidir; Tanpınar hikâ-

yelerinde ve *Huzur*'daki kadar olmasa bile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de tesadüfün hâkimiyeti söz konusudur.

Tanpınar'ın edebi metinlerinde tesadüfe bu kadar yer vermesinin monolojik felsefi düşünceyle de bir ilgisi olmalıdır. Çünkü tesadüf, olgular ve olaylar karşısında sorumsuzluğu doğurur: Bunun öteki adı "Benim kabahatim yok." durumudur! "Ben yapmadım, tesadüf yaptı" söylemi bir savunmadır elbette! Konu bizi yeniden suç/günah ve ceza meselesine götürür. Çünkü suç/günah bilinçli, iradi bir seçimdir. Hâlbuki "tesadüf"le başa geldiğine inanılan "suç"tan sorumlu olmamak icap eder.

Bahtin'in, "idealizm yalnızca tek bir bilişsel bireyleşme ilkesi tanır; hata"[146] cümlesi, bu konu üzerindeki tartışmamızda faydalı olabilir. Çünkü hata Tanpınar'da suç ve günahla aynı anlamda kullanılır. Yine Paul de Mann'ın, "özgürlük insanoğlunun değiştirme iradesidir" sözünü hatırlayalım.[147] O zaman Tanpınar'ın kahramanları özgür değildir. *Huzur*'da iradi davrananların İhsan ve Suad olduğunu söylemiştik. İhsan'ın biyografisi konusunda verilen bilgiler en azından inandığı uğruna mücadele gücünün, iradesinin olduğunu gösterirken, Suad için de inandığı gibi yaşamak anlamında bir iradesinin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Fakat ikisi de farklı monolojik söylemlerin temsilidir. Zaten "felsefi monolojizm ortamında bilinçlerin sahici etkileşimi mümkün değildir; dolayısıyla sahici diyalog da mümkün değildir. İdealizm, bilinçler arasında yalnızca tek bir bilişsel etkileşim taşır. Hakikati bilen, hakikate sahip birisi, hakikatten bi-haber ve yanılgılar içinde olan birisini bilgilendirir; yani bu bir öğretmenle öğrencisi arasındaki etkileşimdir; demek ki olsa olsa

146 A. g. e., s. 135.

147 Paul de Man, *Okuma Alegorileri*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2008, s. 159.

pedagojik bir diyalog olabilir."[148] Bahtin'in bu cümleleri tam da Türk romanını anlatmaktadır. Roman tarihimizin diyalog yapısı, büyük miktarda monolojik öğretmen-öğrenci diyalogudur. Metnin kapsamında anlatıcı/kahraman ve diğer kahraman, gerçeklik düzeyinde ise yazar ve toplum -*Huzur*'da İhsan ve Mümtaz; Mümtaz ve Nuran ve Suad ve Mümtaz- ilişkisi pedagojik diyalog çerçevesinde inşa edilmiştir. Bu üçlünün üçüncüsü okuyucu açısından riskli bir tespit gibi görünebilir. Ancak, Mümtaz'ın İhsan karşısındaki konumu ile Suad karşısındaki konumu arasında hiçbir fark yoktur. Bilhassa romanın son bölümünde Suad, Mümtaz'a öğreten konumundadır. Mümtaz'ın öğretici konumuna yükseldiği tek bir ilişki vardır. Nuran'la ilişkisinde, Nuran'a hayat, kültür, medeniyet, güzel sanatlar, tarih vb. konularında bilgi verir. Eğer Mümtaz'ın yanı başında anlatıcının durduğunu hatırlarsak o zaman, *Huzur*'un pedagojik öznesinin toplum olduğunu görürüz. Orhan Pamuk'un Tanpınar'la Ahmet Mithat Efendi arasında kurduğu bağlantı bu açıdan dikkate değerdir.[149] Çünkü Tanpınar'ın öğreticiliğinin kodları "biz" ile başlayan cümlelerindedir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde aynı fonksiyonu Halit Ayarcı üstlenir; ancak bu sefer, metnin ironik tekniği yüzünden muhatap toplum değildir, Hayri İrdal'dır. Metnin ironik boyutunu ve yazar/anlatıcı birlikteliğinin monolojik metinde geçmesi olduğunu hatırlayalım. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, başarısız öğretmen İhsan'ın ve onun başarısız öğrencisi Mümtaz'ın sustuğunu; hâlbuki Suad'ın dirilerek Halit Ayarcı formunda konuştuğunu görürüz. Metin o kadar monolojik ve idealist felsefi duruşla malûldür ki, Suad'ın yani Ayarcı'nın "düzenleme", intizam verme arzusu da iflas eder.

148 Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, s. 135-136.

149 Orhan Pamuk, *Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 287-306.

Huzur'un söyleminde monolojik yapının göstergelerinden biri de anlatıcının Mümtaz'ı "aklama" gayretidir. Nuran ve Mümtaz ayrılığından sonra veya daha Mümtaz'ın çocukluğu anlatılırken peş peşe kullanılan "hatta" ile başlayan cümleler, "fakat", "ancak" gibi zarflarla başlayan ibareler, ifadeler, Mümtaz'ın aklanması çabasını -fakat anlatıcı tarafından- gösterir. Neden aklama çabası? Çünkü suç/günah bilincin oluşumundaki temel normdur. Haz günaha dönüştürülmüş ve suçluluk ortaya çıkmıştır.

Tanpınar diyaloglarının en büyük sorunu yapaylıklarıdır. *Huzur*'da birkaç başlık altında ele alınabilecek diyaloglar, cansız, hareketsiz, "iştiyaktan" mahrum ve bilgiççedir. Romanın monolojik düzeyine uygun bu diyaloglar, önceden hazırlanmış cevapları gerektirir.

Huzur'da Mümtaz'ın bilincinde gerçekleşen ve "iç diyalog" diyebileceğimiz yapılar, daha çok romanın birinci ve dördüncü bölümünde kullanılır ve soru cevap şeklinde düzenlenmiştir. *Huzur*'un diyalog sistemindeki en aktif argümanlar bu yapılardır. Çünkü iç diyaloglar Mümtaz'ın kendi bilincindeki derinleşmeyi ve değişmeyi içerir. Tanpınar'ın Dostoyevski ile yüzeyde de olsa bağını kurabileceğimiz önemli teknik ayrıntı, bahsi geçen bölümlerdeki diyaloglardadır. Çünkü Mümtaz'ın kendisiyle diyalogları, satıhtaki insanın içeriye doğru derinleşmesini ima eder. Bilincin görünürdeki katmanına ait diyaloglarda sıkışan benliğin kendi içinde derinleşmesini bu diyalog yöntemiyle gerçekleştirmeye çalıştığı söylenebilir. Bu diyaloglarda bir çeşit hesaplaşma vardır. Sorular kendisine ve hayata yöneliktir ve içerikte zıtlıklar hâkimdir. Bilincin derinleşmesi ve değişmesi, başka bir deyişle iç insana ulaşma yolu zıtlıklar üzerinden yürüyerek, birbirini çürüterek, inandıklarına inanmayarak, başka bir deyişle, "anlam"ı kaybederek an-

lam bularak yürütülmesidir.[150] Çünkü Mümtaz'ın kendisiyle kurduğu diyaloglar (iç diyalog) bir eşik formudur. Yeni monolojik söylemin eşiğinde gerçekleşen bu diyaloglar, mevcudun sorgulanmasını işaret eder. Bir bakıma "düşmüş prens" durumunun bütün aşamalarını bu diyaloglarda bulabiliriz.

Huzur'un birinci bölümünde, daha ilk sayfalarda, Mümtaz hasta bakıcı aramaya çıktığı semtin sokaklarında dolaşırken, sahaflarda veya kira almak için kiracıyı görmeye gittiğinde "bakış"ın hedefi her manzara, her nesne bir çeşit iç diyalog unsurudur. Romandaki iç ve dış bolluğu böylece bilinçte bir çatışma yaşandığını gösterir. Dıştaki yalnızlık, sefalet, insicamsızlık, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen "eşiği"ndeki bir dünyada, herhangi bir ülkede yaşıyor olmanın, İhsan adlı çok sevilen ağabeyin hastalığının ve Nuran'dan ayrılmış olmanın "eşiği"ndeki Mümtaz'ın gerginliği iç diyalogların ve iç-dış çatışmasının esas ritmidir. Bu, şairin "kendi kalbiyle kendi zamanı arasındaki sarkacın salınımı"na benzer.

Bu diyalogların ulaştığı nokta "aklın duraksadığı yer"[151] anlamına gelen aforizmalardır. Aforizmalar Tanpınar dilinin bittiği yerde ortaya çıkar. Tanpınar, hem *Huzur*'da hem de diğer metinlerinde sık sık aforizma kullanır. Romantik edebiyatın fragman tutkusundan gelen bu aforizmalar, bir deneyim ürünü olsalar bile bağlamı dışına çıkarıldıklarında biç bir anlam taşımayabilirler. Güçlü ve deneyimli bir üslup havası içermekle beraber her aforizma bir çeşit kandırmacadır. Aforizmalar, bilincin tutkulu değişimini ve monolojiye ihtirası gösterir. Aforizmalar anlam kazırken anlam inşa eder. Bir bakıma, Mümtaz kazımaya çalıştığı anlamların yerine yenilerini bu aforizmalarla koyar. Çünkü her bilinç tanımlamaya ve tasnife ihtiyaç du-

150 Starobinski, *Eleştirel İlişki*, s. 119.

151 Morson, The Aphorism: Fragments From The Breakdown of Reason, s. 409-429.

yar. Tasnif, tanımlama, bilincin mevcut anlamı ikame mekânı kılma tecrübesidir. Fakat hayat bütün aforizmalardan daha dinamiktir ve bizim aforizmalarımızı anlamsız kılmak için elinden geleni yapar. Aforizmalar canlılığını kaybetmiş hayat algısının statik gösterenleridir. Nitekim romanın (*Huzur*) birinci ve dördüncü bölümü statik metinlerdir. Donmuş bilincin seyir halidir. Bölümlerin en önemli imgesi "kül rengi bulut" lardır. O zaman *Huzur*'un birinci ve dördüncü bölümü ton bakımından imgelerin donukluğunun -hareketler yavaş, manzaranın rengi gri- yol açtığı bir hareketsizliği resmeder.

Huzur'daki ikinci diyalog formu, yine birinci ve dördüncü bölümlerdeki, Mümtaz'ın ikinci ve üçüncü şahıslarla kurduğu diyaloğu gösteren cümleleridir. Bu diyalogların teknik bakımdan romana çok katkısı olduğu söylenemez. Sahaflar çarşısındaki yaşlı kitapçıyla, Eminönü'nde güvercinler için yem satan kadınla diyaloğun tek avantajı Mümtaz'ın bilincinin içe dönük olduğunu okuyucuya göstermektir. Öte yandan bu diyaloglarda hastalıklı ve eşikteki bilincin baktığı manzaranın değiştiğini göstermek gibi de bir işlevi vardır. Romanın ikinci ve üçüncü bölümündeki muhteşem üslup ve kâinat algısı artık değişmiş ve geride sadece sıradan insan ve eşyadan ibaret bir dünya kalmıştır. Bir bakıma kral krallığını kaybetmiştir. Mevsim kıştır yani soğuktur. Öyleyse, birinci tipteki diyaloglarla ikinci tipteki diyaloglar bazı bakımlardan aynı işlevi görür. Birinci tipteki diyalogların tek farkı, Mümtaz'daki bilinç yarılmasını göstermesi ve bilincin yeni formuna işaret etmesidir.

Tanpınar'daki üçüncü tip diyaloglar, romanın (*Huzur*) en geniş diyalog tipidir ve öğretmen-öğrenci ilişkisini gösterir. *Huzur*'daki en yapay diyaloglar da bu başlıkla gösterilebilir.

Bunlardan birincisi İhsan-Mümtaz-Suad ve ikincisi de Mümtaz ile diğerleri arasındaki diyalogtur. Birinci tipteki diyaloğun iki mekânı vardır. Birisi romanın ikinci bölümünün

ilk sayfalarında anlatılan ve daha çok İhsan'la Suad'ın konuştuğu iskeledeki yemek sahnesidir.

İkincisi ise Tevfik Bey'in evindeki fasıl gecesi yine İhsan ve Suad'ın diyaloğunun hâkim olduğu metindir.

Her iki sahne de, diyalog sistemi açısından inandırıcılıktan, doğallıktan uzaktır. Her ikisinde de bir "hoca" edasıyla İhsan konuşur ve diğerleri daha çok dinler ve onun monolojik felsefi idealizmini açacak sorular sorarlar. Suad bile muteriz bir figür olarak tespit edilmesine rağmen İhsan'ın fikirlerini deşifre etmesine önayak olacak sorular sorar. Metindeki bu diyalog yapaylığının tek bir sebebi *Huzur*'un felsefi idealizm çizgisindeki monolojik yapısıdır. Anlatıcı/yazar tarafından İhsan da, Suad da Mümtaz da nihaileştirilmiş roman kahramanlarıdır. Öyle ki bu üç figürden sadece Mümtaz, romanın son kısmında "kimlik" değiştirme süreci yaşamaya zorlanmış olsa bile yeteri kadar "açılmamış"tır.

İhsan'ın kültür, medeniyet, iktisadi hayat, köy, şehir, garplılık, şarklılık vs. gibi meseleler hakkındaki söylemi didaktik bir formda Suad'a, Mümtaz'a ve diğerlerine takdim edilir. Tartışma gibi görünen fakat tartışma olmayan bu diyaloglarda çoğu zaman kahramanlar "şiirsel" bir dil bile kullanırlar! Şiirsellik, metnin -yani diyalogların- hayatla bağlantısını koparan yanıdır. Okuyucu açısından bazen, İhsan'ın anlatmaya çalıştığı iktisadi ve kültürel hayatın yeni biçimi heyecandan yoksundur. Hâlbuki bütün romanda gördüğümüz Bahtin'in Dostoyevski için kullandığı ifade ile "eşik" imgesi, bu sohbetlerin/konuşmaların figürleri ve devrin sosyo-kültürel hayatı için de geçerlidir. Cumhuriyetin ilanı üzerinden aşağı yukarı on beş sene geçmiştir. Dolayısıyla ülke de entelektüelin bilinci de eşiktedir. Eski ile yeninin arasında bir eşikte bulunan sosyo-kültürel hayat üzerine konuşulmaktadır. Gergin, canlı ve aktif olması gereken bu diyaloglar, kimseye tesir etmeyen bir

konumda bırakılmıştır. İhsan'ın cümlelerin arkasından gelen Suad'a ait sorular, ya İhsan'ın fikirlerinin deşifresi için gereklidir ya da, metni doldurmak için sarf edilmiş sözlerdir. Zaten bunların hiç birisi Suad'a tesir etmez. Suad her zamanki yerindedir. Yani nihaileşmiştir; tıpkı diğerleri gibi!

Simgesel okuma yolu ile söyleyecek olursak, kavramsal parodikleştirme anlamına gelen bu metinlerin, romanın edebiliğine herhangi bir katkısı yoktur. İhsan'ın bulunduğu mekânlarda genellikle konuşmayan Mümtaz'ın "oluşum" aşamasındaki bilinci temsil ettiği de açıktır. İhsan'ın bir yanında Mümtaz, diğer yanında Suad vardır.

İhsan-Mümtaz-Suad ilişkisindeki bu üst üstelik "biz" zamiri merkezlidir. Hem İhsan hem Mümtaz, ayrı mekân ve zamanlarda veya bazen aynı mekân ve zamanda kültür, medeniyet, tarih vb. gibi konulara değindiklerinde konuşmayı mutlaka "biz" zamiri ile tamamlar. Temelinde sentez fikri bulunan felsefi idealizmin monolojik söylemi "biz" zamiri üzerinde cisimleşir.

Eğer söylemde "biz" varsa "onlar " da var demektir. "Biz" adına konuşanlar, dilden ibaret ütopik bir grup adına konuşurlar. "Onlar" daha gerçekçidir. Hiç değilse onlar dış dünyadaki, kokuşmuş, sefil hayatın zamiridir. Meselenin bu ucu, Suad'ın bilincidir. Mümtaz "biz" ve "onlar" çelişkisini Suad'ın intiharı, Nuran'dan ayrılması gibi kendi bilincindeki yarılmayı büyüten olaylardan sonra fark eder. Onlar, hasta bakıcı ararken dolaştığı sefil sokaklarda yaşayanlardır. Böylece "biz" zamiri etrafında gerçekleşen dilsel ütopya realiteyle yüz yüze gelindiğinde iflas eder.

Öğretmen-öğrenci diyalogunun daha sağlam örneği Mümtaz-Nuran diyaloglarıdır. *Huzur*'un ikinci bölümünde daha tanışmayı içeren diyaloglardan başlayarak -pilak meselesi- Mümtaz, Nuran'a öğretmeye başlar. Bu iki bölümün Boğaz

ve İstanbul'un tarihi mekânları olduğunu hatırlayalım. Boğaz başta olmak üzere Üsküdar, Fatih, Beyoğlu, Beykoz vb. gibi İstanbul'un tarihi eser ihtiva eden hemen birçok mekânı gezilir ve daima Mümtaz anlatır. Mümtaz, bu geziler sırasında, yanı başında hep İhsan'ın sesini duyar. Fakat asıl ses İhsan'ın değil, anlatıcınındır. Yer yer anlatıcı ile kahramanın bakış açılarının birbirine karıştığı bu bölümler, Nuran'a yönelik tarih dersine döner.

Huzur'un ikinci ve üçüncü bölümüne hâkim olan Nuran-Mümtaz diyaloğu imgeler yüzünden hareketlenir. Fakat metni hareketli hale getiren bu imgelerin kullanıldığı birimlerin büyük bir kısmı zaten anlatıcının bakış açısını yansıtan kısımlardır. Öyle ki çoğu zaman kahraman ile anlatıcının bakış açısı karışır. İmgelerin çoğunluğu "ışık"la ilgilidir. Bu yüzden ikinci ve üçüncü bölümün bir kısmı "aydınlık" yüzünden parıltılı ve hareketlidir. Boğaz'ın coğrafi özelliklerine ait unsurlar, gece veya gündüz daima hareketlidir. İstanbul'un değişik yerlerine yapılan gündüz gezileri hareketli imgelerin kaynağıdır. Bakışta, sadece öznenin değil, aynı zamanda nesnenin bakışı da olduğuna göre, Boğaz'a ait unsurların ortasında ya da bir eski sarayın herhangi bir köşesinde, öznenin kendisini başka bir konumda görmesi; başka bir deyişle öznenin kendisini eşyanın bakışıyla görmesi etkileyici bir konumdur. Mevcut konum, Mümtaz'ın bilincindeki Tanrısal yükselişi besleyen, kendisini Tanrı gibi hissetmesini sağlayan güçlü bir figürasyon atmosferidir. Bu yüzden Mümtaz-Nuran diyalogları bir yükselme/yücelme diyaloglarıdır. Daha evvel, bütünlük/bütüncül algılama formundan söz etmiştik. Fakat burada Mümtaz'ın kendisini taç giymiş krala benzetmesi boşuna değildir. Etrafında Nuran ve Boğaz'ın olduğu bir şimdi-de Mümtaz yükselme/yücelme formu yaşar. Mümtaz'ın bakış açısıyla fakat anlatıcının dilinden ifade edilen bazı paragraflarda bu

yükselme formu açıkça söylenir. Her şey yükselir! Her yükselme hıza ve ışığa tekabül ettiğine göre, mevsimin yaz olmasının ve imgelerin güneş kaynaklı aydınlığa ilişkin ifadelerden oluşmasının da meşru sebebi bulunmuş olur.

Huzur'un bu bölümündeki diyaloglar, Mümtaz'ın bir yanılgısını da gösterir. Daha çok Mümtaz'ın konuşmasını sağlamaya yönelik Nuran'a ait ifadeler, sorulardan oluşmaktadır ve kırılgandır. Kırılganlığı "rahip böceği" ve Fatma'ya ilişkin cümlelerde görürüz. Nuran başka bir yerde de kendisinin şimdi-de kalmak istediğini söyler. Buradan şunu anlıyoruz: Mümtaz tek başına yükselir. Nuran daima yeryüzündedir. Kısacası, Mümtaz'ın imgelerle yüklü, mistik dili Nuran'a tesir etmez. Anlatıcının Mümtaz'ın bakış açısından verdiği kâinat empresyonları, dışlanmış ve birbirinden kopmuş iki özneyi işaret eder. Bütün o benzetmeler, teşhisler, istiareler, metaforlar vb. tekniklerle anlatılan Boğaz manzarası, Mümtaz'ın bireysel yükselişinin işaretleridir; Nuran'ın değil! Mümtaz, Nuran'ı ne kadar zorlarsa zorlasın, onda bir sanatkâr hassasiyeti yaratmaya çabalarsa çabalasın, gerçekleştiremez. Çünkü Nuran da kendi olmak ister. O zaman Mümtaz'ın monolojik diyaloğunun tek bir amacı vardır: Nuran'ı kendi formuna yöneltmek! Kendi bilincinin bir kopyası yapmak veya Nuran'da kendi imgesini görmek! Söylediklerimizin her biri, ayrı ayrı yollardan aynı yere çıkar.

Böyle bir sublimation, her iki taraf için de kırılgan bir eylemdir. Nitekim her ikisinin de bilincindeki yarılmalar, bu diyaloglar esnasında gerçekleşir. Çünkü her ikisi de eşiktedir; çünkü herkes birbirinin eşiğindedir! Mümtaz eşikte olduğunu kendisi söyler. Nuran ise kendim olmak istiyorum derken "kendiliğin" eşiğinde olduğunu zaten söylemektedir.

Huzur'daki önemli diyalog kümelerinden bir diğeri Mümtaz ve Suad arasındaki diyalogtur. Romanın son bölümünde

Suad'ın intiharından sonraki zaman diliminde gerçekleşen bu diyaloglar Mümtaz'ın iç sesi ile dış sesi arasındaki diyalogtur. Bu diyalogta Mümtaz, Suad'ın hayaliyle konuşur. Bu diyalog/lar, romanın en verimli diyalogudur/diyaloglarıdır. Çünkü çok daha derin felsefi bir kayboluşun ve buluşun ifadesidir. Dil karmaşası daima anlam karmaşası ile ilgili olduğuna göre, Suad, Mümtaz'ı, Mümtaz'ın dili konusunda uyararak/uyandırarak dil karmaşının yol açtığı anlam karmaşasından kurtarmaya çalışır ki bizce kurtarmıştır. Mümtaz'ın bilincindeki yarılmayı gerçekleştiren Suad'ın dile ilişkin uyarısıdır. Bu yarılma Mümtaz'daki sahte bilincin sahteliğinin kaynağına işaret eden sert bir uyarıdır. Başka bir deyişle, sahte erosun yerine, diamonu ikame amaçlıdır.

Kâinat sadece iyiden ve güzelden ibaret değildir; kâinatta diamonik[152]de vardır. Hâlbuki Suad'ın intiharına kadar Mümtaz çevresini, nihaileşmiş felsefi monolojik-ideolojik bakıştan dolayı sadece "eros"tan ibaret görmektedir; onun monolojik söylemi bütün formların iyi, güzel, doğru gibi olumlu hallerin simgesi olduğunu ima etmektedir. Özellikle Mümtaz-Nuran diyalogları bu eros imgesinin hâkim olduğu zirve metinlerdir. İnsan bilincinin, bu iki kavramdan sadece biri ile donanmış olduğu zannı "sınanmamışlık"tan kaynaklanır. Öyleyse önceki bölümlerde kullanılan *Huzur*'daki üç olay, İkinci Dünya Savaşı ile beraber Mümtaz'ın sınanma vesilesidir: Bu üç hadise, Mümtaz'ın bilincinin form değiştirmesine yol açarak monolojik felsefi idealizmi bozar. *Huzur*'da her düzeyde devam eden görünür zıtlık, bilinç düzeyinde, monolojik söylem ile giderilmeye; hayır, görmezden gelinmeye çalışılmıştır. İhsan'da ve Mümtaz'da bu görmezden gelme, yok sayma durumu söz konusudur. Bir bakıma bilinç, sahte bir form ile işlev görmüş,

152 Rollo May, *Aşk ve İrade*, Okuyanus Yayınları, İstanbul, 2008, s. 150-158.

bilinçdışını yani şeytaniyi inkâr etmiştir. Bu inkârın kendisi günahtır. Mümtaz'ın başına gelenler, diamon'un/bilinçdışının/kötünün/çirkinin intikamıdır. İnkâra intikamla karşılık verilmiştir. Çünkü günah inkârdan doğar. Mümtaz, babasının ölümünün hemen arkasından haz nesnesiyle birlikte olmuş ve hazzı yüceltmişse, bir hakikati/gerçekliği/acıyı inkâr etmiş ve dolayısıyla günah işlemiş demektir. Bu hakikat babanın ölümüdür; bizatihi ölüm diamoniktir; olumsuzdur. Azap sarılı hazzın azap kısmıdır. Böylece dış bildiğimiz olumsuzluk, iç ise hazdır. Her hazzın dışında günah, her günahın içinde haz vardır.

Ancak bilinçte zaten hazır, bastırılmış, üstü örtülmüş durumda bulunan hakikat kendisini gerçek kılar. *Huzur*'da bu monolojik yapının parçalanmasının diğer adı haz ve günah ikilemidir. Çünkü Mümtaz'ın biyografisinde acı ve haz şeklinde iki düzlem vardır. Buna cennet ve cehennem de diyebiliriz. Onun çocukluğu acı ile geçmiştir. Babanın ölümü dıştaki gerçeklik, acı çekilmesini gerektiren kutsalın ölümü demektir. Hâlbuki genç kızla birliktelikten alınan haz, dışta gerçekleşen, dışsal bir olgu değil içte gerçekleşen, içsel bir olgudur. Öyleyse kutsalın ölümünden acı duyulduğu hazdan uzak durularak gösterilir; yas budur...[153] Eğer özne, "yas" formunu unutup, hazza yönelirse günah işlemiş olur. Haz nesnesinden uzak durmayan öznenin, kendisini hazza bırakması kutsala ihanettir. *Huzur*'daki diyalog sisteminin kökeninde, romanın daha ilk bölümünde anlatılan günaha ve hazza ilişkin simgesel söylemin parodikleştirilmesi vardır. Romanın birinci bölümündeki diyalog sistemi günahın, ikinci ve üçüncü bölümündeki diyaloglar hazzın, dördüncü bölümündeki diyaloglar ise tekrar günahın parodik ifadesidir.

153 Sigmund Freud, *Metapsikoloji*, Payel Yayınları, İstanbul, 2002, s. 243-259.

İKİNCİ BÖLÜM

BÜTÜNLÜĞÜN FORMLARI

İLM-İ SİMYA

Simiya

D. B. Macdonald simya kelimesinin kökeni hakkında " Simiya, Kibriya ile aynı şekilde olup sima ile beraber, işaret, alamet, damga manasında eski Arapça bir kelimedir. Fakat bu kelime sihrin bazı cinslerine delalet eden her kelime gibi, tamamıyla başka bir iştikaka sahip olmuştur. (...) Süryanice-Arapça lügat kitaplarında muntazam bir şekilde Arapça "alama" (alamet) ile tercüme edilmiştir; simiya, görünüşe göre, bir ıstılah manası kazanmıştır."[154] der.

Macdonald'ın verdiği bilgilere göre kelimenin iki temel anlamı vardır: Birincisi bugün çoğunlukla hipnotizma karşılığı olarak sihir manasında kullanılmasıdır. İbn-i Haldun (ölm. 808=1405) Mukaddime'sinde bunu sihrin üçüncü sınıfı olarak

154 D. B. Macdonald, Simiya, *İslam Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1966, C. 10, s. 650. Bu konuda daha geniş bilgi için Yves Bonnefoy tarafından hazırlanan; *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü I-II*, (Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000,s. 219, 790, 1003,) adlı esere bakılabilir.

kaydeder. İbn-i Haldun'a göre sihirbaz, üzerinde sihir yaptığı şahsın muhayyilesine tesir ve nüfuz eder; böylece bazı fikir ve şekiller o şahsın muhayyilesine nakledilir ve bunlar da şahsın duygu uzuvlarına geçer.[155]

İbn-i Haldun ikinci manayı "harflerin gizli kuvvetleri" olarak tespit eder. Çünkü "simiya" bütün tılsım ilmi için kullanılan daha geniş bir tabirdir. Anlamın kaynağını harfler ve bir de bunların teşkil edebilecekleri isim ve sayılar vasıtası ile madde âlemi üzerinde kudret icra edebilmek gücü tayin eder. Bunu kabul eden sufiler nazariyeci ve vahdet-i vücutçu mektebe mensupturlar ve unsurlar âlemini iktidarları altına alıp onun nizamını bozabileceklerini (havarik-i al-ada) iddia ederler. Onlar ayrıca her varlığın, muayyen bir silsileye tabi olarak, bir bir'likten geldiğini (yeni eflatuncu zincir, sudur nazariyesi) tasdik ederler. Bu gaye ile bir ıstılah ve tabirler manzumesi kurup bu manzumeye istinaden, risaleler yazmışlardır. Onların görüşlerine göre ilahi adların mükemmelliği (kemal) küre ve yıldızların nefs'lerinin yaptığı yardımdan ileri gelmektedir ve harflerin gizli mahiyet ve kuvvetleri bu harfler ile kurulan adlar içinde dolaşmaktadır. Bunlar bu âlemde (al-akvan) meydana gelen geçici değişmelerde de aynı şekilde dolaşmaktadır ve akvan ilk yaratmadan (al-ibda') bu yaratmanın muhtelif safhalarına geçer ve sırlarını açıkça meydana çıkarır. D. B. Macdonald'a göre bunun manası şudur: Harfler yaratmanın ilk ve iptidai sırlarını ve akvan'da dolaşmakta olan gizli kuvvetlerini ihtiva etmektedir ve ilahi adlar ile kelimeler harflere uygun olarak hâsıl olmuştur. Netice olarak unsurlar âlemi ile bunların içinde bulunan akvan, Rabbani nefisler (nufus-i Rabbaniye) tarafından kullanıldığı zaman bu adlar ve kelimeler ile idare edilebilirler. Bilhassa İbn-i Arabî ve talebelerinin telakkileri böyledir.

155 Macdonald, Simiya, s. 650.

İbn-i Haldun maddi âlem üzerinde böyle bir kudretin muhakkak olarak mevcut olduğunu, fakat bunun velilerin kerametlerinde ancak ilahi bir lütuf olarak bulunduğunu kabul eder. Bu ilahi lütfa ve bu iç görüşe mazhar olmamış kimseler bu adlar ve kelimeler vasıtasıyla bu kudreti kullanmak isteyince tılsımlar ile mucizeler yapan kimselerin derecesine düşerler. Bunlar beşeri nefs'ler ve himmet (himma) vasıtası ile bazı tesirler hâsıl edebilirler; fakat elde edilen bu tesirler meslekten sihirbazlarınki yanında çok önemsizdir. İslami edebiyatta sihrin bu şeklinin birçok örnekleri bulunmaktadır. Harflerde kâinat ile münasebetler ve kâinat hakkında bir ilim gören bu ruh hali hususunda aynı zamanda muntazam bir tahlil ve anlatma içeren en iyi metin Louis Massignon'un Al-Hallaj adlı eseridir.[156]

Günümüzde ilm-i simya daha çok farklı madenlerin karışımıyla altın elde etme ilmi olarak anlaşılmaktadır. Hâlbuki ilm-i simya tarihinde temel amaç hiçbir zaman altın elde etmek olmamıştır. Simyacıların amaçlarının altın elde etmek olmadığını Mircea Eliade de söyler.[157] Simyacılar maddeye nüfuz ve bir'i kavramak peşinde koşuyorlardı. Eliade, Çin, Asya, Babil vs. gibi farklı medeniyet dairelerinin ilm-i simyaya ilişkin metinleri hakkındaki incelemelerinde, klasik dönemlerin simya literatürünün aşağı yukarı aynı nesneler ve kavramlar etrafında teşekkül ettiğini belirtir. Semavi dinlerin ortaya çıkışı ve yayılması sonrasında, simyacının ve simyanın amacı değişmeksizin farklı kavramlarla ve yollarla simyacılık devam eder.

156 A.g.e., ss. 651-652.

157 Mircea Eliade, *Asya Simyası*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 24. Aynı metinde Eliade, iksirin peşindeki simyacının, aslında "ölümsüzlük" peşinde olduğunu söyler. Bkz. a., g., e., s. 23. Eliade'nin aynı konuya dair başka çalışmalarında da aynı bilgi bulunabilir. Bkz. *Babil Simyası ve Kozmolojisi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, t.y. ve aynı yazarın *Demirciler ve Simyacılar*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003.

Tevrat'ın Kabalacı yorumundan, Hıristiyan gnostisizmine, oradan İslam tasavvufuna semavi dinlerin sufi yorumları simyanın izini taşır. Eğer simyacıların temel amaçları farklı madenleri altına çevirmek değilse, simya ile ilgili bütün literatür bir simge etrafında dönüyor demektir. Bu simgenin anlamı kâinattaki kaosun bir'e indirgenebileceği tezidir.[158] Burada ilk madde (materia prima) akla gelir. "Bidayette kelam var idi" diyen İncil versiyonundan, bütün kâinatı "bir"in tezahürleri olarak gören vahdet-i vücutçulara kadar bütün mistik yorumlar, "bir" etrafındaki simgeleştirmenin edebiyatını yaptılar. Çünkü "bir" kemal, mükemmeliyet, tamlık, bütünlük idi. Şeyler "bir" den koptukları için arızidirler. Yeniden "bir" olabilmenin yolu/yolları ancak ilm-i simyanın işlevselleştirilmesiyle mümkündür. Adına ister "kadim bilgi" diyelim, ister "yitik tamlık"[159] diyelim, insanlığın mutsuzluğunun asıl kaynağının "bir" den uzaklaşmışlığında aranması gerektiğini söyleyen simyacıların amacı, kadim ile/yitik tamlıkla aradaki mesafeyi ortadan kaldırmaktır.

Bizi ilgilendirenin ilm-i simyanın ansiklopedik anlamından ziyade simgesel anlamı olduğunu hatırlatıp, konunun Tanpınar'la ilgisini kurabilmek için Tanpınar'ın eserlerinde gördüğümüz ilm-i simyaya ilişkin sahnelere geçmek doğru olacaktır. Bu çalışmanın merkez metni *Huzur* olduğuna göre, öncelikle *Huzur*'daki söz konusu sahnenin içeriğini anlatmak gerekmektedir. *Huzur*'un son bölümünde, Mümtaz doktor getirmek için dışarı çıkar ve bir askeri doktor bulur. Doktorun evinde Beethoven'in bir parçasını dinledikten sonra doktorla

158 İlm-i simyanın simgesel olarak "bir ve bütünlük" algısını temsil ettiği konusunda simya literatürünün hemen bütün kaynakları hemfikirdir. Bkz. Mircea Eliade, *Babil Simyası ve Kozmolojisi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, t.y., s. 69. Ayrıca bkz. Titus Burckhardt, *Astroloji ve Simya*, Verka Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 29-38.

159 Martin Lings, *Simge ve Kökenörnek: Oluşun Anlamı Üzerine*, (çev: Süleyman Sahra) Hece Yayınları, Ankara, 2003, s. 13.

birlikte dışarı çıkarlar. Yolda askeri doktor, Mümtaz'a, küçükken tanıdığı Deli Hafız'dan ve babasının define arama merakından söz eder. Mümtaz'ın;

"-Babanız define merakından kurtuldu mu bari?"[160] sorusu üzerine de;

"-Kurtuldu, yani bu sefer altın yapmağa kalktı ve neyimiz varsa, yoksa bir Merakeşli sahtekârın cebine girdi...(...) Bu cins hastalıklardan kurtulmak zannettiğimiz kadar kolay değildir. O kadar birbirine benzer yüzleri vardır ki. Alın bugünkü Nazi sadizmini... Yarının bütün bir mazohist edebiyatını, yer altı edebiyatını şimdiden onların kuvvete ibadetinde okur gibiyim."[161] der.

Bu diyaloğun sonunda Mümtazla askeri doktorun karşısına çıkan ve Mümtaz'ın çok iyi tanıdığı bir deli ki Mümtaz Bektaşi olduğunu haber verir, Galip Dede'nin meşhur beytini söyler:

"Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen"[162]

Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanında ise Hayri İrdal'ın gençlik yıllarını birlikte geçirdiği bir grubun define aradıklarını ve onların define arama yanında ilm-i simya ile de uğraştıklarını biliyoruz. Zaten *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün merkezinde de bu grubun peşinde olduğu "Şerbetçibaşı elması" vardır. Grubun ilm-i simya merakı bir yangınla son bulur.[163] *Huzur*'un son bölümündeki sahneden sonra, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün aynı konu ile başlaması ilginçtir.

160 Tanpınar, *Huzur*, s. 377.

161 A.g.e., s. 377.

162 A.g.e., s. 378.

163 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, ss.7-63. Romanda "Büyük Ümitler" başlığını taşıyan bölüm ve devamıdır.

Böylece Tanpınar'ın iki önemli romanında ilm-i simyaya ilişkin göndermeler ihtiva eden sahnelere işaret etmiş olduk. Yarım kalmış olmakla beraber *Mahur Beste*'de, Behçet Bey'in altın yaldızlı cilt merakı, Abdullah Efendi'nin Rüyaları'ndaki bir yığın simge de bu romanlara bağlanabilir. Çünkü Tanpınar hikâyelerindeki bazı temel simgeler ve simge sahneler hikâyelerinde de vardır. Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde, Abdullah Efendinin Rüyaları'nda ve diğerlerinde doğrudan doğruya altın merkezli simgeler ya da altınla yer değiştirmiş ve "merkez" kılınmış başka imgeler buluruz. İlm-i simyanın simgesel karşılığı "tamlık, bütünlük, kemal, tamamiyet"tir.[164] "Bir/bütünlük/tamlık" durumunun nesne simgesi ise madenler arasında "altın"; astrolojide "güneş"tir. Tanpınar, şiire dair kaleme aldığı yazılarında "tamlık"ın şiir türündeki tekevvününü anlatır.[165] Farklı madenlerden elde edilen karışımı altına dönüştürmek mitolojik bir söylemdir ve mistik dilde simgeye dönüşmüştür ya da mistik olduğu için zaten simgedir. Dolayısıyla "tematik" bakımdan "mitik"tir. Çünkü simgenin doğasında mistisizm esastır. Tasavvufun vahdet-i vücudu, gnostisizm ve okült bilimler, hermesciler daima "değişimi ve dönüşümü" esas alırlar ve bu bakımdan ilm-i simyacıdırlar. O zaman dilde değişimi ve dönüşümü esas alan bütün söylemler, temelde ilm-i simyacıdır. Edebi metinlerde, kâinattaki değişim ve dönüşüm dil yoluyla mümkün kılınır. Tasavvuf dilinde vahdet-i vücut ilm-i simya yoluyla varılacak noktadır. İster mevcut eşyanın "bir" olduğu tasavvur edilsin, ister değişim bizatihi gözlensin daima aynı yere çıkar. Mısır efsanesi Osiris ve İsis'ten başlayarak, insanı Tanrılığa doğru götüren bu düşünce, büyüyü doğurmuştur.

---

164 Jean Starobinski, *Eleştirel İlişki*, s. 35.

165 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 30.

Şiir, tamlık durumunun sözel görüntüsü; şairlik ise büyücülüktür.[166] Büyünün yaptığı iş ilm-i simyadır. Ya da içeriğinde zaten ilm-i simya vardır. Şiir büyünün sözel sabitlenişidir. Söz düzeyinde gerçeklenen dönüşüm, muhayyileyi değiştirir; muhayyilede meydana gelen değişim söze tekabül eder. En geride şüphesiz algı vardır ve algı muhayyileyi harekete geçirir. Tanpınar'da algının temel uzvu göz'dür. Gözlemek (observer) ve bu gözlemden haz (temaşanın hazzı) almak Tanpınar için temel malzeme kaynağıdır. Bu yüzden Tanpınar bir "skopofil"dir demiştik.[167] Eşyayı imgesiyle birlikte görmek zaten dönüşümü/değişimi içerir. Zaman Kırıntıları adlı şiirinde Tanpınar "Değişmenin ebedi olduğu yerde güzeldir hayat" diyordu.[168] Statik değil, dinamik oluş Tanpınar sanatının esaslarındandır. Her değişim bir yer, bir son, bir mekân amaçlamaz. Bizatihi değişimin ve dönüşümün kendisi haz verendir. Simyacılar ve elbette Tanpınar, mistik ve muhayyel (muhayyel çünkü mistik) bir tamlığa ulaşma serüvenini tercih ederler. Çünkü bu bir yolculuktur ve yolculuğun kendisi arınmadır. Yolculukta, yolun sonu değil, yolculuğun kendisi önemlidir. O zaman tamlık sadece mistik bir ülküdür. Eğer gerçek bir amaç olsaydı, Tanpınar romanları bilinen sonuçlarla bitmezdi!

Tanpınar metinlerindeki ilm-i simyaya ilişkin ipuçları, mitolojik göndermelerde, aforizmalarda, kullanılan dilin imge ve metaforla inşasında, ışık/mekân, ses/zaman bağlantısında, aşk, ölüm, sonsuzluk arzusu, kültür ve medeniyet gibi temalar boyutunda ve güzel sanatlara ilişkin algı düzeyinde görülür.

Beş Şehir yazarının metinleri, değişimi ve dönüşümü bizatihi dilinin semantik yapısıyla gerçekleştirir. İçeriği bir yana bırakarak Tanpınar dilinin temel amacının bahsi geçen de-

166 Starobinski, *Eleştirel İlişki*, s. 35.

167 Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgenin Toplumsal İşlevi*, s. 286.

168 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 75.

ğişimi ve dönüşümü açıkça temsil ettiğini söyleyelim. Onun dilindeki dilsel öğelerin dizilişi, edat bolluğu, belirsizlik ifade eden zarf ve zamirler mutlak surette temsilidirler. Burada kelimelerin manası değil bizatihi işaretlerin gramer değerleri yani gramatikal fonksiyonları söz konusudur. Ses/sesler yığınından oluşan bu malzeme, dizilişi itibarıyla yapının gerecidir. Çünkü imge ve metafor gibi temel formel sanatların asıl amacı çok'u tek'e indirip çokluğu ortadan kaldırmaktır. Şiir nasıl merkezi bir metafor etrafında yoğunlaştırılmış; dolayısıyla arızi olandan arındırılmış, temizlenmiş kelimeleri birleştirip teke indiriyorsa, nesirde kullanılan imge ve metaforlar da aynı işlevi görür. Dil çağrışımlar yoluyla kıvrılır, biçim değiştirir, anlam farklılaşır ve tek'leşir gibi olur... Anlam gerçekte "tekleşmez" sadece **"gibi"** olur! Demek ki Tanpınar'da her durum, her dilsel şema bir'e yöneliktir.

Tamlık amaçlı dil biçimleri arasında aforizmalar, estetik nitelikleri dolayısıyla özel bir öneme sahiptir. Deneyim sonucu inşa edilen aforizmalar, aynı zamanda dil-iktidar ilişkisinin işaretidir. Her aforizma bireyseldir. İktidar arzusunun göstergesi aforizmalar sahte olmakla beraber iktidar hazzı verir. Öte yandan aforizmik her yargının estetik bir formunun olması lazımdır. Aforizma tutkusu, insanın kendi sesine âşık olmasına benzer; kendi sesine hayranlık nasıl kendi üstüne kapanmak ise aforizmaların estetik formu da kendi üzerine kapanmayı doğurur. Tanpınar nesirlerinde ve şiirlerinde sık sık aforizmalar kullanır. Kurallar bütünü diyebileceğimiz aforizmalar, bireysel iktidarı "dil düzeyinde" inşa eder. Dil düzeyinde inşa edilen her aforizma, kendi benimizin/kendi sesimizin sublimationudur. Çoğu zaman farklı deneyimlerin ürettiği aforizmalar arasında çelişkiler bulunsa bile, birey, seslerin dizilişindeki ve yargının bütünlüğünden kaynaklanan iktidar hazzından dolayı bu çelişkiyi görmez. Aforizmalar, bütünlük

algısını pekiştiren, kaotik kâinatı, insanın kaotik iç âlemini, tasnif ve tavsif eden yapılardır. O zaman tamlık bir iktidar durumu ve bir haz kaynağıdır. Tanımlamak, tarif etmek, kaotikten kaynaklanan ızdırabı azaltır. Hâlbuki imge ve metaforlar veya bütün edebiyat biçimleri birbiri yerine ikamesi mümkün olmayan olgular vasıtasıyla kurulurlar. Biliyoruz ki bir şey başka bir şeyin yerine yüzde yüz ikame edilemez ve anlam daima sızar.[169] İmge ve metaforlarda hatta alegorilerde "şeyler"i bir ve ayrı düşünebilmemiz bunu gösteriyor.

Tanpınar'ın Şiir ve Rüya II[170] adlı metninde, aşağıda sözü edilen beste dolayısıyla mistik ülküden söz edilir. Tanpınar "Nitekim Eyyübi Bekir Ağa'nın Nühüf bestesini dinlerken, topraktan ayaklarını kesmeden meçhul ve her an beni ilgaya hazır bir haz tufanı içinde ağır bir çıkış hissini kendimde duyarım. Fakat bu kendiliğinden meydana çıkan bir şey değildir, çünkü Dante'nin Araf'ını Nühüf bestesinden önce tanırım. Kim bilir, belki de bazı yirminci asır ressamlarında onu bilerek veya bilmeyerek aramışımdır. Yani musikinin hamlesi altında, içten bir rüzgârla şişmiş yelken gibi, yavaş yavaş yürüyen bir yelken fikri, gene dıştan gelen bir terbiye ile bende göze ait bir tecrübe haline gelmiştir."[171] der. Söz konusu metnin devamında ise bu hayalin kendisindeki karşılığının mistik ülkü olduğunu söyler.[172]

Bu ülkünün içsel bir yolculuk içerdiğini yukarıdaki metinden çıkarabiliriz. Ayrıca yolculuğun yönü yükselme metaforu-

---

169 Wheeler, *Romantizm, Pragmatizm ve Dekonstrüksiyon*, s. 51.

170 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 36.

171 A.g.e., s. 35.

172 Tanpınar'ın nesirlerinin, şiirlerinin şerhi olmak gibi bir özelliği olduğunu hatırlayalım. Elbette şiirler ifadesine, *Huzur*'un *mistik dili de dâhildir.* Zaman zaman romanlarını ve diğer düzyazılarını şiirlerinin yorumu için rahatlıkla kullanabileceğimiz gibi, romanlarındaki kapalı ifadelerin yorumu için de düzyazılarını kullanabiliriz.

nun gösterdiği yöndür. Metindeki şu ibareler dikkat çekicidir: "bir haz tufanı içinde" ve "ağır bir çıkış hissi".! O zaman tamlık'a giden yolun iki temel unsurunu bulduk demektir: Haz ve yükselme veya yükseliyorken duyulan haz! Bu iki formu gördüğümüz her metninde, hedefin aynı olduğu açıktır. Çünkü Tanpınar'da tamlık, farklı "bütünlükler"in karşılığıdır. Aşk bir tamlık durumu olduğu gibi, kültür ve medeniyet de birer tamlık durumudur. Tabiatla bir olmak yine ayrı bir bütünlük formudur. Denilebilir ki tecrübe etmeye daima açık Ahmet Hamdi Tanpınar -tecrübenin hazzı, yeni ve değişik olanın hazzı- değişik insani durumlarda tamlığı tecrübe eder. Buna biz uyum/ahenk de diyebiliriz. Edebi metinlerde tamlık temsili metaforlar, metinlerin zenginliğini fakat aynı zamanda yanıltıcılığını gösterir. Öyle ki tamlığa ilişkin formlar şiir, roman ve hikâyelerde farklı simgesel durum ve kelimeler ve nesnelerle karşılanır. Tanpınar'ın şiirleri, hikâyeleri ve romanları yapı ve malzeme itibarıyla bir şekilde mistik ülküye, yitik tamlığa ilişkindir.

Huzur'daki Elagöz Mehmet Efendi Camiinin kubbesinden, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün "Şerbetçibaşı elmas"ına ve enstitü binasının kendisine kadar bazı temel nesneler, form olarak ve temsili kabiliyetleri bakımından tamlıkın simgesel nesneleridir. Meselenin -mistik ülkü- realizasyonu, bu nesnesembollerin akıbetine bağlıdır.

Tanpınar'ın dilindeki parlak/ışık/aydınlık gibi kelimelerin hangi nesne ve durumlar için ve ne amaçla kullanıldığı sanırız anlaşılmıştır. Resim sanatıyla ilişkili bu imgeler aynı zamanda "hazz"a ve "yükselme"ye tekabül eder. Haz ve yükselmenin yanına bir üçüncü imge koyacak olsaydık "ısı"yı koymamız gerekirdi. Çünkü her yükselme durumu bir yoğunlaşmadır ve ısıyı gerektirir. Eğer, tamlık realize edilemeyen bir hedef durumunda ise Tanpınar imgeleri tersine döner. Çünkü haz yoksa

onun çok sevdiği kelimelerden "ızdırap" vardır. Yükselme yok düşüş vardır; ısı yok soğukluk vardır.

İlm-i simyanın esası zıtların birliğidir. Eski Mısır'dan Çin'e kadar bütün medeniyetlerde görebileceğimiz mitik bir konu olarak "zıtların birliği" meselesi, tasavvufun da esasıdır: Hazgünah, dişi-erkek, gerçek-hayal, gece-gündüz, ruh-beden, akıl-duygu gibi zıtlıklar, Tanpınar'ın *Huzur*'da kullandığı en önemli malzemedir. Sanatkâr ve sanat eseri ilişkisini; "Bir sanat eserinde rüyasını nakletmek veya rüyanın tesadüflerini taklit etmek, insan muhayyilesinin, isterse, kolayca benimseyebileceği nizamsızlıklarla sun'i bir acayiplikler silsilesi kurmaktan başka bir şey değildir."[173] şeklinde yorumlayan Tanpınar, bu ironik cümlesiyle kendi tamlık idealinin bir rüya olduğunu da açıklamış olur. Temelde bütün sanatlar, bu birlik (zıtların birliği) esası üzerine kurulmuştur.[174] Kadim zamanlar zıtların birliğinin teorik usullerini bilir. Fakat mesele "abasız-postsuz" ve dahi "dergâhsız" bir devirde, seküler formda bir birliğin realize edilip edilemeyeceğidir. Bireysel aşk düzleminden başlayarak, doğu-batı zıtlığına kadar birçok kavram çiftini sentezlemek mümkün müdür? Başka bir deyişle, kriz bir senteze dönüşür mü? Zıtların birliği meselesinin bir sentez/terkip anlamına geldiğini, eski-yeni, gelenek-modernizm, doğu-batı vs. gibi birçok kavram çiftine Tanpınar'ın aynı anlayışla yaklaştığını söyleyelim. Böylece "Değişerek devam etmek; devam ederek değişmek." formülünün kavram çiftleri düzeyinde ve eski-yeni, gelenek-modernizm, doğu-batı gibi hususlarla ilişkisi anlaşılmış olur.

Tanpınar'daki tamlık düşüncesinin tasavvufla arasındaki mesafe, terminoloji ve müessese değişmesinden kaynaklanır. Terminoloji meselesi esasında dil meselesidir. Türkçe'nin mo-

173 A.g.e., s. 34.

174 Starobinski, *Eleştirel İlişki*, s. 35.

dernleşmesi/sekülarize olması, sufi gelenekle aradaki mesafeyi artırmıştır. Modern Türkçe, sufi geleneğin terminolojisinden uzaklaşmış ve "yitik", Tanpınar ve nesli için "boşluk" formuna evrilmiştir. Elbette Tanpınar'ın kişisel fikirleri, mizacı, yetişmesi yanında, devrinin de -siyasi yapı- onun bu konudaki tercihlerinde etkisi olacaktır. Felsefede Bergson'a meyli, psikolojide Jungvari yorumları, onun bilinen geleneksel damara, modern Türkçe, felsefe ve psikoloji gibi seküler formlar üzerinden ulaşma çabasına yol açmıştır. Bu cümleler, Tanpınar'ın bildiğimiz sufi geleneğe yöneldiği anlamına gelmez; söylenmek istenen sadece, Tanpınar'ın klasik doğu ve batı metinlerinde gördüğü temel insanlık arzusunu, evrensel düzeyde realize etme çabasıdır. Kısacası "derviş" olmak derdindeki Tanpınar, "abasız ve postsuz" aynı sonuca varabilmenin tecrübesini yaşar.

İlm-i simyanın sembolik karşılığı olan bir/tam/kemal ifadesi birçok Tanpınar temasını izah edecektir. Ölüm korkusu, sonsuzluk arzusu, aşk, medeniyet ve kültür meselesi, yalnızlık, cemiyetçilik, parçalanmışlık, madde ve mana gibi temalar bütünle ilişkinin niteliği açısından ele alınırsa yorum kolaylığı sağlayabilir. Şüphesiz burada önemli mesele, Tanpınar söylemidir ve söylemin bütün unsurlarının "tam"lığa hizmet ettiği gerçeğidir. Söylemin her düzleminde tamlık durumunun deneyimlenmesi gerekir. Biçim-içerik ayrımının gereksizliğini hatırlatarak diyebiliriz ki zihinsel konumun niteliği edebi metnin söylemi ile aynı düzlemdedir. Parçalanmışlık bir temsil formu olarak zihinsel süreçte realize oluyorsa, söylem de buna göre konumlanır; eğer tamlık zihinsel düzeyin temel vasfı ise edebi metnin söylemi de aynı şekilde belirginleşmektedir.

Huzur'da Mümtaz için kadın güzelliğinin üç şartından söz edilir; Boğaz'da doğmuş olmak, Türkçeyi Nuran gibi teganni edercesine konuşmak ve elbette tıpkı Nuran'a benzemek![175]

175 Tanpınar, *Huzur*, s. 75.

Bu üç şart *Huzur*'un daha sonraki kısımlarında -aşk, tabiat ve güzel sanatlar- farklı kelimelerle tekrar edilir. Öyleyse Tanpınar söyleminin merkezi gerekçelerini bulmuş olduk. Çünkü her üç form da "tamlık araçlarıdır. Mevcut söylemin bütün unsurlarını bu üç unsurun etrafında toplayıp, üçünün de aynı sonuca vardığını söyleyebiliriz. Şiirlerin, *Huzur*'un ve diğer metinlerin söylemindeki imgeler, metaforlar, alegoriler daima bu üç madde etrafında inşa edilmiştir. Onun edebi metinlerindeki imgeler ise zihinsel, mecazi ve simgesel olmak üzere üç kategoriye ayrılabilir. Çünkü nihai hedef tamlık olunca hem "şimdi-deki" yapının hem de yapının hizmet ettiği gelenekteki formun "şimdi-de" var olması gerekir. Bu durumda şu soru akla gelebilir: Neden tamlık gerçekleşmemiştir? Tamlık durumunun gerçekleşmemesinin birinci sebebi, dilsel düzeye indirgenen her tamlık çabasında, teknik bakımdan daima bir anlam yarılması söz konusu olacağı gerçeğidir. Çünkü tamlık durumu anlatılamaz; anlatılamaz demek dile dökülemez demektir. Çünkü hiçbir dilin "hakikati" yüzdeyüz anlatma kabiliyeti yoktur. İkinci bir sebep algının gerçekle ilgisi metin düzeyindedir. Dilde samimiyet mümkün olmadığına göre ortaya çıkan, öznenin zihnindeki yanılsamadır. Yanılsama tasavvurun öncesi; tasavvur da romantikleştirmenin ilk adımıdır.[176] Romantikleştirme derinleştikçe etkisi artacak ve dil imgeden metafora ve sembole doğru yol alacaktır. Hâlbuki daha önce de söylendiği gibi kavram çiftlerinde hiçbir zaman eşleşme yoktur. İlm-i simyayı başlangıçta zıtların birliği olarak tasavvur etmek maddesel düzeydir ve sekülerdir. Tasarlayıp sembole indirgemeden önce her kavram çiftine uygulamak tasavvurun ve romantikleştirmenin ilk adımıdır.

176 Benjamin, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, s. 90-91.

Eğer her sentezi/kavram çiftleri birliğini geometrik biçimlerle izah etseydik, tamlığın kendisi daire ve fakat ilm-i simya yoluyla yükseliş üçgen olurdu. Her iki form da, batı mitolojisinde ve Jung psikolojisinde ilahilik anlamına gelir. O zaman mistik bir söylem olarak Tanpınar kurgularının ve bu kurguların derinindeki anlamın niteliği anlaşılmış olur; yani ilahilik! Şimdi *Huzur*'un son kısmındaki, askeri doktorun yarım kalan sözlerini tamamlayalım:

"-Mistik... İşte en korkunç şey! Bir kere ayağınızı topraktan kesmeyin. Her şey olursunuz, havadan kaptığınız her şey... Çünkü uzviyetinizde parazitler konuşur, insanlık mistiği, kuvvet mistiği, ırk mistiği, hacalet, ıstırap mistiği... Çünkü Tanrılık yanı başınızda bir aktör elbisesi gibi asılıdır, derhal giyinmek öyle kolay ki... Bir kere insan Tanrılaşmağa alışmasın. Mutlak bir fikir olduğunu, hakikatin tek göründüğü yer olduğunu sanmasın.

Delikanlı beni imanlarım, şüphelerim kadar mustarip eder. Onun için kimseye zararım yoktur. Onlar, mistikler öyle değil. Onlar misyon sahibidirler..."[177]

Doktora -ki doktor olması da manidardır- ait bu cümlelerde, Mümtaz'ın, Nuran'la beraberliği sırasında, kendine ve dünyaya ait algısının eleştirisi vardır: İnsanlık mistiği, ırk mistiği, hacalet, ıstırap mistiği... Mümtaz'ın ve İhsan'ın önceki bölümlerde anlatılan zihni dünyası böylece, birkaç tamlama etrafında özetlenir. Belki de bu tamlamaların arasındaki en önemli ibare "havadan kap-" ifadesidir. Denebilir ki Tanpınar'ın söylemi, ilm-i simyanın şerhidir.

177 Tanpınar, *Huzur*, s. 376.

AŞK

"Bir zihinde yaşayanlar
daima güzeldirler."[178]

Sufi Aşk

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, *19. Asır Türk Edebiyat Tarihi*'nin giriş kısmındaki klasik Türk edebiyatının aşk anlayışına ilişkin yorumları, bilhassa *Huzur*'daki aşk hikâyesinin niteliği hakkında bilgi verebilir.

Tanzimat'tan sonra eski şiirin en çok tenkit edilen yanının hayal dünyası olduğu tespitiyle konuya giren Tanpınar, şiirimizde birdenbire bir bütün halinde görülen ve o kadar zevk değişikliğine rağmen asırlarca devam eden hazır hayallerin, değişmez sembollü ve çok renkli hususi bir dil yarattığını söyler. Fakat daha mühimi bu mücerret dille, muayyen bir güzelliğin, muayyen bir şekilde övülmesi, hatta muayyen bir aşk tarzını bize vermesidir.[179] Bütünüyle bakılınca klasik edebiyat-

178 A. g. e., s. 388.

179 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Yayınları, İstanbul, 1976, s. 5.

taki bu hayal ve sembollerin, bu aşk ve sevgili tipinin sıradan bir belagat oyununda kalmadığı, şairin hayat şartlarıyla olduğu kadar, sosyal düzeni ortaya koyan bir sistemi ortaya koydukları da söylenebilir.[180] Kısacası klasik Türk edebiyatında aşk bir istiare olup, sevgili hükümdara benzeyecektir: "O kalb âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye hususiyetlerini veren güneştir. Ortaçağ hayallerinde hükümdar daima güneştir. Onun gibi kendi menzilinde ağır ağır yürür. Rastladığını aydınlatır. Gül, bulunduğu yeri, tıpkı güneş gibi parıltısıyla bir merkez, bir nevi saray yapar. Hayvanlar âleminde aslanın hükümdarlığı da yüzü güneşe benzediği içindir. Böylece hükümdara, dolayısıyla güneşe benzeyen sevgili, onun unvan ve vasıflarını, kudretlerini elbetteki taşıyacaktır."[181]

Klasik Türk edebiyatında sevgili sevmez; bir nevi tabii bir vergi gibi sevilmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lütfeder, cevr eder, işkence eder, öldürür; kıskanılır fakat kıskanmaz: "Peyzajda, güneş sisteminde, kozmik hadiselerde benzerlerini gördüğümüz bu aşk istiaresi tabiatıyla duyuş ve duygulanma tarzlarını da tayin edecekti."[182] diyen Tanpınar, eski şiirde aşkın, bu cemiyet haddini, hatta dinle ve tasavvufla beraber alınırsa iki haddi, yahut fenomenolojist lügatı kullanırsak iki tabakayı birden veren bir istiare olduğunu söyler.[183]

Bu yüzden aşk klasik Türk edebiyatında olduğu gibi, Tanpınar'da da bir bütünlük formudur. Bütünlük ya da tamlık peşinen algı meselesidir. O zaman tamlık dışa değil, içe yani algının niteliğine bağlıdır. Maddenin yok oluşunun ayrı forma geçiş anlamına geldiği bile şüphelidir. Çünkü yok oluş, göze

180 A. g. e., s. 5.
181 A. g. e., s. 6.
182 A. g. e., s. 6.
183 A. g. e., s. 9.

ilişkin algı kapsamından çıkma demektir. Fakat ilgili mekândan çıkan her formun ayrı bir mekânda ve ayrı bir form ile var olduğu isbat edilemez. Algınız nasıl yorumluyorsa, eşyanın formsuzluk düzleminde öyle olduğunu varsayarsınız. Burada devreye sezgi girer: İntution! Terimin Türkçesi, sezgi/sezgiciliktir. Elbette H. Bergson'dan söz ediyoruz. Yirminci yüzyılın ilk yarısında entelektüellerimiz mevcut şartların -siyasi, kültürel ve felsefi- doğurduğu sonuçlar gereği geleneksel forma ulaşmayı Batı veya sekülerlik üzerinden gerçekleştirmeyi denemişlerdir. Bu yüzden yüzyılın başında doğan münevverlerimiz, boşluğu, mistifiye edilebilecek kavramlar bularak telafi etmeye çalıştılar.

İnsanın şeylerle ilişkisinde tamlık ne kadar mümkün değilse, insanın insanla ilişkisi anlamına gelen "aşk"ta da tamlık mümkün değildir. Nuran ve Mümtaz münasebetinin fiziksel boyutu yerine, münasebetin Mümtaz'daki algısı üzerinde durulmasının sebebi budur. Mümtaz bir deneyim gerçekleştirir. Merkezinde kendisinin bulunduğu geometrik dairesel form içinde bireysel yükseliş kaygısı ile arzu edilen nesneye doğru yönelir.

Tanpınar'ın romanlarında aşkın ne manaya geldiğini Aşk ve Ölüm[184] başlıklı meşhur yazısından öğrenebiliriz. Daha yazının başlığında iki kavram eşitlenmiştir: Aşk ve Ölüm! Aşk eşittir ölüm ise fonksiyonları bakımından aynı amacı realize ederler demektir. Aşk dıştan içe geçiştir ve bu bir mistik algıdır. Ancak dişi ve erkek formların kendi benliklerinden sıyrılıp bir olmaları mümkün değildir. Ölüm de dıştan içe geçiştir ve bu da bir mistik algıdır. Ölüm yaşamın bitmesi, bedenin yok olmasıdır. Eğer aşkı ve ölümü aynı kategoride bir "iç"te olma durumu olarak değerlendiriyorsanız, sufi geleneğin te-

184 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s.104-108.

mel tezine aşinasınız demektir. Oluşun ağacındaki çoğulluk, "kadim" olana yönelmiş ve "bir" gerçekleşmiş demektir. Bu bakımdan bilhassa bireysel aşkın tasavvufa doğru açılımını ele alan klasik metinlerimiz, tamlık edebiyatının en güzel örneklerini vermiştir.

Tanpınar bahsi geçen yazısında, aşkın lalettayin bir bakışla, bir gülüşle (tebessüm) başlayabileceğini; hatta çağımızın hastalığı can sıkıntısının aşka yol açtığını bile söyler. Bütün Ortaçağ edebiyatlarının mistik karakterine değindikten sonra, Dante'nin ilahi komedyasındaki bir sahne ile güzel sanatların aşka temel teşkil edişinin örneğini Dante'nin verdiğini ve ilk insani aşkın da burada görüldüğünü belirtir.

Eğer aşk, sıradan bir bakışla, bir tebessümle başlayabiliyorsa, ilgili yazıdan *Huzur*'a geçip Mümtazla Nuran'ın vapur güvertesinde karşılaştıkları sembol sahneye göz atmak gerekir. Birçok Tanpınar metninde olduğu gibi bu metinde de merkez "göz"dür. Mümtaz'ın gözü temaşa eden ve temaşa etmekten haz alan merkezi uzuvdu. Bütün tabiatı aynı hazla temaşa eden Mümtaz, Nuran'ı da aynı hazla temaşa eder. Deniz, bahar, gökyüzü, bilhassa tabiat ve bütün bunların ortasında kadın yeteri kadar şiirsel bir manzaradır. Temaşa edişin hazza dönüşmesi "arzunun nesnesi"ne ilişkindir. Arzu nesne olarak tabiatı, nesne olarak güzel sanatların herhangi bir türünü veya bir kadın bedenini bulabilir ve ona yönelir. O zaman başlangıçta "ben"den "öteki"ne giden nedir? Bu bir taşınma durumudur. Tamlık ilkesi gereğince, bakışla/gözle başlayan macera/süreç/yolculuk, ben'in yavaş yavaş ötekine taşınmasına dönüşmüştür. Fakat bu taşınma içseldir. Bu taşınma, arzunun nesnesinin kendi içimizde çoğaltılarak, bizim o; o'nun biz kılınması durumudur. Gerçekte beden taşınmayacağı için bir bölünme durumu vardır. Daha açık bir söyleyişle, taşınan da/taşıyan da bizim arzumuzdur; arzu, arzuladığını

kendinde, ötekinden yola çıkarak inşa etmiştir. Gerçek bir bütünlük yoktur; yanılsama vardır. Arzu, bilinci yanıltmıştır. O zaman tamamlanmışlık yoktur ve anlam yarılmış demektir. Bu yarılmanın nelere sebep olduğunu romanın daha sonraki sayfalarında görürüz. Tanpınar Aşk ve Ölüm'de, bütün uzviyetimizle "o" olmaktan söz eder. Taşınıyoruz fakat aynı zamanda taşıyoruz. Ancak bu taşıma ve taşınma daima tek yanlıdır; sadece bilinç düzeyinde gerçekleştirdiğimiz bir algıdır. Taşıdığımızın bütün bu süreçten haberi bile olmayabilir ki zaten daima böyledir. Bu iki yönlülük (gidiş-geliş) "göz" ile gerçekleşir. Nuran'ın gözlerinde, tebessümünde, saçlarında, jest ve mimiklerinde olmayan anlamları var kılan Mümtaz'dır. Sahnenin sembol oluşunun birkaç göstergesi vardır: Yolculuk nesnesi olarak vapur, sürecin yolculuk formuna işaret eder. Vapurun su üzerinde yürüyen bir araç oluşu zamansa eğer ses ve ışığı da kapsar. Kaldı ki etraftaki sesten ve ışığın o andaki durumundan zaten söz edilmektedir. Bu unsurlara, plak vasıtasıyla musikiyi yani sanatı da ekleyelim. Başlaması muhtemel yolculukta arızi unsurlar, engeller olmalıdır: Adile Hanım ve Yaşar ve elbette küçük kız Fatma! Zıtların birliği! Daha ilk karşılaşmada -biraz sonra Fahir görünecek- yolculuğun nihai olumlu sonucunu değiştirecek aktörler görünmüştür. Tanpınar, aşağı yukarı Shakespeare'den beri edebiyatın sembol sahneler üzerine bina edildiğini bilir.

Tanpınar, Aşk ve Ölüm başlıklı yazısında "aşk, ölümün gülümseyen yüzüdür" diyen muharriri, o sözü kendisi söylememiş olduğu için kıskandığını ifade ederek; "büyüğe, bütüne, kemale, ancak onlara eriştiğimiz, bu tecrübeleri nefsimize mal ettiğimiz zaman vasıl oluruz."[185] diyerek aşk ve ölüm ilişkisini "tamlık" üzerinden kurar. *Huzur*'da Nuran-Mümtaz

185 A. g. e., s. 104.

karşılaşmasının anlatıldığı sahnede "tamlık"a ilişkin bir metafor olması icap eder. Çünkü aşk kendi içinde yolculuk ise metin, aşka ilişkin metaforlar içermelidir: "'Ama gülüşün o kadar güzel ki; kızacağım yerde hoşlanıyorum.' Ve Nuran'ın sessiz gülüşünün kendisine uzaktan gösterdiği altın meyveye doğru içinden bir şey kayıyordu. Garip bir gülüştü bu. İnsan farkında olmadan ona cevap veriyor, kendi içinde bu gülüşün bir ağaç gibi büyüdüğünü, çiçek açtığını duyuyordu."[186]

Paragrafta iki önemli metafor vardır. Altın meyve ve dal budak salan ağaç. Altın meyve Yunan mitolojisinden gelir. Demek ki metaforun imgesi mit kaynaklıdır ve "tamlık"ın simgesel ifadesidir. Öte yandan Tanpınar'ın daha önce kullandığımız başka bir metninde, uzlet, mistik ülkü ve ferdi saadetten söz edildiğini hatırlayalım. Bu üç tema, Tanpınar'ın dinlediği musiki yoluyla kendisinde oluşan hayallerdi ve uzletin karşılığı bir ağaç hayaliydi. Mitolojide hayat ağacı bir tamlık simgesidir. Bu imgelerin romandaki karşılıkları ise Nuran'a yönelik olarak Mümtaz'ın anlamlandırmalarıdır. Yani Nuran, Mümtaz'ın bedeninde ve ruhunda yayılmaktadır. Fakat aynı zamanda Nuran'ın simgesel anlamı da açıklanır: Tanpınar metinlerinde ışık ve ses merkezli imgelerin çoğunlukta olduğunu biliyoruz. Demek ki Nuran, reel bir kadın figüründen ziyade, anlamı tamamen Mümtaz'ın dünyasında çoğalan bir simgedir. Tanpınar, Nuran'ı simgeleştirebilmek için, Mümtaz'ın iç dünyasındaki Nuran kaynaklı anlamları çoğaltmıştır. Dil yüzünden Mümtaz'daki "Nuran" anlamı, bir süre sonra, Nuran'ın ötesine geçer. Buna arzunun nesnesini "ıskalaması" demek doğru olur. Artık Mümtaz'ın ferdi saadet rüyasının merkezinde Nuran değil bir simge vardır. Metaforik karşılık aşk

186 Tanpınar, *Huzur*, s. 81-82.

başlığı altında tamlıktır.[187] Bütün eylemler, yüklemler, çıkma, yükselme, uçma gibi fiillerle anlatılır. Demek ki dairesel formmekândaki üçgenin tepedeki ucuna yolculuk başlamıştır. *Huzur*'da bu yolculuğun başka nesneleri, başka kategoriler çerçevesinde de karşılıkları olacaktır. O zaman "aşk" Ahmet Hamdi Tanpınar'da sadece insanın insanla ilişkisi düzeyinde gerçekleşen bir yükselme formu değil, bütün kâinatın yükselmesi formudur. Tanpınar, güzel sanatların yöntemi ve ilkeleriyle yükselme formunu bütün kâinata has kılar. Kâinattaki yükselme formunun göstergesel aracı ise resim sanatıdır. Dolayısıyla *Huzur*'daki tabiat yorumlarının tamamında resim sanatının temel prensiplerini görürüz. Derinlik, renk, çizgi, desen, sınır, gölge, ışık gibi resmin teknik unsurları tabiata ilişkin yorumlarda algının düzenleyicileri olarak görünür. Yine insandan ve tabiattan gelen sesler ve musiki parçaları birleşerek "zamanda, zamanla" birlikte yürüyüşün imgeleri olur.

Bireysel düzeye yeniden dönecek olursak, Nuran figürünün bütün bu yöneliş formundan habersiz olduğunu fark ederiz. Mesele teknik sebeplerle açıklanmaya kalkışılırsa Tanpınar romancılığının kusurları gündeme gelir. Şüphesiz bu yargı yoruma uygundur. Fakat baştan beri söylemin esas olduğunu ve metnin bütünlüğünün, parçaların merkezle ilişkisi üzerinden tespit edilebileceğini savunduğumuza göre, galiba romanda Nuran figürünün gerekçesi daha önemlidir. Nuran, Mümtaz'ın hallerini görünür kılmak için vardır. Nitekim romanın sonunda Mümtaz ile İhsan arasında geçen konuşmada İhsan bunu ifade eder. İhsan'a göre, Nuran, Mümtaz'ı yolun belli bir noktasına kadar getirmiştir. Sonrası Mümtaz'a aittir.[188] Nuran bunu

187 Fakat bütün metaforlar anlamda açıklık/yarık bırakır. Bkz. Tamar Sovran, Metaphor as Reconciliation: The Logical-Semantic Basis of Metaphorical Juxtaposition, *Poetics Today* 14. 1 (Spring 1993) : 25-48.

188 A. g. e., s. 333.

sadece varlığı ile gerçekleştirir; diğer bütün hususlar, Mümtaz'ın kendi ruhsal ve fiziksel coğrafyasında teşekkül eder. "Bir yığın aynadan bir kâinat içinde yaşıyor ve hepsinde kendisinin bir başka çehresi olan Nuran'ı görüyordu. Ağaç, su, aydınlık, rüzgâr, Boğaz köyleri, eski masallar, okuduğu kitap, gezdiği yol, kavuştuğu ahbap, başının üstünden geçen güvercin, sesini duyduğu ve cüssesi, rengi, hayat nasibi ne olduğunu bilmediği yaz böcekleri hep Nuran'dan gelen şeylerdi. Hepsi ona aitti. Hulasa uzviyetinin ve muhayyilesinin yaptığı bir büyü içinde idi. Çünkü kadın dediğimiz o acayip ve zengin varlık, o bizden başka türlü ve derin tabiat, onun kulağına bir saniye kendi uzviyetinin sıcaklığını nakletmişti."[189] Kısacası arzu tamlık nesnesine yönelik hızlı yükselişini kısa zamanda tamamlamıştır.

Bu paragraf, Tanpınar poetikasının nitelikleri bakımından, birçok Tanpınar kodu içerir. Nuran-Mümtaz münasebetinin nasıl bireysel plandan çıkıp, mistifiye edildiğini, artık tam da kâinat olduğunu, meselenin çağdaş psikolojinin ileri sürdüğü gibi bireyin kendi imgesine/kendindeki imgeye yönelmesinin adının aşk olduğunu; dolayısıyla bu yükselme durumunun anasır-ı erbaayı kapsadığını; daha açık ifadeyle şeyleri ihtiva eden bir bütünleşme olduğunu metinde açıkça görürüz. Yükselme hızlı, dolayısıyla sıcak ve oldukça yumuşaktır. Düşüş de aynı oranda yavaş ve soğuk ve sert olacaktır.

Fark ve Tekrar

Yukarıdaki paragrafı ancak Gilles Deleuze'un fark ve tekrar bahsindeki yorumu ile açıklayabiliriz.[190] Fark ve tekrar, aynı sahneleri her defasında farklı hatırlayıp farklı anlamlar üret-

189 A. g. e., s. 130-131.

190 Ronald Bogue, *Deleuze & Guattari*, Birey Yayınları, İstanbul, 2002, s. 60.

me durumudur. İnsanın tek bir sahneden, her hatırlayışında farklı anlamlar çıkarması, farklılık ama aynı zamanda tekrardır. Bir aynadan ibaret bir kâinat ve aynı zamanda hepsinde kendisinin bir çehresi olan Nuran'ın görünmesi Mümtaz'ın şahsi projesinin -seküler ve mistik- hangi düzeyde çoğaltıldığını gösterir. Mümtaz-Nuran ilişkisinde bu paragrafla beraber şahsi proje bitmiştir. Çünkü artık ne Nuran Nuran'dır; ne de Mümtaz Mümtaz'dır. Mümtaz gittikçe Tanrılaşan/kendini Tanrı zanneden, bütün kâinat olandır. Nuran ise zaten odur. Mümtaz ona eklenerek veya kendindeki tamlık simgesine/imgesine onu ekleyerek fanilikten sıyrılır. Buradan fanilere has bir proje çıkmayacağını söylemeye bilmem gerek var mı?

Dil aracılığıyla dönüştürme ve değiştirmenin tek anlamlılığa değil çok anlamlılığa yol açtığını söylemiştik.[191] Her şey zıddıyla kaim olduğuna göre, zıtlar kendi formlarıyla yan yana bulunur. Şüphesiz sentez diye bir şey yoktur. Sentezin olabilmesi için özne, özneliğini, şimdi-de bırakarak, başka bir şimdiye geçmeli; nesne de kendi özneliğini bırakarak başka bir şimdiye geçmelidir! Bu durum ilerleme algısı içerir. İlerlemenin buradaki gerçek anlamı zamanla ilgili değildir; formun değişmesi ile ilgilidir. Bir olma durumu olmadığına göre, her birliktelikte efendi-köle ilişkisi vardır ve değiştirilemez. O zaman Mümtaz köle konumundadır ve birlikteliğin efendisi Nuran'dır. Çünkü bütün imgeler ve metaforlar Nuran'ın egemenliğini sabitler, açık eder, pekiştirir. Öyleyse iç ve dış dairesel formlarının yan yanalığına yeniden dönebiliriz. Eşitlik esaslı bir "birlik" olmadığına/olamayacağına göre, Mümtaz Mümtaz'dır, Nuran da Nuran'dır. Tıpkı "doğu doğudur; batı da batı" gibi! Greimas, sentezleyen kavramlar karşısında bireyin daima tarafsızlaşacağını söylerken haklıydı.[192]

191 Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe*, s. 41.

192 Jameson, *Ütopya Denen Arzu*, s. 233-248.

Bilindiği gibi Bergson şuur zamanını mekanik zamandan ayırır. Mekanik zaman iki nokta arasındaki mesafedir. Hâlbuki şuur zamanında geçmiş/gelecek gibi zaman kategorileri kaybolur. Fransızcada "durée" olarak ifade edilen ve Türkçeye "süre" veya "an" olarak çevrilen "yekpare geniş bir an"dan söz edilir. Bu an, şimdi durumudur; "şimdi-de" durumudur, diyelim. Reel zamanın dışına çıkmak demek şuur zamanına girmek (iç) demektir. Bunun Tanpınar'a sorarsanız birkaç yolu vardır. Aşk -yani nesnesi kadın/arzu- tabiat, güzel sanatlar ve ölüm. Ölüm son aşamadır, bir'liktir, tamlık durumudur ve güzeldir. Fakat yaşarken eşyanın âleminde aynı haz yaşanabilir mi? Tanpınar bunun yaşanabileceğini söyler. Aşk bu tamlık ve birlik hazzını yaşamanın bir yoludur. Çünkü mutlak gerçek tamlıktır. Mutlak gerçeğe, varlığı ileri taşıyarak ulaşamayız; ancak bilincin en dibine (yitik tamlık) geri dönerek ayrışmışların aslını, biri bularak ulaşabiliriz. Çünkü varlık, zamanı ilerleyen bir süre olarak algıladığımızdan çoğalır; gelecek çoğalmadır. Hâlbuki sufi deyimle "kesret" bizi yanıltır. Geriye dönmek icap eder. Burada geriye dönme kronoloji ile ilgili olmayıp tamamen bilinçdışı ile ilgilidir. Bergson-Jung-Tanpınar ve tasavvuf bağlantısı bu açıdan önemlidir. Belki de mutlak gerçek "kadim bilgi"dir. İnsanlık kronolojik zaman algısı yüzünden "kadim bilgi"den uzaklaşır; saadetin tek yolu kadim bilgi ile aramızdaki mesafeyi kaldırmaktır. Öyleyse zaman kronolojik değil, daireseldir. Şimdi de Bergson'un şuura ilişkin yorumlarını hatırlayalım: Şuur, bir nokta, varlığın özü gibi bir noktadır; kartopu metaforunu hatırlayınız. Bilincin kayıtları arttıkça bilinç büyür; fakat bu büyümenin içinde geçmiş-şimdi ve gelecek vardır. Yani şimdi-de bütün zamanlar gizlidir. Yarının ne olacağının potansiyeli şimdi-de mevcuttur. Geleceğin rengi diyor Bergson şimdi-de içerilir. Diğer yandan

geçmiş de buradadır. Şuurun bir tohumun ağaca dönüşmesi gibi dal budak salışı, bize Tanpınar'daki ağaç imgesini hatırlatacak ve yine tam da aşkın Mümtaz'daki işleyiş ve ilerleyiş biçimini ifade edecektir.[193]

Marleau-Ponty, algının bireysel olduğunu, kendi algısının ötekinin algılamasının mümkün olmadığını, ötekine dil yoluyla anlatmaya kalkıştığımızda bile, farklılığın devam ettiğini söyler.[194] Bu durumu, Mümtaz-Nuran birlikteliğine rağmen ikisi arasındaki algı farklılığını göstererek izah edebiliriz. Mümtaz'ın algısı sezgisel algıdır; Nuran'ın algısı pozitif algıdır. Mümtaz'ın bireysel algıları ile algıyı imgeye dönüştürüp, azaltıp, çoğaltmasıyla Nuran'ın hiçbir ilgisi yoktur. O tamlığın simgesel karşılığı olarak -ismiyle müsemma- orada durur. Orada duruş iki formdur: Birincisi Mümtaz'ın zihnindeki orada duruş; diğeri de kâinatın ortasında, şeylerin arasında orada duruş! Tanışmalarından ayrılmalarına kadar, Mümtaz daima Nuran'a bakar. Bu bakma elbette haz doludur. Bakmanın içeriye aktardığı ise imgeseldir. *Huzur*'un can alıcı diyaloglarından biri, romanın son kısmındaki Suad hayaliyle Mümtaz arasındaki konuşmadır: "Bilir misin neye benziyorsun? Betticelli'nin[195] meleklerine... Hani o Passion'da İsa'ya üç çiviyi verene...

Suad sözünü kesti:

-Bırak bu manasız benzetmeleri... Bir şeyi öbürüne benzetmeden konuşamaz mısınız? Bu fena huylar yüzünden işleri ne kadar karıştırdığınızı hala anlamadınız mı?

---

193 Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1986, s. xxxix.

194 Maurice Marleau-Ponty, *Göz ve Tin*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 32-33.

195 Asıl adı Alessandro di Mariano Vanni Filipepi (1445-1510) olan Sandro Botticelli, tanınmış İtalyan ressamdır.

Mümtaz bir çocuk gibi yalvardı:

-Beni azarlama.. o kadar sıkıntı çektim ki. Ben hiç de fena bir şey yapmadım; seni sadece güzel buldum. Niçin bu kadar güzelleştin?

-Bir zihinde yaşayanlar daima güzeldirler."[196]

Bir zihinde ancak imge olarak yaşanabilir.

Suad, Mümtaz'ın diğer yanıdır. Romanda durumun böyle olduğu zaten söylenir. Fakat bunun anlamı nedir? Zıtların birleşmesinin mümkün olmadığını, Mümtaz romanın sonunda fark edecektir ki metinde açıkça bunu ifade eden cümle vardır. Öyleyse, ilm-i simya mümkün değildir. Aşk, ilm-i simyanın bireysel plandaki deneyimiydi. Gerçekleşmedi; çünkü zıtlar yan yana duracak ama birleşmeyecektir. İnsan da zaten zıtların yan yanalığının organizasyonundan başka bir şey değildir. İnsani organizmanın bütünlük olması bir form olarak mümkündür, ama bir sentez değildir. Askeri hekimle konuşan Mümtaz sanki doğuya ve batıya bakan birbirine yapışık iki bedeni olduğundan söz eder; ama başı tektir. Doktorun cevabı ilginçtir:

"Ne garip! Hiçbir şey öteki ile birleşmiyor. Her şeyi ayrı ayrı görüyorum.'diye söylendi."[197]

"Mümtaz kendisini bu sabaha yakın saatte, yapışık kardeşler grubu halinde bir yüzü maşrığa, öbürü mağribe bakar, iki vücudu ve dört ayağıyla yan yan yürür gibi gördü.

-Korkunç değil mi doktor? Ama diye ilave etti. İki başla değil, bir başla düşünüyorum.

Doktor kendi telkin ettiği hayali keşfetmişti; gülümseyerek:

-Ama iki türlü düşünüyorsun, dedi. Hatta daha garibi, iki türlü duyuyorsun. Ne hazin değil mi?"[198]

---

196 Tanpınar, *Huzur*, s. 388.

197 A. g. e., s. 385.

198 A. g. e., s. 368.

"Tamlık" projesinin iflası anlamına gelen bu son cümle Mümtaz'daki yanılgının dil düzeyindeki göstergelerden kaynaklandığını, Suad'ın "benzetme" konusundaki itirazının haklı olduğunu içermektedir. Dolayısıyla Tanpınar'da edebiyat teknikleri bir "bastırma, gizleme, üstünü örtme" araçlarına dönüşmüştür. Hâlbuki bastırılan daima yeniden ortaya çıkacaktır. Mümtaz, kendi algısını gerçeklik gibi görürken, gerçekliği bastırır. Gerçeklik birlik değildir; gerçeklik parçalanmışlıktır. Kâinat sadece, iyi, güzel ve yüceden, yani "eros"tan ibaret değildir. Hayat, eros ve diamoniğin yan yanalığı ile teşekkül eder.[199]

Sonuç olarak *Huzur*'da ilm-i simya aşağıdaki sonuçlar yüzünden iflas eder: Nuran'ın kaybı, haz nesnesinin kaybı, Tanrılık zannı sebebiyle işlenen günahın kefaretidir; çünkü bizatihi haz, günah olandır. Suad'ın kaybı bir kefarettir; gerçeklik karşısındaki yanılgının kefaretidir; çünkü Mümtaz'ın bilincinin diğer yarısıdır. İhsan hastadır; tamlık projesindeki Tanrılık iddiasının kefaretidir. Nuran-Mümtaz ayrılığından sonra tabiat bütün canlılığını kaybetmiştir; bu da bir başka kefarettir. Çünkü yaşamın kefareti ölümdür.[200]

Huzur merkezli bu yorumların, Tanpınar'ın uzlet, mistik ülkü ve ferdi saadet şeklinde tasnif ettiği üç tamlık projesinin inşa ve iflas sürecini izah ettiğini umarak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne geçebiliriz. Çünkü uzlet ile ifade edilen ilm-i simyanın, Jung psikolojisindeki karşılığı "kendilik" durumudur. Analitik psikoloji olarak da bilinen Jung psikolojisi, ilm-i simyanın esası olan "tamlık" arzusunu "kendilik" formunda psikiyatriye tercüme etmiştir. Tanpınar'ın *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de bahsini ettiği uzlet veya kendilik formu bir bütünlük arzusudur ve *Huzur*'da bunun simgesi Mümtaz-Su-

199 Eros ve diamonik konusunda bkz: Rollo May, *Aşk ve İrade*, s. 180-218.
200 Tanpınar, *Huzur*, s. 207.

ad birlikteliğidir. Bilinç ve bilinç dışı uyumluluğu kendiliğin özüdür. Suad'ın intiharından sonra ortaya çıkan hayali ile Mümtaz arasında geçen konuşmada zikredilen "diğer yarı" kendilik düzeyindeki tamlığa ilişkindir. Suad'ın intiharı ile bu tamlık ideali "iflas" etmiştir.

Mistik ülkü, Tanpınar'ın toplumsal projesini karşılar. Tanzimat'la başlayan batıya yönelişin bir "sentez" formunda gerçekleşip gerçekleşemeyeceğini sorgulayan bu proje, *Huzur*'da İhsan'ın hastalığının simgesel okuması gösteriyor ki "iflas" etmiştir. Üçüncü ve son Tanpınar projesi ise ferdi saadettir. Yani aşk merkezli birliktelik ideali olarak evlilik romanda, Nuran-Mümtaz ayrılığı sebebiyle "iflas" etmiştir. *Huzur*'un birinci ve dördüncü bölümleri iflas sonrası süreci, ikinci ve üçüncü bölümler ise tamlık deneyimini anlatır. Kısacası *Huzur* yapmanın ve bozmanın romanıdır. Ancak benzer bir yapıyı, çok farklı atmosferde ve fakat farklı bir yorumla *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de görürüz. Romanın Büyük Ümitler başlıklı birinci bölümü ilm-i simyaya; Küçük Hakikatler başlıklı ikinci bölümü ise Şerbetçibaşı elmasına dairdir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün sonraki kısımları ile mukayese edildiğinde görülecektir ki, ilk iki bölüm mistik olanın -dilin ve anlamın- ilm-i simya formunda simgeselleştirilmesidir. *Huzur*'un sonunda, kavram çiftlerinin sentezlenemeyeceği açıkça görülmüştü. Öyleyse bu kavram çiftlerinden her birinin tek başına realizasyonu mümkün müdür sorusu bu romanın üzerine inşa edildiği temel sorudur. Fakat *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün "Şerbetçibaşı elması"nın hikâyesinin anlatıldığı ve ilm-i simyacıları konu alan birinci kısmı da, enstitünün hikâyesinin anlatıldığı sonraki kısım da" iflas" ile sonuçlanır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki "iflas" düzeyini sadece sonuca bakarak söylemediğinizi belirtelim. *Huzur*'da Mümtaz ile Nuran'ın tanışmasından başlayıp Suad'ın intiharına kadar süren bölümlerde kullanılan

dilin hiçbir özelliği *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde yoktur. Dolayısıyla Tanpınar'ın dil bakımından zirve metni, *Huzur*'un ilgili kısımlarıdır ve ilm-i simya iması taşır. İlm-i simya iması taşımayan *Huzur*'a ait bölümlerde ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün tamamında dil değişir. Diğer yandan Tanpınar'ı Goethe'ye bağlayan "yapmak-bozmak" süreci *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de aynıyla vardır. Böylece yarın kalan *"Aydaki Kadın"*ın kahramanı Selim'in yazmakta olduğu romanın adının neden "İflas" olduğu da anlaşılmış olmalı.

Söylemin esası metnin bütünlüğü, parça gibi görünen her unsurun aynı noktaya yönelişini tespit olduğuna göre, dil ile aşk arasında bir münasebetin olması gerekir; ya da şöyle söyleyelim: *Huzur*'da, aşka ilişkin durum dilde de iki boyutlu olarak görünür: Birincisi birlik, ikincisi ayrılık! O zaman dilin de bu iki durumu yansıtan özellikler göstermesi gerekir. Metnin dili, ikinci bölümde, klasik edebiyatın bütün imkânlarını kullanmaya gayret eden bir ihtişam içerir. Aşkın hallerine ilişkin imgelerde ve metaforik tanımlamalarda daima Şeyh Galib'in dilinin modern Türkçe'ye evrilmiş formları kullanılmıştır. Yer yer klasik edebiyat metinlerine yapılan vurgu da bunun isbatıdır. Ama galiba asıl yapısal birlik, Mümtaz'ın iç-dış birlikteliği ve bu birlikteliğin kaynağının da Nuran olmasıdır. Sevgilinin tamlık ve birlik nesnesi olduğu klasik edebiyatta, dil nasıl bu birliği kendi bünyesinde realize ediyorsa, Tanpınar'ın dilinin de bu birliği göstergeler yığınıyla realize etmesi gerekir.[201] Romanın ikinci bölümü bu yanıyla tam da bir klasik edebiyat metninin, modern Türkçe ile yorumlanışı gibidir. Ancak tasavvufi unsuru azaltmak, daha doğrusu "örtmek" için mekân-zaman ve simgesel olaylar iliştirilerek, modern bir

201 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Yayınları, İstanbul, 1976, s. 5-11.

türün kapsamı dâhilinde tahkiye inşa edilmiştir. Her klasiğin mutlaka değindiği insanlık halleri, aşkın beslеyici arızaları, korku, kıskançlık, hayranlık, cilveler, vs. hemen hepsi, klasik bir metnin şerhi bağlamında ele alınır. Bu bakımdan Tanpınar, Proustyendir; dokunan değil, gösteren bir romancıdır.[202] Hatta romanın son bölümünde Mümtaz'a ilişkin bütün hususların gerekçelerini, anlamlarını, sonuçlarını bile izah eder.

İddialı bir cümle olmakla beraber, Tanpınar'ın aşka ilişkin yorumları, klasik edebiyat metinlerindeki aşka ilişkin mazmunların şerhidir. Elbette, bu dilin sözlüğünde, mitolojiden ve psikanalizden ve modern felsefeden gelen yanlar vardır. Fakat klasik dilin lügatının de, farklı adlarla aynı kaynakları kullanması söz konusudur. *Huzur*, zor bir meseleyi, Türkçenin tarihi imkânlarından faydalanarak aşmıştır. Nuran'a ait vasıflar, herhangi bir klasik şairin sevgiliye ilişkin imgelerinin toplamıdır. Dolayısıyla Mümtaz'ın halleri de aşığın halleridir. Fark klasiğin 'tercüme' edilmiş olmasından doğar. Ancak mekân yorumlarında, resimden, zaman zaman musikiden faydalanılmıştır. Mekân İstanbul'dur ve coğrafyası itibarıyla yaşanılanacak aşka ilişkin bütün imkânları içerir. Nuran'dan ayrılan Mümtaz'ın dünyası -mekân- artık 'harap'tır. Baktığı ve gördüğü artık daima "iğrenç"tir. Bu da gerçekliğin intikamıdır!

202 René Girard, *Romantik Yalan Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 187-206.

TABİAT

Mekân ve Bütünlük

"Birbirimizi mi, yoksa Boğazı mı seviyoruz?" cümlesi[203] *Huzur*'un tanınmış cümlelerindendir. Zaten sanat, tabiat ve kadın üçlüsü Mümtaz için birbirinden ayrılamaz birliktir.[204] Bireysel bütünlük durumunun aşkta olduğu kadar, tabiatta da deneyimlenmesinin ve böylece romanın derin yapısına bağlanmasının gerekliliğini de biliyoruz. Tanpınar'da tabiat, şeylerin bütünle ilişkisinde olduğu gibi empresyonel ve imgeseldir. Yer yer empresyonlar yer yer de imgeler kullanılmış olmakla beraber, Tanpınar'da daima imgeler daha fazladır. Çünkü Tanpınar'ın Boğaz anlatımları reelden ya da objektif tasviri ifadelerden ibaret değildir. Daha çok imgelerce sarmalanmış şeylerin bütünlüğünden ibaret bir Boğaz algısı vardır. Elbette bu cümlelerdeki "Boğaz" ibaresini "İstanbul" olarak genişletebiliriz. Tabiata ilişkin nesnelerdeki imgelerin kaynağı

203 Tanpınar, *Huzur*, s. 270.
204 A. g. e., s. 206.

ise bilgi ve zihindir. Bilgi tarihten ve başka alanlardan mesela edebiyattan, resimden veya musikiden gelir. Zihinsel imgeler ise "ayna" metaforunun karşılığına dönüştürülen duyumların kayıt mekânından gelmektedir. İmgeler hiçbir zaman asılları olamayacağına göre yirminci yüzyıl figüratif sanatı, non-figüratife dönüştürmüştür. Tanpınar'daki imge yoğunluğunu yirminci yüzyıl sanatlarının imgeye düşkünlüğü ile açıklamak da mümkündür. Artık duyuların ve düşüncelerin imgeleri geometrik formlardır.[205] Tanpınar'ın tabiata ilişkin imgeleri de beş duyunun bilinç ve bilinçdışındaki hareketli, canlı karşılıkları olmakla birlikte romandaki olay örgüsünün biçimine göre değişiklikler gösterir. Parçalanmışlık bütün boyutlarıyla romanda apaçıktır ki aynı apaçıklığı tabiat yorumlarında da görmek mümkündür.

Nuran-Mümtaz birlikteliği bir tamlık deneyimi olduğuna göre, model mekânın olması icap eder. Bu model mekân, geniş anlamda İstanbul, dar anlamda Boğaz'dır. Bir geçiş noktası olarak Boğaz elbette ara durumdur, ara mekândır. *Huzur*'un ilgili bölümlerindeki gölge ve ışık veya karanlık-ışık ilişkisi daha çok bu arzu mekânın fonksiyonuna işaret eder. Bizim için "şeylerin" imgesel boyutu önemli olduğuna göre imgesel boyut edebiyat metninde bireyin eşyayı bilincinde eritmesi, değiştirmesi ve dönüştürmesi şeklinde görünür. Literal düzeyde bir eşya algısı, bireyi zaman ve mekân boyutlarıyla sınırlamayı zorunlu kılar. Böyle bir durumda Bergson'un şuur zamanı tasavvuru akim kalır; akim kalan sadece şuur zamanı tasavvuru değildir; aynı zamanda tamlık ilkesidir. Öyleyse

205 Tanpınar'ın on dokuzuncu yüzyıl empresyonistleri ile ilişkisini daha iyi anlamak için bkz: Maurice Sérullaz, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1991, s. 7-28. Ayrıca bkz: René Passeron, *Sürrealizm Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1982, s. 21-28.

"gözetleyenin" nesneye değil imgeye bakması gerekir. İmgeye bakan iç göz, doğal olarak beş duyunun dıştaki mekânından ve zamanından sıyrılır. Sese zaman demiştik; ışık ise mekândı. *Huzur*'da tabiat imgelerinin ses ve ışık etrafında kümelenmesi "anı" yekpare bir duruş kılmak arzusundandır. Şeylerin merkezinde Nuran olduğuna göre, sürekli değişen canlı imgeler, ışık ve ses oyunlarıyla birliği inşa edecek ve kâinatla bir olma durumu gerçekleşecektir. Durumun diğer adı "iç"e geçiştir. Nesneyi algılamak birinci aşama, imgeye dönüştürmek ikinci aşama, onu simgeleştirmek üçüncü aşamadır. Benjamin'in romantikleştirme dediği süreç böyle işler.[206] Denilebilir ki Tanpınar kahramanları vasıtasıyla tabiatı romantikleştirir. Bu romantizasyonun romanın bütünüyle bir ilgisi var mıdır? Elbette vardır. Simgeleştirme doğal olarak fenomenolojik yorumdur ve Tanpınar, roman, şiir ve hatta düz yazılarında fenomenolojik yoruma açık simgeleştirmeler gerçekleştirilir. Simgeleştirmenin zihindeki karşılığı bilincin katmanlarıyla ilgilidir. Farz edelim ki bilinç, yukardan aşağıya doğru katmanlardan oluşmaktadır. En sekülerden en mistik olana doğru bir katmanlar dizisi olan bilinç yapısı şeyleri de buna göre tasnif eder. İlk algı ki ihsaslar yolu ile başlar, sekülerdir ve ilk katmandır; sonraki süreç ortak bilincin doğal sürecidir. Bu cümle Tanpınar'ı Jung ve Bachelard'a bağlayacaktır. O yüzden kâinat bir simgeler yığınıdır. Aynı yorumu Benjamin'in "dünyanın kendi hallerinin simgesi olup olmadığı" şeklindeki sorusunda da görürüz.[207] Kâinatı makro düzeyde bir kozmos, insanı da mikro düzeyde bir kozmos olarak algılayan bu eski görüş tamamen algı ile ilgilidir. *Huzur*'un ikiye bölünmüş-

206 Benjamin, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, s. 112.

207 Susan Buck-Morss, *Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 49.

lüğünün bir sonucu olarak *Huzur*'daki tabiat algısı da ikiye bölünmüştür. Bu tasnif Mümtaz'ın zihinsel duruşuyla ilgilidir. Schopenhaure'un "dünya nasıl tasarlıyorsanız öyledir" aforizmasını hatırlayalım.[208] Demek ki iç nasılsa dış öyledir. Belirleyici olan daima içtir. *Huzur*'un ikinci bölümüne hâkim olan duygu durumu Mümtaz merkezli olarak nasılsa şeylerin algısını ifade eden dil de öyledir. Ancak üçüncü ve dördüncü bölümde iç form değiştirir. Dış da içe göre biçimlendiğinden farklılaşmıştır. İkinci bölümde, birbiriyle ilişkili, bitişik/tümleşmiş görünen her şey birdenbire ayrılır; parçalanır. Mümtaz kendi bilincinin süzgecinden geçmediği için eşyayı bir ve bütün görmekte iken artık o bütünlük bozulmuştur. *Huzur*'daki imgelere ilişkin bilgi ve zihin olmak üzere iki kaynak vermiştik. Bilginin kaynağı tarih ve edebiyat, psikoloji, felsefe, güzel sanatlar ve mitoloji gibi alanlardır. Bilgi kaynaklı imgeler Tanpınar'daki kültürel birikimi gösterir. Fakat aynı zamanda psikolojik derinliğin de ifadesidir. Eski köşk, sahiplerine ilişkin bilgi ve yorumlarla süslenirken, tarihsel bilginin, sosyal bilimlerin ve psikolojinin dağarcığından gelen yorumlarla da sarmalanmıştır. Tanpınar için taştan rüya çıkaran adam denmesi bu yüzdendir. Hemen her paragrafın bir ya da birkaç cümlesi somut nesne bilgisini, sonraki cümleler ise yorumları içermekte ve bu yorumlarda ağırlık imgelerden oluşmaktadır. Paragraflardaki edat bolluğu zaman zaman zorlama ifadelerin varlığını gösterse bile Tanpınar'ın tabiat yorumunun mistik olduğu gerçeğini değiştirmez.

Tanpınar imgelerinin genel özelliği ışık ve sestir demiştik. Aynı durum tabiata ilişkin imgelerde de söz konusudur. Bachelard'ın "parlayan her şey görür"[209] sözünü hatırlaya-

208 Arthur Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, Biblos Yayınları, İstanbul, 2005, s. 119-128.

209 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996, s. 61.

rak, gören öznenin Tanpınar'da aynı zamanda görülen nesne durumunda da olduğunu söyleyelim. Fakat görülmek daima insanı edilgen, pasif kılar. Nitekim Mümtaz tabiata ilişkin imgeler karşısında pasiftir. Kendi ürettiği imgelere tabi bir tarafı vardır. Mekânın tamlık mekânı oluşu aydınlık/parlaklık/ışık imgelerinin merkezle bağını kurabilir; ancak Mümtaz'ın edilgenlik durumu bu gerçeği değiştirmez. Zaman zaman gören özne olarak eylemi doğrudan parlayana /ışığa bıraktığını söyleyelim. Nuran'ın saçları ve teniyle oynaşan ışık nasıl aktif ve etkin bir özne ise, eşyaya hâkim aydınlık da aynı fonksiyonunu üstlenir. Burada hâkim/etken ışık öznenin kaynağını gündüz güneş, gece ise aydır. Işığın cinsel bir öğe olarak fallus kimliği ilgili paragraflarda açıkça görünür. Öyleyse Tanpınar'da tabiata ait unsurların dişil ve eril kimlikleri vardır; bu yorum daha çok tamlığa giden süreçte görülür.

Şüphesiz *Huzur*'a geniş mekân hâkimdir. Bu sorun tabiat ve tamlık ilişkisi hakkında olduğu gibi "görünürlük" hissiyle de ilgilidir. Merkezi durumdaki özne/gören/görülen zıtlığını yaşayarak, her şeyin üstünde bir merkeze tabidir. Tabi olunan merkezi nitelik tamlık olduğuna göre, mevcut şeylerin birbiriyle ilişkisini düzenleyen, dolayısıyla şeylerin içlerinde konuşan ve hareket eden de odur. *Huzur*'da çok sık söz konusu edilen tarihi mekânların dili, onların hikâyeleri de tamlık bilinci çerçevesinde açıklanır. Bir ve tam kâinatın kendisidir ve bütünlük tüm zaman ve mekânları da kapsar. Bir adım daha ileriye gidersek; şeylerin hikâyesi onda gizlidir. Ancak "büyük bilinç"in keşfiyle mümkün bu durum, sadece "ayna" metaforuyla anlatılabilir. Tanpınar'ın aynası şiir ve romanlarında büyük oranda bilinçtir. Büyük bilinç bütün yorumlara, gören ve görülen öznenin bilincine yansır. Platon'un ideasından tasavvufun gölge varlığına kadar bir yığın mistik yorumu içeren bu ifade bilinçteki kayıtların aynı daire içinde birliğini

realize eder. Öyle ki Nuran ve Mümtaz bütün kâinatla, tabiatı da kapsayacak düzeyde birleşir. Elbette bu kapsamanın özne bakışı, Mümtaz'a aittir.

Tabiatın estetiği meselesi Tanpınar poetikasının romantiklerle münasebetine ilişkindir. Ancak doğalın estetiği ile insan eli değmiş olanın estetiği farklıdır. İnsan eli değmişliğin estetiği veya çirkinliği iki ayrı özelliktir. Zaman ikisinin arasındaki belirleyici faktördür.

Mümtaz'la Mümtaz'ın içi gibi konuşan -içi olarak- aynı neşeli hazzı duyan tabiat, üçüncü bölümde birden duyarsızlaşacaktır. Cinsel -kişisel- algı tükenmiş, eşya dışarıda kalmıştır. Yani mistik olan bitmiştir. Sekülerin dünyasında her şey olduğu gibidir. Demek ki tabiatın estetik formu geçicidir ve Tanpınar'ın romanında, mistik bitip seküler başladığında 'bunalma' başlar. Öyleyse Mümtaz'ın Tanrılığı, kâinatı imgesel yoluyla yeniden yaratmaya kalkışmasıyla ilgilidir. Zaman Kırıntıları adlı şiiri hatırlayalım. Sartre'ın Bulantı'sı ile Tanpınar'ın *Huzur*'u arasındaki ilişki sekülerin realizasyonu ya da sekülerin duyarsızlığı açısındandır. Roman -*Huzur*- boyunca, dilin hazzı yansıttığı bütün bölümler, hazzın anlatıldığı imgelerin yoğunluğu hep mistik duyuşun hâkim olduğu kısımlardır. Bu durumun ışıkla bir ilgisi olmalıdır. Biraz evvel ışığın etkin bir özne olarak Tanpınar imgelerinde ciddi bir rolünün olduğunu söylemiştik. İlk ışık imgesi, babanın cesedi gömülürken ağaca asılmış ve rüzgârda sallanan fenere aittir. Bu ışık/ışığın bakışı-öznenin aydınlıkta kendi kendine bakışı-daima Mümtaz'ı takip edecektir. Unutmayalım ki gördüğümüz de bizi görür. Sese ilişkin duyarlığın ilk izlerini de aynı sahnede bulabiliriz. Öyle ki Mümtaz'ı ömrü boyunca takip eden günah/suçluluk hissinin oluştuğu genç kız bedeniyle temas sahnesi de bu zıtlığın birlikte olduğu sahnedir. Atlı arabada yapılan yolculuk sırasında, arabacının kırbacındaki mavi boncuk, fenerin işle-

vini üstlenen başka bir bakış/gören öznedir. Bir türlü kurtulunamayan ışık ve ses; ne zaman haz söz konusu olsa ortaya çıkan suç/günah formudur.

Tabiata ilişkin imgelerdeki değişimin ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerdeki farklılığını da aynı gerekçelerle yorumlayabiliriz. Nuran ile Mümtaz'ın seviştikleri süre boyunca bütün kâinat sevişir, yani haz alır; hazdan kıvranır. Bizzat Mümtaz'ın söyleminde kâinatın hazzına vurgu yapılır. Mümtaz suçluluk ve günah duygusuyla kıvranırken kâinat da bir suçlu gibi "iç"e çekilir. İç'e çekilme veya üstüne kapanma! Eril durumun ortadan kalkmasıdır. Tabiat, demek ki Tanpınar'da eril ve dişil unsurlardan ibarettir. İnsan doğası gibi erillik ve dişilik durumu hazla beraber görünür olur. Günah durumu ise erilliğin ve dişilliğin sona erme durumudur. Çoğalma yani üreme olmaz. İçe veya kendi üstüne kapanır: "Nuran, hayatına birdenbire gelişiyle kendisinde öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlattığı adeta kendisini kabule hazır şeylerin arasında saltanatını kurduğu için, artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkân bulurdu. Çünkü Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle, o kadar canlı hatıranın konuştuğu değişik güzelliğiyle, hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu."[210]

Paragrafın "Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle" kısmı önemlidir. Tanpınar'ın düz yazılarında da tabiatın imgesel değeri veya imgelere kaynaklık etme imkânı anlatılmakla beraber, burada Boğaz'ın mazisiyle beraber "gelişi" imgenin bilgiye dayalı tarafını gösterir. Bir yanda Mümtaz'ın tarih ve

210 Tanpınar, *Huzur*, s. 207.

edebiyat; bilhassa eski İstanbul hayatına ait anekdotlarla dolu zihni, diğer yanda Nuran'ın aile geçmişi ve yer yer bu kaynaklara eklenen İhsan'a ve Tevfik Bey'e ait geçmiş hayat deneyimleri; Boğaz'ı ve bütün İstanbul'u sıradan bir tabiat manzarası veya mekân olmaktan çıkarır. Elbette coğrafyanın imkânlarını unutmuyoruz. Coğrafyanın kültür ve medeniyet, estetik duyarlık üzerinde oynadığı rolü geçen asırdan beri biliyoruz. Hiç değilse romantizm ile başlayan tabiat tutkusu, on dokuzuncu asır Alman filozoflarının katkılarıyla, ırk-tarih-coğrafya ilişkisi konusunda geniş bir literatür oluşturdu. Bizim edebiyatımız ise Yahya Kemal'den beri coğrafya-insan münasebetini keşfetmiş bulunuyor. İklim Yahya Kemal ve Tanpınar lügatında sadece coğrafya ilmine ait bir terim değildir. Aynı zamanda insanın tabii atmosferidir. Jest, mimik ve topyekûn iç ve dış insanı kapsayan iklimin Nuran ve Boğaz, Nuran ve İstanbul terkibini bu anlamda düşünmek icap eder. Mümtaz biraz da "eski sihirbazların" tuzağına düşmüş gibidir. Sadece musiki ile değil elbet; Boğaz, hayatı sanata ve aşka dönüştüren bir coğrafyadır.

Tanpınar'ın edebi metinlerinin hiçbirinde tabiat, *Huzur*'daki kadar sanat şekilleriyle yoğrulmuş değildir. *Aydaki Kadın*'da yer yer İstanbul peyzajları hatta Boğaz olmakla birlikte, nihayetinde roman yarımdır ve ilgili mekânların, *Huzur*'daki kadar anlam zenginliğine sahip olmadığı söylenebilir. Ne Saatleri Ayarlama Enstitütüsü'nde, ne *Mahur Beste*'de, ne *Sahnenin Dışındakiler*'de *Huzur*'daki kadar iç içe insan, tabiat ve diğer temalar birlikteliği vardır. Yöntem açısından romanların hangi fikir ya da fikirlerin yapıya iliştirildiği, romanların coğrafya ile ilişkisini belirler. *Huzur*'da diğer unsurlar gibi -örneğin aşk, medeniyet, kültür veya olay örgüsü- tabiat, yapının bir unsurudur. Kısacası söylemin vazgeçilmezidir. Hâlbuki diğer metinlerde yapıya ait unsurların önceliği fikir ve bilhas-

sa dildir. Sonuçta *Huzur*'da da coğrafyanın cisimleşmesi dille mümkündür; ancak *Huzur*'daki coğrafya dili, sadece lügatın verdikleri ve Tanpınar'ın kullandıklarından ibaret değildir. Tarih, Boğaz coğrafyası ve İstanbul'a ait mekânlar vasıtasıyla "dip"e doğru koridor açar. Bir çeşit helezonik gerileyiş, en diptekini bulma, anlama ve şimdi-de deneyimleme dilidir. Marcel Proust'dan "cedlerimizin sevme biçimleri dahi genetiktir." cümlesini, Mümtaz'ın İstanbul ve Boğaz hayranlığı ile birleştirince, tamlıkın mekânını bulmuş oluruz. O derin dip mekân baş döndürücü bir dille ifade edilecektir. Mümtaz-Nuran birlikteliğinin anlatıldığı bölümlerdeki tabiatı ifade eden dilin niteliği bu yüzden metnin merkezi ile ilgilidir. Söylemek istediğimizi daha anlaşılır kılmak için, tabiata ilişkin ifadelerde, en çok vurgulanan tabii unsurlara dikkat çekelim: Su, güneş ve ay. Saydığımız formlar Bachelard'ın ifadesiyle "düş kurucu"nun en çok ihtiyaç duyduğu formlardır.[211] Su simgesel niteliği en zengin nesnelerdendir. Derinlik, yansıma, titreme, yüzey form, parlaklık gibi bir yığın imge içerir. Dolayısıyla "zaman"dan tutun, insan trajedisinin bütün hallerini kapsayacak zenginlikte bir öğedir. Güneşin ve ayın simgesel nitelikleri ise aşağı yukarı aynı zenginliktedir. O zaman Tanpınar'da tabiat, tarihsel bilgi yükü ve aynı zamanda kozmik ve mitolojik yanlarıyla vardır.

Diğer yandan biliyoruz ki Nuran simgesinin çağrışımları ile Mümtaz'a ait iç âlem parlak bir mekân; dış âlem ise merkezi bir mekân niteliğindedir. Dış âlemin merkezi otoriter simgesi aydınlık, kurucu, düzenleyici öğesi hiç şüphesiz Nuran'dır. Gerçeklikte nasıl güneş canlı hayatın "zembereği" ise Mümtaz'ın iç âleminde de kurucu unsur Nuran'dır. Simge

211 Gaston Bachelard, *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 56-77.

ile simgelenen arasındaki münasebet, simgenin kayboluşuyla bozulacak ve simgeleştirilen astrolojik unsur bütün anlamını kaybedecektir. Nuran-Mümtaz ayrılığının arkasından, İstanbul peyzajına ait ifadelerin tamamı simgenin ve simgenin aydınlattığı iç mekânın değiştiğini gösterir. Güneş aynı güneş, ay aynı ay, deniz aynı denizdir! Fakat bütün bu ayrışmış nesneleri birleştiren simge yoktur. Simgelerin mitolojik ve psikolojik önemi, insandaki bütünlük fikrini doğurmasından gelir. Nuran eğer kâinat ise Nuran'ın nitelikleri kâinatın; kâinatın nitelikleri Nuran'ındır. Velev ki simge nesne kaybolmasın! Romanın son kısmındaki "geceyi büyük ve siyah bir gül gibi kokla-"[212] bu simgesel kaybın yol açtığı travmadır. Eğer simge iç dünya ise iç dünya karanlık, siyahtır. Eğer kâinat bir gül ise bu gülün rengi artık siyahtır. Parlaklık simge-nesneye has bir sıfattır ve nesne ile beraber kaybolur. Hiçbir kaybın telafisi yoktur; çünkü ikame sadece bir yanılsamadır.

212 Tanpınar, *Huzur*, s. 363.

ŞİİR

Kendi Üzerine Kapanma

Şiir içe geçiş formudur. Şüphesiz dış da bir formdur. Fakat için dizaynı öznenin özgürlüğünü sınırlamaz. Bu bakımdan rüyaya benzer. Aklın mühendisliğinden, matematikten sıyrılan özne, şiirin alanında özgürlüğüne kavuşur. Şiir ve Rüya I-II başlıklı yazılar Tanpınar'ın şiir anlayışını izah ve ifade eden metinlerdir. Diğer yandan, bilhassa *Huzur* "şiir halini" anlatan lirik bir metindir. Şiir ve Rüya-I başlıklı yazıda tanımlanan rüya hali tamlık'ın tanımıdır. 'Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söylenir: İç içe iki oda gibi' cümlesiyle başlayan bu yazı, uyanık hayat ile rüya mukayesesi yapar. Türk şiiri tarihinde, kendi şiiri hakkında bu kadar bilgi sızdıran başka bir şair bulmak zordur. Buna rağmen Tanpınar şiiri konusunda 'endişe' edenleri haklı çıkaran bol miktarda yorum vardır. Şiir, Tanpınar için dış dünyadan çıkma durumu; içe geçme kapısıdır. Şiir bir oda formunda tanımlandığına göre -rüyadan mülhem- bu odanın tezyini ayrı bir hususdur. Tanpınar için

dramın kahramanı maddeden ziyade ruhtur. Onun sanatında madde uyanık hayat, ruh da rüya alanıdır. Böylece aynı zıtlık beden ve ruh ayrışması şeklinde de karşımıza çıkar.[213]

Tanpınar, Şiir Hakkında I başlıklı ve 1930 tarihli yazısına, şiirin her türlü menfaat endişesinden uzak, gayesini yalnız kendinde bulan bir mükemmeliyet olduğu cümlesiyle girer.[214] Bu cümle, biraz da Tanzimat sonrası şiir anlayışımıza itiraz olsa gerektir. Edebiyat tarihimizde, yaklaşık yüzyılı aşkın bir süredir devam eden sosyoloji tutkusu Tanzimat'la başlar. Siyasi ve sosyal gerekçeler/gerçekler çerçevesinde izah edilebilecek bu sürecin sosyal davaların emrinde bir edebiyatı vardır. Zaten, doğası gereği mistik mahiyetteki şiirin, sosyal davalara tahammülü yoktur. Tanzimat'tan aşağı yukarı yirminci yüzyılın ortalarına kadar devam eden sosyolojik edebiyat algısının ortaya koyduğu edebi metinler -şiir vadisinde- elbette manzumedir. Fransız sembolist ve empresyonistleriyle, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim şiiriyle ülfeti olan Tanpınar'ın manzume/nazım ve şiir ayrımı, edebi zevki nisbeten temayüz etmiş her edebiyatseverin bugün de haklı bulması gereken bir tespittir. Tanzimat sonrası dönemin şiirinde, insani mefkûrelerin bir önderini, cemiyet hayatının ateşli bir havarisini görmek arzusu, olsa olsa cemiyetin peygambere ihtiyacıdır. Nitekim nesir ve fikir sahasında, aşağı yukarı yüz elli senedir peygamberlerin kendi müritlerini icat ettikleri bir fikir hayatımız vardır. Adı ne olursa olsun fikrin emrindeki sanat olsa olsa, nesrin yerine ikame amacı taşıyan, kimliksiz bir manzumeciliktir.

"Şiirin malzemesi umumun malı olan lisandır." diyen Tanpınar, diğer sanatlara nazaran tekniğinde mevcut kolaylıklar sebebiyle, tabiatının dışında alanlarda kullanıldığını söyler.

213 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 30.

214 A. g. e., s. 13.

Hâlbuki şiir "muzdarip ve *Huzur*suz ruhun saf bir lisanı" olmalıdır. Bu cümlede önemli kısımlar, muzdarip ve *Huzur*suz bir ruh ve saf bir lisan ifadeleridir. Lisanın saflığı, lügatın içerdiği ve cemiyetin yüklediği içerikten bambaşka, adeta onun ötesinde bir başka lisanın teşekkülüdür. Izdırap çeken ruhun dinginleşebileceği tek alan, o saf lisanın alanı olabilir. Çünkü saf olmayan lisanın muzdarip ve *Huzur*suz kıldığı ruhu dinginleştirme kabiliyeti söz konusu değildir. Cemiyetin meselelerini ise nesir yeteri kadar ifadeye muktedirdir. Şiir ise tabiatı itibariyle 'toplu'dur. Bütün kâinatı tek bir halde toplayan şiir, bir iç hal sanatıdır. Rengi, kokusu, hayali ve içerdiği yapı unsurları aynı "merkez"e yöneliktir. Yahya Kemal ve Haşim gibi şairlerle, Fransız sembolist ve empresyonistlerinin şiir anlayışlarını yeniden hatırlayalım. Bir teksif sanatı olan şiirin çerçevesi, fikir için dardır. Çünkü dili şiir kılan teknikler, "toplama" yönteminin yollarıdır. Baştan beri anlatmaya çalıştığımız imge, sembol ve metafor gibi tekniklerin ne işe yaradığı şiir sanatının toplayıcı yanıyla ilgilidir. Dağınık halde bulunan eşyanın, tek bir noktada teksifi ancak şiirle mümkündür. Şiir bir "nizam" meselesidir. Bazen yontulmuş bir mermerin salâbeti, bazen bir manzaranın renk ve gölgesi ve her an tarifsiz bir musikiyi peşinden sürükleyen yapısıyla şiir, hiçbir davayı isbata uygun değildir. Tanpınar'a ait yukarıdaki satırlarda şiir tavsif edilirken bile, plastik sanatların imkânlarından söz edilmesi ilginçtir. Mermer, renk ve gölge ve musiki, mimari, resim ve musiki sanatlarının şiirle ilgisini işaret eden toplayıcı ifadelerdir. Tanpınar'daki bu "merkezileştirme" onun nesir ve şiirinde görülen en belirgin motiftir. O zaman toplayıcı/merkezileştirici imge "şiir hali"nin kendisidir. Bütün kâinatı tek bir kütle halinde tasavvur etmek doğrudan doğruya eşyayı mistifiye eden plastik bir yorumdur. Ancak trajik olan, kahramanın arzusuna rağmen gerçekliğin parçalılığıdır. Eğer

temel imge dışta realize edilemezse, dağılma ve parçalanma kaçınılmazdır. Tanpınar metinlerinin belli bir noktadan sonra parçalanmayı anlatan metinler olduğunu ve Tanpınar poetikasının yapmak-bozmak veya toplamak-dağıtmak veya birlik-çokluk zıtlıkları şeklindeki kavram çiftleri üzerine inşa edildiğini söylemek mümkündür. Lacancı bir yorumla şöyle de diyebiliriz: "Özne ve obje petit a[215] (arzu-nesne) arasındaki mesafe hızla kapandığından, özne, arzu-nesnenin ötesine geçtiğinden boşlukta kalır. Bu boşluk anlamsızlık, parçalanmışlık durumudur. Haz, obje petit a ile nesne arasındaki ön ilişkidir. Obje petit a'nın diğer yanına geçen özne, boşluk veya acıyla veya suçlulukla, dolayısıyla günahla karşılaşır. Bu bakımdan Tanpınar'ın dilsel düzeydeki haz-günah ilişkisi, dilin imkânlarını zorlayan, dili yapısal olarak kendi içine kapatıp bir haz nesnesine dönüştüren ilişki olduğu söylenebilir. O zaman Tanpınar'daki bütün dilsel yapılar birer haz nesnesidir. Tanpınar bizatihi dil düzeyinde haz alır ve dil düzeyinde arzu-nesneyi geçer: Sonrası boşluk. Arzu-nesnenin özne ile ilişkisinin zirve örneği şiirdir. Yer yer nesirlerinde de gördüğümüz bu ilişki, nesirde dahi dil düzeyinde gerçekleşir. Bu yüzden Tanpınar'ın romanına şiir gibi roman denmektedir.[216]

Tanpınar'ın şiir sanatı hakkında yorumlarına yeniden dönecek olursak, dikkatimizi çekecek ibare, Tanpınar'ın kendi üzerine kapanma imgesidir: "O, bir yılan gibi, kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temaşasından doğan bir mükemmeliyettir ki ağlatmak ve düşünmek ona

215 Jean-Pierre Cléro, *Lacan Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul, 2011, s. 26-30. Ayrıca bkz: Hivren Demir-Atay, Bir Okuma Deneyimi Olarak Jouissance: Lacan, Aktarım ve Edebiyat, *Monokl Kurgusuz Labirent* (2009 Yaz) S. VI-VII, ss. 113-119.

216 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 13.

terettüp etmez."[217] Paragrafın kodlarını, önceki satırlardan çıkardığımız başka kodlarla birleştirmek üzere ayıralım: Bir yılan gibi teşbih kaynaklı benzetmedir. "Yılan" içeren benzer yapılar, başka Tanpınar metinlerinde de vardır. Bunlardan birincisi, Mümtaz'ın çocukluğu anlatılırken, ondaki yalnızlık duygusunu tanımlamak için kullanılmıştır. Hikâyelerinde ise "yılan" bizatihi bir hikâyenin ana kahramanlarındandır. Birincisinde yalnızlık, ikincisinde ise ölüm bir içe kapanma hali olarak yılana teşbih edilir. Her ikisi de "mutlak"tır; Girift ve farklı dairelerden oluşan bu resim, tam da Tanpınar'daki "merkezileştirme" figürüdür. En ilginç olanı ise kendi üzerine çöreklenen ruhun kendi kendini temaşasıdır. Tanpınar'da temaşanın (contemplate) bakma hazzının, skopofilinin ne anlama geldiğini daha önce söylemiş ve bu hazzın daha çok nesnelerden yola çıkarak örneklerini vermiştik. Hâlbuki burada iç âlem seyri söz konusudur. Demek ki Tanpınar, sadece dış âlem seyrinden değil iç âlem seyrinden de haz alan bir poetika kurucusudur. Kaldı ki şiir sanatı topyekûn iç âlemin sanatıdır. Fizik âlemin nesnelerinden uzaklaşan öznenin, her imgeyle beraber, iç âlemde oluşan hareket, renk, ışık, derinlik, çizgi gibi resim ve musiki unsurlarının birbiriyle münasebetinden alınan haz! Metinde geçen, çöreklenme ifadesi olumsuz gibi görünse bile, içeriye gidişi -zamansal- değil, geriye dönüp, kendine bakmayı ve kullanmayı içerdiği için, şiir halini bir toplanma olarak ifade eden ilginç bir metafordur. Aynı toplanmayı, yalnızlık ve ölüm için de söyleyebiliriz. Değişik haller için, değişik fonksiyonlar yüklenerek kullanılan bu kelimeler o sanatkârın dil konusundaki kabiliyetini gösterir. Tanpınar için yılan etrafında bir yığın imgenin teşekkül edebileceği zengin bir metafordur. Paragrafın son kelimesi mükemmeliyet,

217 A. g. e., s. 13.

saflık ifadesinin başka bir kelimeye tercümesidir. Mükemmeliyet arızi olandan kurtuluştur ki şiir sanatının düşünme ve ağlatma gibi nesre ilişkin arızi hususlardan arındırılması anlamına gelir.

Eğer mesele şiirin saf dil oluşu ise; o takdirde dilin 'yevmi' yani gündelik anlamının dışında, sadece sezdirilen bir anlamlar sentezi olması gerekir. Saf dil, bir dilin yabancı dillerden arındırılması değildir; saf dil, Alman romantiklerinin kullandığı anlamda, literalin dışına çıkıp, saf hali ifade eden yeni dilsel organizasyonlardır. Dilin bilinen kuralları çerçevesinde oluşturulan mısra düzeninin şiiri anlamsızlıktan kurtardığı aşikârdır. Dolayısıyla saf dil anlamsızlık değildir; saf dil, tanımlanamazı tanımlamaya çalışan dildir.

Manzume ve Şiir

Manzume ile şiir arasındaki -bizce- temel farka değinen Tanpınar, edebiyatımızda manzume örneğinin bol miktarda bulunabileceğini söyledikten sonra hakiki şiirin, kendi varlığından başka bir hedefi olmadığını, şiirin kendisinde başlayıp kendisinde bittiğini, bütün asaletinin de buradan geldiğini, ondan beklenebilecek yegâne şeyin de, bizde bedii alaka dediğimiz ve hayatımızın maddi taraflarıyla, gündelik endişeleriyle münasebeti olmayan saf bir alaka uyandırması olduğunu söyler.[218] Saf alaka olsa olsa çıkarsız alaka olacaktır! Gündelik hayatın fayda üzerine inşa edilmiş dilinden apayrı, sadece kendini tanımlayan, kendine yönelen bir dilin sanatı olarak şiir! Tanpınar bu bölümde, şiirin kendiliğini vurgularken, elbette saf halin estetik niteliğini ısrarla tembihleyecektir. Dikkat edilirse, Tanpınar'ın şiire ilişkin olsun ya da olmasın men-

218 A. g. e., s. 14.

sur metinlerinde "kendi/kendilik" figürü/vurgusu hep tekrar edilir. Mevcut dil, Lacanvari bir yorumla, öznenin kendiliğini kusurlu kılan, özneyi yapaylaştıran bir ilişkiler ağının ürünüdür. Lacan, bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır veya "dil bilinçdışının koşuludur." derken, dilin özneyi "olma/oldurma" fonksiyonuna gönderme yapar. Bu dil, Tanpınar ifadesiyle 'yevmi' dildir; saf, çıkarsız, kendiliği yansıtan ve tarafsız dil değildir. Hâlbuki özne en saf biçimiyle şeylerin dünyasından uzaklaşabildiğinde kendisi olur. Form ve içerik ayırımına Tanpınar itirazı da bu noktada anlamlı hale gelecektir. Saflık topyekûndur. Dil, iki ayrı kategorinin argümanı değildir.

Tanpınar poetikasının temelinde tamlık ilkesinin olduğunu, önceki kısımlarda söylemiştik. Şimdi de tamlık ilkesinin nasıl ad değiştirdiğini ve şiir sanatının tabii yapısının bir tamlık durumu olduğunu göreceğiz: "Bu, belki ani bir cehtle kendini bulan ruhun, insandaki ezeli hakikatle temasından doğan bir konuşmadır; belki güzellik dediğimiz idealle bir lahza baş başa kalmanın verdiği mestidir. Bu manada denebilir ki, şiir ve alelumum sanat, ferdin en mutlak ve hür surette kendini idrak ettiği zirvedir."[219] "...ani bir cehtle kendini bulan ruhun" ezeli hakikatle teması, tamlık durumunun diğer ifadesinden başka bir şey değildir. Cümlenin ilk bölümünde "bir"den kopmuşluk, ayrılmışlık, ayrılık açıkça söylenir. *Mesnevi*'nin ilk onsekiz beytindeki ney'in kamışlıktan ayrılma hikâyesini hatırlatan bu cümle, Tanpınar'ın gelenek-modernizm ilişkisini dili zenginleştirerek nasıl devam ettirdiğini ve klasiğin temel sırrını bildiğini ifşa etmektedir. Romandaki bütünlük kaygısının başka bir anlatımı olan bu cümle, bütün teknik oyunların, dil zenginliğinin, güzel sanatlar, mitoloji, felsefe ve edebiyat birikiminin hangi alana, ne amaçla yönlendirildiğini açıklar.

219 A. g. e., s. 14.

Tanpınar, hemen sonra "güzellik" diyerek, "mutlak gerçek"in en temel vasfını söyler. Mistifiye edilen iç, mükemmelin, mutlakın, güzelliğin, birliğin ve bütünlüğün, sonsuzluğun, hazzın simgesidir. Tekrar edelim ki, işin en çarpıcı yanı, bizatihi şiirin simgelerden oluşması ve şiir sanatının topyekûn bir simge olmasıdır.

Tanpınar'ın şiir ve romanlarındaki "geçişler" hep "lahza/ an" diliminde gerçekleşir. Bergson'un "şuur zamanı" yorumunu/ "durée" (süre) kavramını hatırlayalım. Tanpınar diyor ki, insan yaşarken, zaman zaman o ana geçer; güzel sanatlar o geçişin araçlarından biridir; aşk, tabiat ve ölüm diğer geçiş araçlarıdır. Bir "lahza" yüzyüze geliş bir "sarhoşluk/mesti" durumudur. Şiir ve sanat, ferdin en mutlak ve hür surette kendini idrak ettiği zirve ise bize gerekli yeni kodlar ortaya çıkmış demektir. Mutlak, hürlük ve zirve... Her biri tamlık durumunun halleridir. Şiir bir özgürlük alanıdır diyordu Tanpınar Şiir ve Rüya'da! Zirve ise zaten yükseliş formudur ve dairenin geniş tabanı dünyevinin fakat aynı dairenin, bir koni şeklinde daralarak yukarıya yönelişi, dairenin içindeki üçgenin zirveye ulaşma biçimidir.

Unutmayalım ki Türkçe, şiir kabiliyetini, Yunus'un dilinde kazanmıştır. Öyle ki bir asır sonra kaleme alınan Türkçe metinlerin didaktizmi karşısında şaşırmamak mümkün değildir. Onüçüncü asırdan evvel Türkçede birkaç büyük eser olmakla beraber şiir üretebilecek bir Türkçe yoktur. Yunus, onüçüncü yüzyılın bütün yükünü taşıyarak, Anadolu insanına, Türkçe seslenir ve asıl önemlisi Türkçenin şiiri ile seslenir. Yunus'taki bu kabiliyetin sebebi, muhtemelen sufi ilhamın derinliği ve eşyayı tekevvün halinde izlemeyi öğreten nizamdır. Mevlânâ ve benzeri isimler, Farsça veya Arapça yazıyor olmalarıyla ancak, kültürü zenginleştirmiş olabilirler. Kaldı ki Türkçe yazsalardı, şüphesiz biz, Yunus'la beraber onüçüncü asır Türkçe-

sinin kabiliyetini daha aşikâr görecektik. Sufi ilham, eşyanın sabit olmadığını öğretirken, dildeki tasarruf Yunus dehasının asıl yönüdür. Ondördüncü yüzyılın Garipnamesi, aynı şiirsel duyarlıktan mahrumdur. Demek ki Türkçenin şiir sanatı, Yunus'da başlar, birkaç asır sonra Fuzûlî, Bâki, Nedim, Galip Dede ve yirminci yüzyılda da Yahya Kemal'le devam eder. Saydığımız isimler daima dinamik ve dolayısıyla tekevvün halinde bir iç/dış birlikteliğini fark etmişler, dille ilgili kabiliyetleri sayesinde de kendi iç nizamlarını dile yansıtmışlardır. Tanpınar gibi yirminci yüzyıl Türk şairleri, galiba Fransız şiirinin geçen asırdaki dehalarında biraz da aynı neşveyi bulmuş olmalılar. Çünkü bütün büyük sanatkârlar, kadim olanın terennümü etrafında dönerler. Yunus'tan Şeyh Galib'e; Şeyh Galib'ten Tanpınar'a "kadim mana" veya birkaç nesildir unutulmuş "kelam-ı kadim" ile konuşurlar. Fonemlerin, morfemlerin, farklı olması bu gerçeği değiştirmez. Çünkü insanoğlunun elinde, sembol ve metafor gibi bir yığın teknik imkan vardır. Lügatın formu ne kadar değişirse değişsin Jungcu bir tespitle insanlığın ortak bilinçdışı hep aynıdır ve aynı simgelerle işler.

Tanpınar, üzerinde durduğumuz yazısının devamında, sanatta şekil ve muhteva ayrımının saçmalığını dile getirdikten sonra, güzel sanatların diğer türleri ile şiir arasında mukayeseler yapacaktır.[220] Bu bölümde üzerinde durulan en esaslı konu "ebediyet"tir. İnsanoğlunun ezeli ve ebedi tutkusu şüphesiz sonsuzluktur ve ölüm korkusuyla yan yana yürür. *Huzur*'un temalarından -Tanpınar'ın sık tekrar ettiği- biri olan ölüm, elbette ölümsüzlük arayışını doğuracaktır. Mistikler bu sorunu, varlığı "bir" (vahdet-i vücut) kabul ederek çözdüler. En azından Mevlânâ'dan beri onlar için ölüm bir 'kavuşma/düğün gecesi'dir.

220 A. g. e., s. 14.

Abasız ve postsuz bir yirminci yüzyıl dervişi için, ebediyet ne olabilirdi? Şüphesiz aşkı ve sanatı bir din haline getirmekle ebediyet mümkündü. Fani varlığın özü, sanat ve aşkta ifade edilerek, bizatihi form yok edilip "sonsuzluk" deneyimlenerek ebediyet duyulabilirdi. Mistisizmin temelinde sezgi esas olduğuna göre, Batı felsefesi üzerinden her mistik dünya yorumu, Tanpınar ve onun çağında bazı isimler için daha kurtarıcı görünüyor. Şüphesiz Mustafa Şekip Tunç, Yahya Kemal ve Tanpınar gibi isimler Bergson'da, kendi geleneklerinin, modern/batılı yorumunu buldular. Kaldı ki yirminci yüzyılın başında doğan ve sonraki senelerde tanınmış şair ve romancılar daima mistisizme yakın durdular. En azından ideolojilerini mistifiye ederek "boşluk"u doldurmaya çalıştılar. Manzaranın siyasi ve kültürel sebepleri üzerinde durmayacağız. Ancak herhangi bir şeyin mistiği olmak, Tanrılığa soyunmaktır. Tanpınar'ın ve diğerlerinin mistik duruşları batı üzerinden gerçekleşmiştir.

İnsandaki ebediyet tutkusunu tanımlarken Tanpınar, mimari eserin ebediyetle ilişkisini anlatır. Sonra da "zamanı, geçmişi, geleceği" hatırlatan, mimari eser hüviyetinden söz eder: "Uzviyetimizi zaman hapsetmiştir, onunla ve ona ait düşüncelerle mahbussunuz. Hatta şu kemerli pencereden süzülen olgun ışıkta bile devam gizlidir."[221] der.

Dairesel ve derinlikli bu zaman algısı bütün sanatların ve aşkın ve ölümün istisnasız halidir. Asıl önemli ibare "devam" fikridir. Tanpınar'ın 1930'da kaleme aldığı bu ve benzeri yazılarda "devam" fikri hiç şüphe yok ki "terkip/sentez" anlayışıyla ilgilidir. Sonraki senelerde edebi metinler üzerinden giderek bu yorumun değiştiğini görmek mümkün fakat burada, kâinatın devam fikri etrafında "oluş"tuğunu, aşkın ve güzel sanatların da bu devamı yansıttığını söylediği açıktır. Ebediyetin bir yolu bu devam fikrini kavramaktır.

221 A. g. e., s. 15.

"Bir cümlenin musikisi kendisiyle doğar ve o cümlenin hudutları içinde yaşar." diyen Tanpınar, hakiki ritmin, deruni ritm olduğunu ve çok defa mısra denen çerçevenin dâhilinde boğulmakta olduğunu söyler.[222] Kendi devrinde vezin ve kafiye meselelerine gösterilen "la-kaydi"likten yakınan Tanpınar, şiiri, kelimelerin terkibinden doğan ritm, ahenk vs. vasıtalarla alelade lisanla ifadesi kabil olmayan deruni haletlerimizi, heyecanlarımızı, istiğraklarımızı, neş'e ve kederimizi ifade eden ve bu suretle bizde bedii alaka dediğimiz "büyü"yü tesis eden bir sanat olarak anlar.[223] Şiir haddizatında serbest, her türlü teşekküle uygun lisanın içinde "eczası dağınık ideali sıyırmak, ayıklayıp yoğurmak, kelimelerin üzerine asırların yığmış olduğu müşahhas ve mücerret bin türlü mana yığınından 'yıkamak' ve sanat malzemesi haline gelinceye kadar temizlemek, mebde fikri sağlamak ve derinleştirmek ancak bu nizamla kabildir." der.[224]

Tanpınar'ın nesir dilinin şiirselliği birçok metninde görülür. Bu çalışmanın gereği olarak Tanpınar'ın şiire ilişkin yazılarına yönelmemiz, Tanpınar poetikasında gördüğümüz temel söylemin bütün metinlerde bulunabileceğini göstermek içindir. Şiirinin yapısal özelliğinin temeli tamlıktı ve fakat bizatihi Tanpınar'ın şiiri anlatan dili de "tamlık" ilkesi etrafındadır. Yukarıdaki küçük paragraf şiir sanatı hakkında olmakla beraber, kullanılan imge ve metaforlar dilin şiir oluşuyla ilgilidir. Kısacası dil Tanpınar'da tamlıkdüzeyidir. Kaotik bir âlem olarak nitelenen "eczası dağınık ideal", dili "sıyırmak, ayıklamak, yoğurmak ve böylece üzerine asırların yığmış olduğu müşahhas ve mücerret bin türlü mana yığınından "onu yıkamak" gibi Tanpınar ifadeleri, Tanpınar şiirinde asıl anla-

222 A. g. e., s. 16.
223 A. g. e., s. 16-17.
224 A. g. e., s. 17.

mı metaforların oluşturduğunun göstergesidir. Eczası dağınık ideal, aranan olduğuna göre, imgenin merkezinde "ideal" mutlak; başka bir deyişle tamlık vardır. Dilde gizli olduğuna göre, sıyırmak, ayıklamak, yoğurmak ve yıkamak ideale ulaştıran dört temel eylemdir; söz konusu dile yönelik eylem olduğuna göre, bunların her biri metafordur. Yoğurmak dışında kalan üç metaforun arkasında da temizlik imgesi vardır. Çünkü dil, kirlenen bir şeydir; ideali bulmak için önce dili temizlemek, sonra "yoğurmak" gerekir. Yoğurmak yeni bir form vermektir. Form vermekle kastedilen dilin ses düzeyine ilişkin bir form değildir; Kantcı bir ifadeyle biçimin formudur; biçimin ayrışmayacağı ve yukardan beri Tanpınar'ın tarif edilemez dediğidir. Yoğurmanın kendisi bir oluş durumudur ve lisanı, varolan ideali ifade edecek saflığa yöneltmek şairin işidir. Yaparken bozmanın, bozarken yapmanın; çözerken bağlamanın; bağlarken çözmenin öteki adı şairlik olmalıdır. Romantikleştirileni, ifade edilemeyeni ifade edebilmek için dili temizlemek ve yeniden biçimlendirmek dildeki saflaşmadır.[225] Biz metnimizin paradigması açısından aradığımızı zaten bulmuş durumdayız. Mutlak, saf ideal ve dağınık ecza! Tıpkı kâinat gibi! Mutlak'ın dağınık ecza halindeki görüntüsünden kurtulup, mutlak'a ulaşmak!

Tanpınar'ın yukarıdaki metninde dikkati çeken bir başka kelime "büyü"dür. Rüya ve büyü Tanpınar poetikasında merkezi kavramlar olduğuna göre, şiirin veya mutlak'ın, tam olanın mistik duruşu, öznenin büyülü veya rüya halidir. İlm-i simyadan söz ederken Osiris ve İsis efsanesinden söz etmiş ve eşyanın tebeddül ve tahavvülün büyü ile mümkünlüğüne inanıldığını söylemiştik. O zaman Tanpınar için şiir büyü, şair bi-

225 Benjamin, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, s. 9-24.

zatihi büyücüdür. Şiirin büyü olması, şeyleri farklı tekniklerle oyunlarla değiştirmek/dönüştürmek kabiliyetinden gelir. Şiir hali de zaten büyücünün trans halidir. Yani şair büyücüdür. Bu hal mistik haldir ve beş duyunun dışına çıkmakla mümkündür. Rüya ve şiir ilişkisini yorumlarken de Tanpınar'ın büyüye atıfta bulunduğunu biliyoruz. Ayrıca, konuyu romana bağlarsak, Nuran-Mümtaz beraberliği daha çok "büyülü" sıfatıyla anlatılmıştır.

Alman romantiklerini hatırlatmışken E. T. A. Hoffman, H. V. Kleist, Goethe gibi isimlerdeki simgesel ilm-i simya söylemini ve Proust'un yine değişim ve dönüşüm içeren dilini hatırlatalım. Alman edebiyatında bilhassa Hoffman -ki masallarıyla bilinir- altın, elmas ve parlak bütün nesnelerin simgesel anlamlar içerdiği metinler yazmıştır. Aynı şeyi Kleist için de söyleyebiliriz. Tanpınar'ın mitik duyarlığı, ilm-i simyayı tamlığın ve mutlak gerçeğin simgesi olarak kullanmaya yatkındır. Evrenselle mit üzerinden bağlantı kuran Tanpınar batı romantizminin inşa ettiği edebiyat formu üzerinde yazar.

Şiir Atmosferi

Tanpınar'ın şiir hakkındaki bir başka yazısının[226] ana teması şiirin atmosferidir. "Şiirde mana vardır." diyen Tanpınar, "fakat bu mana, nesrin ve konuşmanın manası değildir." diyerek devam eder. Şiirin kıymeti, ona göre, manada değil, şiirin manevi benliğini yapan havasındadır.[227] Bu cümle aynı zamanda manayı muhteva olarak düşünenlere cevaptır. Çünkü Tanpınar, manayı manevi hava (iç) dan ayırır. Mana dışarıda kalır. Asıl içte olan şiirin havasıdır. "Birbiriyle ilgisi olma-

226 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 20.

227 A. g. e., s. 19.

yan rü'yet (görme) ve düşünme parçalarını, hissin ve hayalin bütün dağınık unsurlarını kendi içinde ve bir vahdet halinde toplayan, işte bu havadır."[228] Mana ise bu havaya, tıpkı sesle melodi gibi refakat eder. Şiire asıl sihrini verenin bu hava olduğunu söyleyen Tanpınar, buna istersek şiirin musikisi de diyebileceğimizi, ancak bu tabiri kullanırsak bir ruh haletinin gölgeli havasının dile naklinden ibaret olan ve kolaylıkla hiçbir asla irca edilemeyen seyyal bir halitayı, hiç olmazsa zahiren bir tek hassamıza ait olan bir kelime ile tayin etmek tehlikesi vardır[229] der. O bir tek kelime kulağımıza münhasır olan musikidir. Tanpınar'ın tehlikeli bulduğu tek tabir olan 'musiki' şiirdeki 'ses orkestrasyonu' olarak değiştirilirse, anlam darlığı ortadan kalkar. Çünkü şiirin havası, sadece musiki değildir. Ya da sadece musiki ile ilgili değildir. Ton, atmosfer diyebileceğimiz bu "hava" Tanpınar'ın kendi ifadesiyle "vahdet" halinin atmosferidir. Dağınıklığı, parçalılığı, eczanın farklı dokulardaki mevcudiyetini merkezde toplamanın havasıdır. Şiirin anlamı bu atmosfere bir melodi gibi refakat ettiğine göre, asıl sihir de buradan kaynaklanır. Şüphesiz Tanpınar için atmosferini tarif etmeye çalışıyor. Bu hava, ton, atmosfer, rüyanın ve büyünün halidir. Mana bu atmosferde ancak kaba bir ilkelliktir. Merkeze doğru ilerleyen öznenin harici bir unsur gibi duran ve düşünceyi uyanık kılan mana ile ne ilgisi olabilir? Daha evvel de söylemiştik: Şiir bir yükselme halidir ve merkezinde tamlık vardır. Şiirdeki "hava" veya "atmosfer" meselesini anlatırken verdiği örnek mutlakın etrafındaki sesmelodi ve anlamın fonksiyonunu açıklar.[230]

"Bütün kuvvetini ve tesir kabiliyetini, mükemmeliyetini doğuran şeyi sanatın dilinden alan bu havanın kelime ve imaj-

228 A. g. e., s. 19.
229 A. g. e., s. 19.
230 A. g. e., s. 21.

la münasebeti bir peyzajın veya bir odanın ışıkla olan münasebeti gibidir. Nasıl bir odanın içindeki eşya, ayna ve dolaplar, sedir, kitaplar, her şey ruhumuza itiyatlarını veren asıl izafi varlıklarını perdelerden süzülen veya lambadan dökülen ışıkta bulursa ve bütün bu kapalı mahremiyet o aydınlığın vaziyet, kuvvet ve cinsine göre ruh ve manzarasını değiştirirse, söz ve fikir unsurları da bu havanın öylece ihtiyarına tabidir."[231] Ufak bir ışık değişikliği eşyayı nasıl bir vehim, bir gölge ve bazen bir korku haline indirir, buutları değiştirirse, bu hava da kelimelerin ve imajların üzerine öylece tesir eder. Işığı büsbütün kaldırın, o zaman itiyatların kapalı zarfı olan odanın yerini münferit ve dağınık yaşayan eşya alır ve bütün bu değişikliklere sebep küçücük bir zarf içinde yanan esansın yokluğu yahut derecesidir."[232] Buna göre şiirin merkezinde mutlak -ki mükemmeliyet kelimesi ile ifade edilmiştir-, hemen dışındaki dairede imajlar, sonra arınmış kelime/ler ve en dışta rüya ve büyü atmosferi vardır.

Bu geometrik form, Tanpınar metinlerindeki bütün alanların geometrik formudur; yani kozmos algısıdır. Tanpınar bireysel ve evrensel algının kozmosa ilişkin boyutunu mevcut edebi formların imkânlarıyla dile getirmiştir. Yazının son bölümünde ise yine cüz'lerin yaptığı mükemmeliyeti ve sihri vurgular.

Yirminci yüzyıl on dokuzuncu yüzyılın yorumudur; en azından batı için bu böyledir. Yargıyı, yirminci yüzyılın, on dokuzuncu asır kompleksi içerdiği şeklinde de genişletebiliriz. İnsanlığın fikir, sanat, siyaset ve felsefe akımları bakımından en yoğun devresi olan on dokuzuncu yüzyılda dünya sanatının bugün bile aşılamamış örnekleri verilmiştir. Roman ve şiirin

231 A. g. e., s. 19.
232 A. g. e., s. 19-20.

büyük isimleri, resim ve musikinin zirveleri geçen asırda eser verdiği gibi, yirminci yüzyıl fikir hayatının etkili ideolojileri hep on dokuzuncu asırda doğmuştur. On dokuzuncu asırdan yirminci asra uzanan Marcel Proust dâhil, yirminci yüzyıl Avrupa edebiyatı J. Joyce ve T. S. Eliot'la beraber, on dokuzuncu yüzyılın sanat anlayışlarını aşmak için çaba gösterdiler. Yirminci yüzyılda her on yılda bir doğan ve ölen sanat hareketlerinin bütün telaşı, öncekilerle hesaplaşmaktan kaynaklanır. Hesaplaşmak ve kazanmak! Ahmet Hamdi Tanpınar elbette bir Türk romancısıdır. Fakat yarıştığı bir edebiyat varsa, bu Avrupa edebiyatıdır.[233] Türk romanı tarihinde, kendinden önce bu kadar güçlü romancı yoktur. Şiir için aynı hükmü veremesek bile en azından Avrupa'daki sanat hareketlerine, on dokuzuncu asra vukufiyeti konusunda sanırız yanında başka bir isim yoktur. Şiir Ölüyor mu? Başlıklı bir gazete anketi münasebetiyle yazdığı yazıda Tanpınar asrımızın "hareket" veya "sür'at" tutkusundan söz edip, bilhassa şiir sanatında, sırf "faideli" olma kompleksinden dolayı, şairlerin teknik ve ifade tarzlarıyla, mevzu ve çerçeveyle nasıl oynadıklarını izah eder. Ona göre günümüz şairi "çağa ayak uydurmak" vehmiyle bir komplekse düşmüş, faydalı olmak amacıyla yaranma gayreti içine girmiştir. Kendine güvenemeyenlerin ıstırabından kaynaklanan bu tavır sanatın temel ilkesine yabancıdır. Sanatın temel ilkesi ise zamana hitap etmesidir. Yazıdaki en ilginç ibare İngiliz romancısı Charles Morgan'dan alınan "dinamik sükûnet"tir.[234]: "On beşinci asır İtalyan sanatından kalma kadın portrelerinin mucizeli hayatiyetinden bahseden İngiliz romancısı Charles Morgan, asıl hayatiyetin, ruhaniyeti vücudun çizgilerine sindiren bir nevi dinamik sükûnette olduğunu söylüyor. Pek az söz,

233 Tanpınar'a göre "Sanatkâr, büyük sanatkârla hesaplaşan adamdır." Bkz: Enginün- Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, s. 154.

234 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 21.

bu muharririn bu dikkati kadar şiiri anlatabilir; şiir bir nevi sükûnetin çocuğudur ve ancak onu bulabildiği zaman ruhaniyetini kazanır, kendi kendisi olur."[235]

Dinamik sükûnet, sanatkârın iç dünyasındaki donmuşluk veya hareketsizlik değildir. Sanatın hiçbir zaman değişmemesi hiç değildir. Çünkü Tanpınar tahavvül ve tebeddülü esas alan bir sanatkâr olarak şüphesiz değişmenin farkındadır. Kaldı ki her yaşayan şeyin, canlılığını ve güzelliğini değişmeye borçlu olduğunu bilir. Çünkü bizim gibi, sırlarımız, hülyalarımız, duygularımız, ifade tarzlarımız da eskir diyecektir.[236] Hayatın devamı nasıl maddenin nöbetleşe nöbetleşe istirahatı diyebileceğimiz mütemadi bir değişme sayesinde ise, sanatın devamı da böyle bir değişme sayesindedir. Hatta bu değişmeler, hayata istikamet verecek, yeni imkânlar doğuracak kadar esaslı bile olur. Hakiki şaheserler, kendilerinden sonra gelecek nesillerin duyuş ve görüş modalarını tespit ederler. Tanpınar'ın sözünü ettiği dinamik sükûnet, şairin kendi sanatına tam manasıyla inanmaktan ve eserine kapanmaktan geçer. "Mesele sanatın istediği adam olmaktır." Hâlbuki günümüz şairi mahcup ve beceriksizdir. Anlaşılan o ki Tanpınar, bugünün sanatkârının sanatın asıl nüvesini kavrayamayışından rahatsızdır. Kendinden emin sanat, dinamik sükûneti bizatihi içerir. Dinamizm şiirin merkezindedir ve sükûneti kendine inancından gelir. Bu sükûnetin ne iç *Huzur*uyla, ne çağ ile ne de fayda ile ilişkisi vardır. Günümüzün değişen sanat modaları, sadece kendine itimatsızlığın neticeleridir. Hâlbuki şiirin hiçbir devirde meşruiyet sorunu yoktur. İfadeyi genişletirsek Tanpınar'ın "hakiki şaheserleri" tanımlarken kullandığı ifadelere varırız. Bütün kurucu devirlerde olduğu gibi cemiyetin

235 A. g. e., s. 22.
236 A. g. e., s. 22.

ilk senelerinde de şiir ve genel olarak sanat bir komplekse kapılmış ve Tanzimat'ın esas nosyonunu devam ettirmeye çalışmıştır. Hareketin görünür nizamı ile asıl sanatın dinamikliğinin bir ilgisi yoktur. Sanat, kadim olanı bilir, bulur ve yeniden inşa eder. Bu bakımdan statik değil, dinamik bir yapıdır. Hâlbuki konu dil ve teknik icatlar, dinamizm değil, aktüel hadiselerin şiiri öldüren geçici hevesleridir. Tanpınar'a ait sanat yorumlarındaki, hatta daha evvel *Huzur*'daki tabiata ilişkin yorumlardan yola çıkarak söylediğimiz "kendi kendine" veya " kendi üzerine kapanma" gibi "kendi" zamiri etrafındaki kullanımları bizi, Alman romantizminin poetikasına götürür. Çünkü romantizm, şairin kendine dönüşüdür. Önceki ve sonraki edebiyat anlayışlarının özneyi algılayan biçimlerinden de bunu çıkarabiliriz. Günümüzün siyasi ve sosyal hadiselerinin dışında denilebilir ki dünya edebiyatının sağlam metinleri hala, Alman romantizminin esasları üzerinde yürümektedir. Löwy'nin ifadesiyle "dünya edebiyatının son iki asrı romantiktir. Ancak tek bir romantizm yoktur; romantizmler vardır."[237] Bir yanıyla egzistansiyalizme diğer yanıyla post-modernizme bağlanabilecek romantik tavır, Tanpınar duyarlığının özüdür. İki asırlık pozitivist otoritenin kıstırdığı bireyin kendini bulabilmek için gerekli argümanları romantiklerde bulması kadar doğal ne olabilir? On dokuzuncu yüzyılın afyon müptelası şair ve ressamlarından günümüzün bunalımlı entelektüellerine kadar sanatla meşgul öznenin bütün derdi kendini ifşadır.[238]

Kendisine yöneltilen bir soruya Yahya Kemal'in bir cümlesiyle cevap vererek başladığı bir yazısında Tanpınar, adeta

237 Michel Löwy-Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm*, Versus Yayınları, İstanbul, 2007, s. 19-57.

238 Charles Baudelaire, *Yapma Cennetler*, Telos Yayınları, İstanbul, 2008, s. 117-148. Aynı konuda bkz: Thomas De Quincey, *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları*, Türkiye İş Bankası yayınları, İstanbul, 2008.

kendi poetikasını anlatır. Yahya Kemal'e "ne zaman şair olduğunuza inandınız?" diye sormuşlar; o da Türkçeyi hissettiğim zaman demiş. Tanpınar bu cümlede şuur haline gelen dil sezgisini bulur. Yahya Kemal'in sanatını, tabiatın zorunlu unsurlarından başka süs kabul etmeyen bazı mimari üsluplar gibi çıplak bir sanat olarak nitelendirir: "Çıplak sanat kıymetli ve sağlam maddelerle olur. Bunun içindir ki Yahya Kemal şiire, söze mermerin salâbet ve parıltısını vermekle başlar."[239] Tanpınar'ın güzel sanatları, birbirine benzeterek anlatma alışkanlığını başka metinlerinden de biliyoruz. Fakat galiba mimari ve bilhassa heykelle şiir arasında ilişki kurmaya yönelik dikkati klasik sanatkârlardan gelmektedir. Lessing'in meşhur Laoconn'undan beri, klasisizmin heykel ve mimariye ilişkin yanlarıyla şiir arasında bağlantılar kurulmuştur.[240] Romandaki üstadı diyebileceğimiz Proust'un ise bilhassa mimari merakı John Ruskin'den gelir. Tema yahut malzeme olarak mimarinin, musikinin, genel olarak dans sanatlarının ve heykelin, resmin edebiyatla ilişkisi olduğu bilinir. Tanpınar Yahya Kemal'in şiirini mermerin salâbeti ve parıltısına benzetirken şüphesiz parlaklık, düzgünlük ve belki de en önemlisi "sağlamlık" vurgusu yapmaktadır. Üç sıfatın işaret ettiği kavram ise "saf"lıktır. Metindeki mitolojik gönderme ise Yahya Kemal şiirinin gelenek/klasik bağlantısı ve yüksek sanat (saf) örneği oluşuna ilişkindir. Tanpınar, mitik gönderme olarak Orpheus'unu başka metinlerinde de kullanmıştır.[241] Sonuçta Orpheus'un sazı bir musiki imgesidir ve karısını çağırır; fakat Yahya Kemal şiiri, Tanpınar'a göre bütün geçmiş zaman zevkini ahiretin kapılarından çağırır. Haşim şiiriyle ilişkisini

239 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 24.

240 Lessing, *Laocoon*, Vakit Matbaası, İstanbul, 1935.

241 Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 98-138.

bildiğimiz Tanpınar'ın Yahya Kemal şiiri karşısındaki hayranlığı şüphesiz hocasının/dostunun "dil sezgisi"ne bağlıdır. Tanpınar için hiçbir anlam içermeyen, kendi nizamına bu kadar bağlı ve 'kendi üzerine kapanmış' çok az şiir vardır.

Klişe Şiir

Kendi dönemindeki şiiri "klişe duygu, klişe hayal, klişe ahenk" olarak niteleyen Tanpınar, şiirin üç vazgeçilmezini de söylemiş olur. Duygu, hayal ve ahenk... O devrin şairleri, bazen şiiri de yakalayabilirler; fakat bu "herhangi bir seyyale gibi uzviyetlerinin mâniasını" iradeleri olmadan geçen bir tesadüftür. Çok def'a böyle bir mucizenin kendilerinden doğduğunu bile fark etmezler, fakat bir kere öğrendiler mi, bütün ömürlerini bilmeden eriştikleri bu tepeye tekrar tırmanmakla geçirirler.[242] Albert Camus'nün de kullandığı meşhur Sisyphos efsanesini içeren bu son cümlede şiir yine "zirve" olarak nitelenmiştir. Tanpınar'daki yükseklik, uçma metaforundan daha evvel söz etmiştik. Tanpınar'ın dış âlemle ilişkisi sadece "yükselme" vesilesi olduğu içindir. "Saf" şiire geçiş veya saf şiirin bizatihi kendisi zirvedir. Daha sonraki satırlar ise şiiri ve şairi anlatırken, adeta Tanpınar'ın poetikasının temel imgesini tarif eder. Şairin büyüklüğünü anlamak için yaptıkları kadar bozduklarına da bakmak gerektiğini söyleyen Tanpınar, ünlü aforizmalarından birini daha kullanır: "Hakiki sanatkâr bozarak yapar."[243] Cümle Yahya Kemal'in kendinden evvelki şairlerden farklı yanlarını gösterirken aynı zamanda Tanpınar'ı da içeren bir cümledir. Sanatın tabiatında olması gereken yapma ve bozma, önceki sanat görüşünü reddetme değildir;

242 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 24-25.

243 A. g. e., s. 25.

şeyleri bozma ve yeniden inşa etmedir. Bu konuda, Tanpınar şüphesiz ayrı bir çizgide ama Yahya Kemal kadar kabiliyetlidir. Kendinden evvel mevcut his ve hayal tarzlarını aynen kullanan sanat eseri ölü bir eserdir diyen *Beş Şehir* yazarı, kendi sanatının da ipuçlarını verir. Tanpınar roman ve şiirlerinde klasik edebiyatın mazmunlarına ya yeni bir içerik yükleyerek kullanmış ya da dilin formunu yenilemiştir. Üçüncü bir yöntem olarak, klasiğin merkezi söylemini bambaşka bir organizasyonla yeniden inşa etmiştir. Klasik edebiyatın bir bütünlük arzusu olarak görünen sanat anlayışının müdavimi Tanpınar, aynı zamanda "icad" kabiliyetini, mevcut Türkçe'yi metaforlaştırarak göstermiştir. Şiirine ve romanlarına hâkim "aydınlık" imgesi klasiğin devamından başka bir şey değildir. Öyle görünüyor ki Ahmet Hamdi Tanpınar, klasik edebiyatımızla münasebeti bakımından en dikkate değer isimdir. Hüküm Yahya Kemal'e rağmen geçerlidir. Bizi yanıltan dilin sentaksı, morfolojik yanı ve elbette lügatın kendisidir. Edebiyat ve bilhassa şiir, dilin mistifikasyonunu gerektirir. Mistifiye edilmiş dil, mistik dünya algısının mekânıdır.[244] Çünkü dilin sekülerizasyonu, parçalanmış kâinat algısına tekabül eder; bütünlük bozulur. Birey, bütünle bağını koparır; asıl önemlisi inşa yeniden başlar. İnşa edilen şüphesiz "bir"in inşasıdır. İnsan doğası, kâinatı bütünlüklü algılamaya ayarlı olduğuna göre, her seküler dönem mistiğe dönüşecektir. O zaman Tanpınar erkencidir; ölüleri diriltmiş ve geleneği üretmiştir.

His ve Hayal! Her şair kullanacağı kelimeleri evvela lügate bakir olarak iade edecek yani, yerleşmiş, bilinen manasının dışına çıkararak arındıracak, yıkayacak ve temizleyecek ve sonra yoğuracak! Anlaşılan o ki, mevcut lügatte hiçbir kelime

244 Şerif Mardin, Adlarla Oyunlar, *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 127-140.

bakir değildir. Bununla beraber her eserde ölü bir taraf vardır. Bakir kelimeleri yeni anlamlarla tedavüle sokan şair, hissi ve hayali de yenilemiş olacaktır. Eserde daima ölü bir tarafın bulunması, olsa olsa gelenekle kurulan bağdır. Tanpınar'ın bu yorumunu ancak "sentez"le ve o meşhur aforizmasıyla izah edebiliriz. Hiç değilse, bakir kelimelere yüklenen şahsi his ve hayalin bir yanıyla geçmişle bağının olması doğaldır. Devam fikrinin gizli olduğu bu hüküm, değişimi de ihtiva eder. Devrindeki halk edebiyatına rağbeti de benzer bir ilişkiyle açıklayan Tanpınar, sonuçta, tembellik ve hodbinliğin bu sonucu doğurduğunu söyler.[245]

Güzel ile yeni karşılaştırıldığında Tanpınar'ın güzelden yana olacağını tahmin edebiliriz. Güzelin ehlileştirilemeyeceğini, güzelin bir "had" olduğunu söyledikten sonra, yeninin daha yenisinin daima olacağını ve her yeninin "behemehâl" güzel olamayacağını ifade eder. Belki de bu metindeki en önemli tez, sanatkârın yaratabilmek için yeniye düşman olması gerektiği fikridir. Çünkü yaratabilmek için kendisini sınırlamaya, muayyen kıymetler üzerinde şahsiyet ve sanatını ayarlamaya mecburdur. Eser vermek istikrar gerektirir; hayatın izafiliği için de bir nevi "mutlak" tesisidir.[246] Fildişi kule ile kastedilen de budur. Bakir ve son derece saf şiirin yazılabileceğine pek az kaniim diyen Tanpınar'ın [247] topyekûn dil algısı son derece dişildir. "Klişe"den nefret eden bir sanatkârın tavrını ancak, kullanılmışa mesafe ile açıklayabiliriz. Eğer klişe his, hayal ve ahenkten uzak durulacaksa, öznenin bütün halleriyle saf bir âlem oluşturması gerekir. Kelimelerden ve icap ederse dilin bütününden yerleşik anlamı arındırmak demek, öznenin iç dünyasında temizlik yapmak demektir. Her

245 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 25.

246 A. g. e., s. 25.

247 A. g. e., s. 25.

arındırma bir çeşit derinleşmedir. Kendi içine kapanmanın en diptekini/en derindekini bulmaya yönelik bir dönüş olduğunu ve kendi kendi ile meşguliyet gerektirdiğini söyleyelim. Walter Ong'un 'Sözlü ve Yazılı Kültür'ünü hatırlayalım.[248] Mevcut dil kalıp yapılardan oluşur. Sentaksta gördüğümüz klişe, dilin iç âlemine, his ve hayal biçimlerine de yansıyacaktır. Bu yüzden kalıp dilin dışına çıkmak his ve hayalde de kalıp olanın dışına çıkmayı ifade eder. Tanpınar'ın "arındırma/arınma" yönteminin bilinçdışına doğru yöneldiği anlaşılmış olmalıdır. Saf lisanın saf olanı ifadesi, form ve içeriğin ayrılmadığı tek noktadır. Bergson-Jung ve Eliot'ı birleştiren bilinçdışı ve saf dil-saf şiir münasebeti bizde Haşim'e kadar gelir. Bakir ve saf şiiri açıklarken, insansız ve dekorsuz "sadece ışıktan bir piyes" örneği veren Tanpınar,[249] bunun ancak musikide gerçekleştirilebileceğini söyler ki, musiki sanatların en safı, başka bir deyişle "mutlak"ın alanı, bizatihi kendisidir. Şiirde, musikinin gücü yoktur. Çünkü teknik imkân ve malzeme farklıdır. Mevcut dili bakir hale getirmek ne kadar mümkündür? Arızi bütün yükün atılması, bakir bir ses birliği olarak lügate iade ve oradan yeniden doğma, şiirdeki mükemmeliyetin esası olduğuna göre, şairin, aynı titiz dikkati ve atmosferi, uzun süre koruması gerekir. Tanpınar, seneler süren bir şiiri bitiremeyişinden söz ederken, aynı havayı yeniden yakalamayışından söz ediyordu. Tıpkı Bergson'un şuur halinin, bizi zaman zaman ziyaret ettiğini söylemesi gibi! Zamanın farklı formlarının ortadan kalktığı tek bir anda cereyan eden bir iç durum! Carl Gustave Jung'un ve T. S. Eliot'ın yorumlarını hatırlatarak, Tanpınar'ın şu cümlelerini de alıntılayalım:

248 Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 48-57.

249 Kişisiz dil sorunu için bkz: Frederic Jameson, *Siyasal Bilinçdışı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 178-180.

"Fakat bu ifadesi ve izahı kabil olmayan şeyler nelerdir?

Çocuğun ve hayvanın insanda tekrar canlanması, ilk çağlara dönüş, ruhun kalbi bir mevcudiyete istihalesi, kendi müteharrik ve şuurlu varlığında bir ağacın dalgın ve şuursuz sükûnetini kurmak için duyduğu hasret, bütün tecrübe ve bilgilerimi terk ettiği bir anda ruhun kabuğundan çıkarılmış bir kaplumbağa ıztırabıyla eşyayı ve etrafı yoklaması, etimizin, kanımızın ve hasselerimizin aklın ve hatıranın istibdadından kısa kurtuluşlarındaki doruk parıltıları ki geceleyin gördüğümüz rüyanın kendisi değil, fakat onun şaşırtıcı sür'ati yahut teşekkülü anında çok telkinkar bir musiki gibi ona refakat eden ve çok def'a uyandığımız zaman içimizde bir keder, bir hayret, bir korku halinde bulduğumuz acaip ve isimsiz duygu vesaire..."[250]

Paragrafın ilk cümlesi T. S. Eliot'ın şairi tanımlarken kullandığı ifadenin aşağı yukarı aynısıdır. Eliot, şairi, insanlığın ilkel zamanlarını da, geleceğini de aynı duyarlıkla sezebilen ve iki zaman arasında gidip gelen birisi olarak tanımlıyordu. Şairin reel zamanı "şimdi" olduğuna göre, ilkel zamanlar ve gelecekle beraber tek bir an kaygısı vardır. Yirminci yüzyılın en büyük şairi olarak tanınan T. S. Eliot'ın dünya görüşü ve bilhassa sanat telakkisi mistiktir. Din ve mitoloji, ayrıca dilindeki simgesel yapı, şiirinin en tanınan yanlarıdır.[251] Eliot'ın bu yorumu C. Gustave Jung'un bilinç-bilinçdışı şemasıyla ilgilidir. Şairler veya sanatkârlar doğaları gereği ortaklık arz eden arketipleri kullanan ve böylece geleceği sezen kimselerdir. Tanpınar'ın yazılarını kaleme aldığı 1930'lu yıllar, Eliot'ın ve Jung'un popüler olduğu senelerdir. On dokuzuncu yüzyılın pozitivizminden bunalmış Avrupa entelektüeli, mistik bir çı-

250 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 26.

251 Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, s. 19-28.

kış yolu aramaktadır. Kendilerinden önceki Bergson gibi pozitivizme itiraz eden feylesofların çalışmalarını, ilkel kabilelerin mitlerini de kullanan Jung ve Eliot gibi isimler, yirminci yüzyıl Avrupa mistisizminin temellerini attılar.

Tanpınar "kalbi mevcudiyete istihale" ile şimdideki öznenin ruhsal geriye dönüşünü ve arketiplerle münasebetini kasteder. Böylece bir çeşit devr-i kebirin dönüşümleri yaşanır; kendi varlığında bir ağacın sükûtuna duyulan hasret, en diptekinin, mutlakın hasretidir. Dilin arındırılmasına, temizlenmesine benzeyen bu deneyim, insanın bedensiz bir ide olarak asli konumuna dönüşür. Akıl ve hatıra bu süreçte sadece müstebittir; çünkü bunlar arızidir ve insanı, asli kimliğinden-kendilik durumundan-uzaklaştırır. Tanpınar'ın sonraki metinlerinde netleşecek zıtlıklara ilişkin kavramlaştırma çabasının ilk izlerini de bu metinlerde görmek mümkündür. Dikkat edilirse, şimdiye kadar, ruh ve etrafındaki içe ilişkin kavramları pozitif sıfatlarla ve şiirin vazgeçilmezleri olarak tanımlayan Tanpınar, ilk defa "akıl ve hatıra"yı müstebit kavramlar yani negatif kavramlar olarak kullanır. "Kendi" zamiri etrafındaki ifadelerin de artık netleştiğini söyleyebiliriz: İnsan en dipteki insaniliğinden/saf oluş durumundan akıl ve bilinç düzeyinde uzaklaşmaktadır.

Tanpınar'ın merkezi formuyla birleştirilebilecek bütün bu ifadelerin, en çarpıcılarından biri de "bir ağacın dalgın ve şuursuz sükûnetini kurmak için duyduğum hasret" cümlesidir. Aşkı anlatırken Tanpınar, eşya ile "bir" olmaktan söz ediyordu. Kendini bulmak, kendi olmak tam olmak'tır; bütün kâinatla birleşmektir. *Huzur*'da zaman zaman aklın nizamına, beş duyunun verileriyle birbirinden uzak ve ayrı duran şeylerin, birbirine hasretinden söz eder. Zaten ona göre insanın ızdırabının asıl sebebi, "bir"den ayrıldığı içindir. Yaşarken ayrılık ızdırabının üstesinden gelebilmeye çabalarız. İnsan gurbette-

dir. İnsanoğlunun kendine imanının trajedinin sebebi olduğunu söyleyen *Huzur* yazarı, "büyük nehir"den koptuğumuz gün trajedimizin başladığını ifade eder. Sufizmin modern Türkçe ve modern bir formda ifadesi anlamına gelen bu yorumların toplamı Tanpınar'dır. Onun eserlerindeki felsefi izahlar çoğu zaman aforizmalar "toplama" tutkusunun göstergeleridir.

Tanpınar "şekle inanıyorum," der.[252] Çünkü şekil, kurduğu zaruretler ve getirdiği zorluklarla kendisine, kendini tahakkuk imkânını vermektedir. Onu ararken (şekli) kendini bulmaktadır: "O beni ayıklıyor, temizliyor ve derinleştiriyor. O benim hareket sahamdır, bu üç veya dört kıt'a içinde ben muharebelerimi veriyor, zaferlerimi kazanıyor ve ric'atlerimi idare ediyorum. Ve her defasında çok esaslı bir şeyi, bir oyuna riayet etmeği öğreniyorum. Sözümü başkalarının sözünden ve sükûtumu başkalarının sükûtundan ayıran odur."[253]

Tanpınar'ın modern edebiyatımızdaki iki sanat zihniyetinden bahsettiği Şiirin Peşinde[254] adlı yazının ana konusu Ahmet Kutsi Bey'in şiirine ilişkindir. Tanzimat'tan sonra iki sanat zihniyetinin oluştuğunu, birinin güzeli ve klasik sanatımızla Avrupa sanatının kendine uyan yanlarını esas aldığını söyleyen Tanpınar, şüphesiz kendisi de bu gruba dâhildir. Bu anlayış, güzel -bilhassa şiir için- dilin imkânları içinde aransın isteyen, garptan gelen sanat cereyanlarıyla beslenir.

Diğer sanat anlayışı ise şairin hayat ve cemiyetle sıkı münasebetini gerektirir. Namık Kemal'den başlayarak, Fikret, Akif, Mehmet Emin ve Nâzım'ı da kapsayan bu anlayış ise, Tanpınar'ın daha evvel "manzumecilik"le tavsif ettiği anlayıştır. Kabiliyetleri, şahsi sanat anlayışları ve başarıları bakımından birbirinden farklı bu isimlerin ortak yanı "günün ve

252 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 26.

253 A. g. e., s. 26.

254 A. g. e., s. 27.

hayatın emirlerini" sanatın üstünde tutmalarıdır.[255] Onların kanaatlerine göre toplumun tarihi şartları sanattan fedakârlık gerektirmektedir.

Ahmet Kutsi'nin şiiri vesilesiyle üzerinde durduğu bu meselede Tanpınar, kendi nesli içinde, hece veznini bir vezin kemaline eriştiren ve Türk şiirine yepyeni bir 'konstrüksiyon' ve 'zevkte' eserler veren Ahmet Kutsi'nin koşma şeklini, redif ve manzumeden kurtardığını söyler. Ahmet Kutsi, koşma şekline bir bütünlüğün ayrılmaz uzuvları olan mısralardan yapılmış bir terkip kıymeti vermiştir. Tanpınar'ın ifadesiyle bizde şiirin form ile münasebetini yahut ayniyetini ilk iddia eden şair Ahmet Kutsi'dir. Fakat o günlerde Ahmet Kutsi Bey bambaşka bir şiir görüşünü savunmakta; hakiki şiirin epik olması lazım geldiğini ve destanînin dışında şiir olamayacağını iddia etmektedir.

Ahmet Kutsi Tecer'in şiir hakkındaki yeni görüşüne cevap verirken Tanpınar, alışılmış aforizmalarla konuya girer ve "herkes kendi menbalarının eserini verir" der.[256] Nazariye, estetik, formül bütün bunlar olsa olsa bir çalışmayı kırbaçlamak ve bazen de tahdit etmek suretiyle ona faydalı olabilir. Ve güzel çok def'a nazariyenin dışında kalır. Tanpınar'a göre bu çağın destanı romandır. Ahmet Kutsi'nin istediği tarzda bir sanatı ancak romanın geniş bünyesi, hiçbir hududa tabi olmayan şekilsizliği ve malzemesi olan nesir verebilir. Nesir konusunda başka yazılarında da düşüncelerini ifade eden Tanpınar, fikrin, içtimai meselelerin yerinin nesir olduğunu ifade etmişti. Burada roman ve şiir sanatlarının yapısından gelen farklılıklardan ve bu farklılıkların yol açtığı imkânlardan söz etmektedir. Güzelin peşinde olması gereken ve fikre mesafeli

255 A. g. e., s. 27
256 A. g. e., s. 28.

duran şiirin, destanî metin oluşturmak gibi bir imkânı yoktur. Batı edebiyatında Homeros, Virgile, Dante gibi isimlerin manzum destanlarında bile yer yer şiire rastlanır. O yüzden bu metinler, manzum roman sayılmalıdır. "Hugo gibi Fransız edebiyatında bir devrin eserleri bile bize böyle bir imkânı veremez. Bu destanlarda tesadüfen rastlayabileceğimiz ancak birkaç mısra bir mücevher parıltısı, bir kanat şakırtısı hüviyeti kazanır."[257] Çünkü -Nâzım örneğinden yola çıkarak- en geniş serbesti içinde olsa bile nazım lisanı bize hayatı vermez; dardır, çapraşıktır ve çok def'a ayıklayıcı bir terbiye içinde en gerekliyi kurban eder.

Daha evvel günümüz şairlerinin faydalı olmak kompleksine işaret eden Tanpınar "emrinize amadeyim" diyen bugünkü sanat anlayışının kendi asaletinin farkında olmadığını söyleyecektir.

Tanpınar'ın şiir hakkındaki yazıları arasında dil bakımından en sadesi sayılabilecek bu metnin son kısmında metaforik ifade devreye girer ve Tanpınar'ın her tür ve şartta tercih ettiği dili yeniden görürüz: "Hiçbir hodbin, sanatkâr kadar cömert değildir, çünkü onun çeşmesinden insanlık beslenir. Elverir ki suyunu bulandırmasın, onun başında beklesin. Bence sanatı, fikri kurtarmak için sanatkârdan bu lüzumsuzluk kompleksini kaldırmak lazımdır. O zaman şiir de bütün diğer sanatlar da birçok yanlışlıklardan kurtulur."[258]

Tanpınar'ın şiir poetikası konusunda en berrak metinleri Şiir ve Rüya I-II ve Antalyalı Genç Kıza Mektup başlıklı metni olmalıdır. Şiir ve Rüya başlıklı yazının birincisi 1943 senesinin Birinci Teşrin'inde (Ülkü Mecmuası) ikincisi ise 1944 Şubat'ında neşredilmiştir. Metinler, dilleri itibarıyla birer

257 A. g. e., s. 28.
258 A. g. e., s. 29.

"şiir" mahiyeti taşır. Bu yüzden de Tanpınar'ın olgunluk devri metinleridir. 1930 senesinden itibaren şiir hakkında yazılar kaleme alan Tanpınar, poetika konusundaki düşüncelerini bu yazılarda netleştirmiş görünüyor. Her iki yazı da mana bakımından yoğundur. Yazıların üzerine inşa edildiği şiir durumu söylenmeyen, dile getirilemeyen olduğundan yoğun bir anlatma çabası göze çarpar.

Tanpınar'ın bu yazıları kaleme aldığı senelerde Abdullah Efendinin Rüyaları'nı, *Mahur Beste*'yi, Aşka Dair ve Aşk ve Ölüm gibi dil bakımından birbirine çok benzeyen metinleri neşrettiğini hatırlatalım. Şüphesiz aynı senelerde kaleme alınmış farklı türdeki eserler arasında his ve hayal ve dil bakımından yakınlıklar, gizli veya açık bağlantılar olacaktır. Üstelik söz konusu yazar Tanpınar olunca bahse konu kapalılığı yarmak için onun başka metinlerini kullanmak zorunlu hale gelmektedir.

Metinler Tanpınar'ın zihni dünyası ile sanatı arasındaki paralelliği göstermektir. Kaldı ki sanatında ayrılış/bölünme *Huzur*'dan sonra veya *Huzur*'la başlar. Yargı aynı zamanda zihni dünyası için de geçerlidir. Öyle görünüyor ki Tanpınar, *Huzur* tamamlandığında, entelektüel çizgisini de değiştirmiştir.

Rüya ile uyanık hayat "iç içe iki oda gibi" yan yana dururlar diyen Tanpınar, metnin sonraki satırlarında rüyanın ve uyanık hayatın benzer formlarını, metaforlarını sıralayacaktır. Şöyle ki:

Uyku ve rüya, ruhtur, yıldızdır, zamandır, geniş imkânlıdır, daha kesiftir, hızlıdır, tesadüfe bağlıdır. Uyanık hayat maddedir, yıldızdır, zamandır, dar imkânlıdır, az kesiftir, yavaştır, mantıklı ve aklidir/deterministtir. Kavramlar arasındaki zıtlık birbirini tamamlar. Bu zıtlık ritmiktir; toplamı ise kozmik nizamdır. Dolayısıyla kozmik nizamın bu zıtlıktan kaynaklanan bir ritmi vardır.

Her ikisinin kaynağı farklıdır: Uyku ve rüyanın kaynağı gecedir. Gece bir tamamlanmışlık durumudur. Unutmalar, ani hatırlamalar, sükûn, eşyaya temessül, maddenin 'mutavaatkar' hayatına iştirak, tılsımlı mıntıkadır. Gecenin ve uykunun ayrı bir nizamı vardır. Gece bizde konuşur ve bunun adı da rüyadır. Uyanık hayatın kaynağı güneştir. Yani ışık/aydınlık. Hareket, ihsaslar, mantıklı tedai, devam fikri, ibda, değişme, yaşamak hep güneşten kaynaklanır.

Uyanık hayat ile uyku ve rüya arasındaki geçişin sebebi olarak gösterilen "dram" doğmuş olmakla "bir"den ayrılan insanın dramıdır. Karanlık eşiği atlayarak asıl mekânına geçen ruhun dramı sona erer. O zaman maddede kalmak bizatihi dramdır. Çünkü madde dardır, imkânları sınırlıdır. Tanpınar maddeyi tanımlarken beş duyuyu ihmal etmez. Galiba on dokuzuncu asır pozitivizminin kâinat algısı nasıl Fransız feylesoflarını ve sembolist ve empresyonist sanatkârları *Huzur*suz etmişse, Tanpınar da aynı kaynaktan gelen algı biçiminin rahatsızlığını hisseder. Şüphesiz imgesel açıdan madde de yıldızdır ve kendine has parlaklığı, cazibesi, oyalayıcı yanları olacaktır. Maddenin zamanı, Bergson'da da gördüğümüz takvime ve saat kadranına bağlı mekanik zamandır. İki nokta arasındaki mesafedir; hayalin ve derin hissin, bir bakıma asimilasyonun olmadığı bu zamanda eşya dar hudutlarıyla ve birbirinden bağımsız olarak algılanır. Bu yüzden "hazz"ın merkezi veya kaynağı veya zamanı madde coğrafyası değildir. Çünkü haz bütünlük algısından kaynaklanır Tanpınar'da. Madde kesif değildir, hızı yoktur, yavaştır. Dolayısıyla kesafet ve hız, tamlık'ın vasıflarıdır. Kesafet ve hızdan kaynaklanan yükselme hissi, ısıyı doğuracak ve haz zirveye çıkacaktır. Öte yandan, maddenin akli ve mantıklı düzeyde algılanıyor olması determinizmi gerektirir ki sürpriz yoktur. Tanpınar şiirin dünyasını anlatırken "hür"lükten söz ediyordu. On dokuzun-

cu asır pozitivizminin, insanın hür olmadığını iddia eden müridleri, determinizmin ihtiva ettiği ihtimallerin sınırlı olduğu kanaatindedirler. Madde ile insan arasında ayrım yapmadan, ruhsal alanı inkâr eden pozitivizm (Fransız pozitivizmi) böylece insanın hayal gücünü, mistik olanı inkâr etmektedir.

Hâlbuki uyku ve rüya âlemi maddenin zıddı özellikler içerir. Rüya âlemi hür bir âlemdir, had, sınır yoktur. Kastedilen aklın ve mantığın sınırlarıdır. Asimilasyon (temessül) bir özgürlüktür. Şeyler, beş duyu gerçekliğinin dışına çıkar; eşyanın vaadi sonsuzdur; her ihtimale gebe iç, tam da mistik dilin, şiir sanatının, musikinin ve aşkın coğrafyasıdır. Orada hâkim özne, beden değil ruhtur ve asıl kahraman odur. Çünkü Tanpınar, hadiselerin şuurunun şiddetinden söz ediyordu. Şiddeti hisseden beden değil ruhtur; dolayısıyla dış âlem yani maddenin dar mekânı bir çeşit ruha uygulanan şiddettir. Ancak karanlık eşik atlanıp öteki âleme -yıldıza- geçildiğinde hürlük başlar. Başka bir yıldıza-âleme-geçen ruh artık başka bir zamanı yaşar. Bergson'un şuur zamanı Tanpınar'da için zamanı olmuştur. Geçmiş, şimdi ve gelecek tek bir an'dadır artık. İmkânlar geniş, hızlı ve tesadüfe bağlı, yani sürprizler dolu bir seyir âlemi. Determinizmin akli düzenin geçerli olmadığı bu âlemin seyri Tanpınar'da hazla bütünleşir. Tanpınar, dış âlem seyrinde bile eşyayı içteki yansımaları ve dönüşümleriyle seyretmekten haz duyuyordu. Kaldı ki gece, kendiliğinden eşyanın değil imgenin dünyasına dönüşmüştür. Tanpınar'da siyah bir gül'e benzeyen gece, her ihtimale gebe olduğu için sevilir; imgelemin dünyası gecedir. İhtimaller zihnin işleyişi, eşyayı asimile edişiyle ilgilidir. Öyleyse tamlık gecede gerçekleşir. Zıtlar orada "bir" olurlar; artık farklılık ortadan kalkmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar tamlık'ı anlattığı dil birliklerinde musikiye atıfta bulunur. Böylece kozmosun ritmi, eşyanın dilde birbirine dönüşmesiyle gerçekleşir. Kozmik nizam ritmik bir

süreçte işler. Kozmik nizamın ritmi, eşyanın tebeddülüne eşlik eden atmosferdir; önceki bölümlerde anlatılmaya çalışılan "hava"dır.[259]

Tanpınar daha sonra uyanık hayat ile uyku ve rüyanın kaynaklarının farklılığından söz edecektir. Uyanık hayatın kaynağı güneştir. Hareket, ihsaslar, mantıklı tedai, devam fikri, ibda, değişme; bütün bunlar güneşten doğar. *Huzur*'da iç dünyasıyla meşgul Mümtaz'ı güneşin hayata çağırdığından söz ederken de benzer ifadeler kullanır.

Hâlbuki gece tamlık, kendi olmanın gerçekleştirilme mekânıdır. Eğer psikanalitik yorum yapmış olsaydık, Jung'a atıfta bulunarak, uyanık hayatın bilinç, gecenin ve rüyanın ve uykunun bilinçdışı formu olduğunu söylerdik. Çünkü rüya ile beraber özne, kendini bulur ve kendi olur. Dağınık eczayı toplar ve en dibe ulaşır. Sükûnet aklın hendesesinden kurtulmuş olmaktan kaynaklanan *Huzur*dur. Maddenin mutavaatkar davetine iştirak ve eşyaya temessül burada gerçekleşir. Rüya, büyü ve şiir dilinin birbirine yakınlığı, yukarıdaki vasıfların her üç formda da ortak olmasından gelmektedir. Tanpınar, tılsımlı mıntıka derken, şiir-rüya ve büyü arasındaki dilsel ortaklığa, dolayısıyla, yapısal birlikteliğe gönderme yapar. Yapı tamamen bu üç formun sembolik, metaforik ve imgesel diliyle ilgilidir. Bir şey başka bir şeye asimile olurken kesret azalır. Dönüşmenin ve değişmenin hazzı, maddi formun kasvetli atmosferinden çıkışla ilgilidir. Bu haz nispeten şuurlu ve şuursuz hatırlamalar ve unutmalarda da söz konusudur. *Huzur*'un birinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerindeki "şimdiki zaman" tam da maddenin boğucu, "iğrenç" dünyasını anlatır.

Gecenin, rüyanın, uykunun ve şiirin dünyasının özgürlüğü, kapısız duvarlardan geçmek, yükseklerden atlamak, im-

259 A. g. e. s. 32-33.

kânsız satıhları kaplamak gibi eylemlere dönüştürülür. Bütün bu mistik metaforlar adını dahi işitmediğimiz o en derindeki ayinlere iştirak etmek içindir. Metindeki en açık ve en güzel tamlık hali ifadeleri şu cümlelerdedir: "benliği, kökü ve yaprağı birbirinin aynı bir ağaç, kozmik bir sarmaşık olmuş zamanın üç budunda yüzüyor. Onun için mazi, hâl, istikbal bir hatıradır. Bizzat kendisi, binlerce varlığın, sayısız varlıkların terkibini nabzıyla idare ediyor."[260] cümlesindedir. Uyuyan insan, tasavvurun derhal bir hatıra olduğu bir âlemde tanımadığı ölülere ağlar, bilmediği lezzetlerin hasretini çeker, cam bir kavanozda ağlayan bir yüz, bir mercan dalında haşin ve kudretli bir Tanrı bulur. Ağaçla kardeş, yaprak ve su ile hemhaldir.[261]

Maddeye ait bütün "bilme" formlarını unutmuş bulunan "uyuyan insan" her şeyi kendisinde bulacaktır. Uyanık hal, kendi gözlerimizle gördüğümüz madde ile sınırlı iken uyuyan insanın belkemiğinde sayısız irsiyetler uyanır, kendi geçmiş hayatlarının karışık hatıralarını telkin ederler.[262]

Tanpınar'ın dilinde görme/bakma merkezli imgelerin önemli bir yer tuttuğunu söylemiştik. İnsanın, ide olarak serüvenini de mekânlaştıran Tanpınar, burada da temaşaya/seyre ilişkin imgeler kullanacaktır. Had ve hudut geride bırakıldığı, Tanrısallaştırıldığı için artık "kâinat" olunmuştur. Vahdet-i vücudun bu kadar dolaysız anlatımını içeren çok az metin bulunabilir. Yunus, Mevlânâ ve klasik edebiyatın büyük isimlerinin şerhi gibi görünen bu metinler, Tanpınar'ın yirminci yüzyıl Türkçesiyle, hiçbir yol/usul mensubu olmadan deneyimlediklerini içermektedir. Artık "kâinat" olmuş özne, kâinat olarak nefes alır, ritmin kendisi olmuştur; kulağıyla gö-

260 A. g. e., s. 30.
261 A. g. e., s. 31.
262 A. g. e., s. 31.

rür, nabzıyla işitir, şuur ve muhakeme kabiliyetleri ilga edildiği için bütün sonsuzlukla perdesiz olarak konuşur. Sonsuzluk Tanpınar tamlığının tartışmasız en temel gerçeğidir. Arkasında ölüm gerçeği ve bu gerçeğin azap verici korkusu vardır. Maddenin geçici varlığı, ölümle eş anlamlıdır; her şey yok olur, geçer. Madde için geçerli bu tespit, beş duyunun gerçeğidir. Öyleyse eşyanın arkasında görünmeyenin sırrına erişmek icap eder.

Tanpınar romancılığı yöntem bakımından Proust romancılığına benzer. Marcel Proust "insan arkeolojisi"ni dil aracılığıyla gerçekleştiren ve derinliğe yönelen yöntemiyle, on dokuzuncu asır roman anlayışını geride bırakan iki romancıdan biridir. Dilin arkeoloji aracı olarak kullanılması, nesnedeki anlamı kazımak içindir. Mitoloji, din, felsefe, psikoloji ve bütün edebi teknikler "kazıma" araçları olarak tercih edilir. Tanpınar, Marcel Proust ilişkisinin başka yanları da olmakla beraber, çoğu zaman his-hayal birliği dahi vardır. Tanpınar, Bergson, Jung ve Proust gibi batılı isimlerin insana yönelik zengin ve ayrıntılı çabalarını kendi kültürünün geleneğini yeniden yorumlamak için kullanır. Şiir ve Rüya'da da Proust'un, Albertin'in uykusunu anlatan satırlarına gönderme yaptıktan sonra, Proust tasvirini, tasavvufun vahdet-i vücuttaki devir nazariyesine benzetir. Devir nazariyesine atıf, aşka ilişkin yazı ve yorumlarında da vardır. Bilhassa Aşka Dair başlıklı yazının son bölümü bu nazariyenin aşk boyutundaki izahıdır.

Şiir ve Rüya Hâli

Şiir hâli, rüya, uyku gibi kavramlar kendi üstüne "kapanma"nın farklı adlarından başka bir şey değildir. Tanpınar, rüya konusunda tasnif yaparken adeta şiirin bize telkin ettiği halleri sıralar. Şüphesiz sıralama Jung ve Freud kaynak-

lı rüya analizlerini hatırlatmaktadır. Rüyalar gündelik hayatımızın yansıması olabilir. Unuttuklarımız, hatırası silinmiş durumlar, rüyada görülebilir. Bazen rüyalar, bilinçdışının en gizli köşelerindeki çirkinlikleri de çıkarabilir. Bazı zamanlar ise çocukluğumuzun cennet saatlerini yaşarız. Fakat en ilginç ve çarpıcı ifade "büyülü bakışlı arzu"dan doğan rüyalardır ki sert ve sefil bir dilenci yatağını bir ilahenin kucağı yapar. Baygın bir kendinden geçiş, muztar bir visal olabilir. Arzu, hırs, kin, şöhret! Hepsi tatmin etmeyi bilir.[263] Rüyanın geniş hayat malzemesi, gölge mimarisidir. Bilinçdışı insanlığın ilk formuna kadar bütün kayıtların ikame alanı ise rüyanın da ikame alanıdır. Çünkü rüyalarımızın kaynağı biliçdışımızdır. Bu yüzden rüya mesafeleri ortadan kaldıran ve mazi-hal ve istikbali terkip halinde ihtiva eden alandır. Rüyadaki her unsur simgesel olduğu için gölge mimaridir; üstelik beş duyunun dışındadır. Rüya şekillere, Tanrı Tanrılara şekil verir. Bastırdıklarımız ve Tanrılaştırdıklarımız birer form olarak, imgenin geçirdiği "istihale" sayesinde görülür olur. Görünenin arkasındaki cevher, asıl mana, asılların aslı, eşya rüyanın imbiğinden geçtikçe fark edilir. Böylece rüya ile şiir ve büyünün dili aynileşir. Şiiri Paul Valery'den beri uyanıkken görülen rüya olarak tanımlayan Tanpınar, şiir hâlini/rüya hâlini dili imbikten geçirerek bulur. Yıkamak, temizlemek. Arındırmak ve sonra yoğurmak imbikten geçme aşamalarıdır. Şüphesiz bu yoğrulmanın ilm-i simya ile -büyü- bir ilgisinin olması icap eder. Tanpınar bu noktada "iksir" benzetmesini kullanır. Büyünün, esrarın aksesuarı iksir, özneye "mesti"lik verecek, böylece Allah'ı, cenneti ve cehennemi kendinde bulacaktır. Demek ki mesele kendilik meselesidir. Allah da, cennet de, cehennem de insanda varsa, Tanrılık/Tanrısallık insanın doğası demektir. Bir yanda Tanrı-

263 A. g. e., s. 31-32.

sallığa yönelen şedid arzu ve onun doğurduğu haz; diğer yanda seküler inanç sistemi ve dünya çelişkisinden doğan günah! Tanrı'nın arzusunun nesnesi kâinattır. Eğer özne Tanrı'nın arzusunun nesnesi olursa Tanrılaşacağını bilir. Öte yandan Tanrılık isteyerek, yaşanan sekülerle çelişkiden doğan günah yahut reelin inandırıcılığı, bütün bu his ve hayal formlarının birer yanılsama olduğu iması, haz ve günah paradoksuna yol açar. Kâinat zıtlardan ibaret ise insan doğası da zıtlardan ibarettir. Tanpınar, poetikasının bir döneminde bu zıtların sanatsal ve bireysel düzeyde realize edilebileceğine inanır.

Metnin devamında sufi kâinat yorumu belirginleştiğine göre, 1930'larda başlayan Tanpınar'a ilişkin varlık algısının artık sufi düzlemde netleştiğini söyleyebiliriz. *Huzur*'un doğumunu hazırlayan prensipler böylece tespit edilir. Artık doğu-batı, gelenek-modernizm, ruh-beden, hayal-hakikat gibi ne kadar zıtlık varsa terkip edilebilir ve terkip halinde sunulabilir. Devam ederek değişmek; değişerek devam etmek prensibi yukarıdaki kavram çiftleri düzeyinde gerçekleşebileceğine göre bu sentezin toplamına aşk denir; kaldı ki aşk da -anlam açısından- hazır malzeme olarak zaten gelenekte mevcuttur. Tanpınar'ın sufizmin kavramları ile düşündüğünü, aynı metindeki cüz ve kül ibaresiyle ve insanın rüya yoluyla küllün, âlem-şümulun bir parçası olduğunu anlayabileceğini ifade eden cümleleri de göstermek mümkündür[264] ve "bütün mitler rüyaların çocuğudur."[265] Demek ki Tanpınar'ın miti, rüyasından doğmuştur. Rüyanın kendisi arzuladığınızdır; çocuğu da tamlık olduğuna göre Tanpınar'ın şahsi miti tamlık olacaktır. Fakat bireysel ve evrenseli yan yana getirmek Tanpınar'ın asıl başarısı sayılmalıdır. Çünkü mitin bireysel tezahürü aşktır,

264 A. g. e., s. 32.
265 A. g. e., s. 32.

aşktaki durumdur; ferdi saadet, mitik aşkın, bireysel alandaki nesnesidir. Kültür ve medeniyete ilişkin ulusal mit ise, şüphesiz Doğu-Batı/gelenek-modernizm sentezidir. Aynı mitin bütün insanlığı kapsayan bilinçdışı yorumu evrensel yanıdır ki hem klasikten hem de batı felsefesinden alınmıştır.

Tanpınar, mitlerin, rüyalarımızın çocuğu olduğunu söylerken, aynı zamanda mitin ortaya çıkış sebebini de açıklayarak, kendi sistemi hakkında ipucu verir: Ölüm korkusu! O zaman mitin üretiliş sebebi, ölümden kaçış yani sonsuzluk arzusudur. Aldous Huxley ve Avrupa edebiyatının ilm-i simyacı mistikleriyle Tanpınar münasebeti böylece daha da görünür olur. Onun en büyük korkusu her şeyin geçiciliğidir. Beş duyunun bütün verileri ölür; o zaman beş duyu verilerinin farklı bir algıyla yeniden yorumlayıp "sonsuz"u görmek gerekecektir. İnsan şuur anlarında zaman zaman rüya hali yaşar ki bu da şiirdir. Çünkü biz, rüyayı -şahsi mitlerimizi- içimizde taşırız. Bilincin "duvarından açılan her gedikten rüyaların sırasına göre sıkıntılı, zalim yahut mesut diyarına gideriz."[266]

Bilinçli zamanlarımızda rüya görmek, tecrit ve tespit kabiliyetimizle paraleldir. Eşyayı gerçekliğinden tecrit ederek teksife yönelmek, bilincin duvarını delmektir. Tecrit, reelin simge ve imgeye dönüştürülmesiyle mümkündür. Tabir-i diğerle başta söylediğimiz, kelimeleri bakir haliyle lügate iade edip, yeniden yoğurmaktır. Yoğurmak işi teksiftir: "Zihnin bazı imkânsız vuzuh anları, uyanık halde görülen bir rüyadan başka bir şey değildir. Vecd rüyadır."[267]

Huzur'daki tabiata ilişkin imgesel dilin sırrını da yine Tanpınar'dan öğreniriz: "Çok def'a manzara karşısındaki ruh haletimiz de uyanık halde görülen bir rüyadır."[268]

---

266 A. g. e., s. 32.
267 A. g. e., s. 32.
268 A. g. e., s. 32.

Önceki yazılarında şiirin havasından, atmosferinden söz eden Tanpınar, bu sefer, rüyanın "hava"sından söz eder. Rüyaların bize tesir eden tarafı, Tanpınar'a göre, hayaller değil, havasıdır. Her rüya kendi hususi atmosferi içindedir. Tanpınar'a göre her şiir de kendi atmosferiyle gelir. Sırasına göre eğlenceli, zalim, mesut, hodbin, mukaddes veya günahkâr: "Bu, rüyanın ruh haleti, duygusudur."[269]

Rüyaya refakat eden duyguyu, vitrindeki eşyayı aydınlatmak için (teşhir etmek için) kullanılan ışığa benzeten Tanpınar, bir bakıma şiirin kompozisyonundaki hayallerin etrafındaki duygudan söz etmektedir. Çünkü rüyamıza giren gündelik meselelere, metafizik çehresini veren o duygudur; şiirde de hayallerin metafizik çerçevesinde çok manalı terkipler olarak yorumlamanın yolu, o duyguyu yakalamak olmalıdır: "Rüyamızı teşkil eden hayaller veya uyku halimizin herhangi bir arızası bu hayaletlere üslup ve hususiyetlerini verecek olan duyguları doğurabileceği gibi sadece onun etrafında teşekkül etmiş de olabilir; her iki şekilde de onunla beraber değişirler ki en önemlisi de budur."[270]

Rüyadaki duygu durumunun bedenle ilişkisi vardır. Yaşadığımız gün, çocukluğumuz, unuttuğumuz ızdıraplar, eski saadetlerimiz, kısaca bütün "ölülerimiz" bedenimizde çalan bu cenk havasının davetine uyar. Öte yandan aynı ses, etrafımıza da hâkimdir; dış âlemden beş duyu ile bize gelen her şeyi o idare eder. Yaşadığımız her durumun ruhumuzda bir karşılığının olduğunu söyleyen Tanpınar, rüyalarımızdaki duyguların bazen bizi bir sel gibi götürdüğünü, hiçbir karşı koyma imkânımızın olmadığını, bir uçta ölüm ve azap kartalının pençesinde kıvranıp durduğumuzu söyler.[271]

269 A. g. e., s. 32.
270 A. g. e., s. 33.
271 A. g. e., s. 33.

Şiir ve Rüya I başlıklı yazının son paragrafı insanın kaderi ve şahsi "mit" hakkındadır. Ona göre insan, kader fikrini rüyada tanımıştır. Fakat asıl önemli ifade, Tanpınar'da birbiriyle bağlantılı olarak sıralanmış, tematik örgünün yapısına dair ipucu veren cümledir. Rüya, hangi doğal yoldan gelmiş olursa olsun hangi ihtibas veya korkuya dayanırsa dayansın bu hislerin tek bir temde kalmayıp, birbiriyle karışmasıdır. Merhamet, şefkat, sevinç, acı, keder birbirine halkalanmış kıvrılan yılanlar gibi beraber canlanırlar. Bu yüzden "saf bir his yerine" çok kesif bir ruh haleti demek daha doğrudur: "İşte bu duygudaki dinamizm ve kendi kendisini, kendi anlarını bir hayal şeklinde görebilmek halidir ki bazı şahsi mitlerimizi vücuda getirir."[272]

Sanat eserinde rüyasını nakletmek veya rüyanın tesadüflerini taklit etmek sun'i bir acayiplikler silsilesi kurmaktır; hâlbuki rüyanın havası mühimdir. Bu hava, bütün bünyeyi etkiler ve kendi senfonisini kurar. Ölüm korkusu ve tecrübesinin insanda ilk billurlaşmış şekli ürperme, cedlerimizden miras olarak kalmış mücerret düşünce parçaları, gündelik intibalar, endişeler, kısacası kayasından kopmuş bir yosun gibi şuuraltında yüzen her şeyi eline geçirip onlarla içimizde kendi acayip senfonisini kurmasından gelir.[273]

Analitik psikolojinin temel kavramı arketip konusunu Tanpınar'ın bu yazılarında bulmak mümkündür.[274] Tanpınar psikanaliz gerektiren yorumlarında hem Freud'un hem de Jung'un yaklaşımlarını kullanır. Bergson çizgisi daha çok Jung psikolojisinde belirginleşmekle beraber, Oidipus'tan başlayarak, Tanpınar'ın psikanalitik yorumları, yer yer S. Freud'un pozitivist psikolojisini de işaret etmektedir. Irsiyeti sadece fi-

272 A. g. e., s. 33.

273 A. g. e., s. 33.

274 Jung, *İnsan ve Sembolleri*, s. 165-185.

ziksel devamlılık olarak görmeyen, sevme biçimlerimizin bile cedlerimizden geldiğini savunan Tanpınar, bu noktada Jungcudur. Yine, fizik dünyanın bizi muhatap kıldığı her anın, her duygu durumunun, bilinçdışında bir karşılığının olduğu görüşü de Jung'tan gelmektedir. İnsanlığın ilk hallerine ilişkin kayıtların -imgesel arketipler- bulunduğunu söylediğimiz bilinçdışı yorumu, Tanpınar'da sanatın kaynağı hakkındaki yorumlarda kullanılacaktır. Üzerinde durduğumuz yazısında geçen "atavizm", derinlik ve hava-atmosfer-kelimeleri, bilinçdışına ilişkin kavramlardır. Bu üç kavramdan "derinlik" alışılmış Tanpınar tercihlerinden biridir; sonraki paragrafta "dip tabaka" ifadesine dönüşerek fenomonolojik bir yoruma kapı açar. O zaman Jungcu ve fenomonolojik bilinçdışı anlayışına ulaşırız. Görünür tepkilerin asıl sebepleri, üzeri örtülmüş ve dolayısıyla form değiştirmiş "başka tabakalar"dır.

Şiir ve rüya benzerliğini açıklayabilmek için baştan beri "rüya"nın atmosferini izaha çalışan Tanpınar her çehrenin, her hatıranın, ömrün her vakasının kendi hususi nağmesiyle geldiğini belirterek "nağme" terimi gereği, musikiden örnek verir. Musiki nağme, "ses" olduğuna göre, yoruma ilişkin bütün imgelerin "zamanı" çağrıştırması gerekmektedir. Bazen "nağme" kendiliğinden, dıştan gelen herhangi bir sebeple satıhta yüzmeye başlar; bu, zaman nehri tersine akmak istiyor, büyük uçurum yuttuğu her şeyi geri veriyor demektir diyen Tanpınar, *Huzur*'da "büyük nehir" olarak nitelediği zaman'ı, büyük uçurum'a dönüştürür. İmge yine bilincin derinliklerine ilişkindir. Konik zaman, şimdide her şeyi yutar ve en dibe gönderir. Dede'nin *Mahur Beste*'sinin, Eyyübi Bekir Ağa'nın Nühüft Bestesi'nin ve *Mahur Bestes*i'nin kendisindeki imgelerini izah eden Tanpınar, ilkinin bir büyük ağaç hayaliyle, ikincisinin bir yükselme hissiyle, üçüncüsünün ise ne zaman gördüğünü hatırlamadığı bir kadın yüzüyle birleştiğini söy-

ler. Anlaşılan o ki Tanpınar, nağmesiz bir algı düşünemez! Bu demektir ki ses ve zamanı birleştiren Tanpınar, bu iki kavramın yanına görüntüyü yani mekânı koyacaktır. Ses-zaman ve görüntü! Ses, kulak, görüntü (mekân) göz ile ilgili olduğuna göre, Tanpınar imgelerinin çıkış noktalarının iki duyu olduğu açıktır. Duyusal imgelerin içteki yürüyüşüne zaman eşlik eder. Yukarıda bahsedilen üç hayalin kendi biyografisinde üç duruma tekabül ettiğini söylemesi ise gündelik hayata ilişkin her fizik temasın ruhumuzda; bilinçdışımızda bir karşılığının olduğu tezi ile ilgilidir: Uzlet, mistik ülkü, ferdi saadet! Yani üç ayrı tamlık durumu: Nağmeden bir ağaç, nağmeden bir yükseliş ve nağmeden bir yüz! Saf şiire eşlik eden musikinin nasıl bir "ses" bütünlüğü olduğunu şiiri nasıl idare ettiğini tavsife çalışan Tanpınar'ın şiir sanatında hiçbir teknik malzemeyi feda etmediğini söyleyebiliriz. Nağmenin yol açtığı hayaller, başka kaynaklardan da gelebilir; örneğin Marcel Proust'un Vinteul sonatının ilk cümlesine ilişkin yorumunun kendinde bu hayali yaratmış olabileceğini de söyleyen Ahmet Hamdi Tanpınar, yine de hayalin şahsiliğinin değişmeyeceği kanaatindedir[275]: "Ancak musikiden gelen duyuş, uyanık halde rüyanın tek kaynağı değildir."[276] Cümle bilhassa şairlerin duyuş şekillerindeki farklılıklara ilişkindir. Çünkü her duyuş bir "firar kapısı"dır. Bazen musiki, bazen büyük manzaralar bizi "içimizdeki gece"ye çağırabilir. Aslolan sonsuzluk ve kâinatla denk ölüm düşüncesidir. Zamanla musikinin benzerlikleri ise ikisinin de oluş halinde olması, kendi kendisini yiyerek büyümesi, kendinden doğması ve kaybolmasıdır.[277]

Tanpınar metinlerindeki temel çatışma unsurlarından "zıtlıklar"ın önemli bir yeri olduğunu biliyoruz. Bilhassa

275 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 36.
276 A. g. e., s. 36.
277 A. g. e., s. 36.

mensur metinler, zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Öyle ki Tanpınar, şiir halinde dahi, zıtlıklardan haz duyar. Bu sefer, şiir ve rüyadaki duygu durumunu "motif" olarak nitelendirecek ve iki motifin birbiriyle girişiği "cenk"ten duyulan hazzın güzel ve manalı olduğunu söyleyecektir. Yükseliş ve düşüş ikiliğinde anlatılan bu zıtlıkların daha şümullü ifadesi eros ve diamondur. Altın saray, murassa kemer, sükûn, emsalsiz şafak bahçesi hep eros yani yükseliş formlarıdır. Bütün bunların kendi içinden yıkılması; birbirini yutarak büyümesi, sonsuzluğa doğru çoğalması, değişmesi, bu renk ve cevher kasırgası, her kıvılcımı bir sonsuzluğa akseden kutup yangını, fikir kadar ürkek ve şaşırtıcı uyanan, gülen, örtüsünü ve tüllerini yırtan, gerinen, atılan, kan, alev, humma içinde yüzen ifritler ve onların saza, ölçüye göre değişen yüzleri; mermerin, tuncun, gül yaprağının, alevden filizin birbirine karışıp tükendiği altın ve zümrüt şahlanışlar, tıpkı bir zambak veya su nergisi koklarken ölüm gibi, bu beyaz ve munis teslimiyet ve hepsinin sonunda bütün bu şehrayinden avucumuzda kalan gül rengi boşluk ve onun hiç beklemediğimiz bir zamanda benliğimizin bir tarafından bir sarmaşık gibi, kalın yosunlar gibi canlanıp bizi sarması, eros ve diamonun yanyanalığı durumudur! Tanpınar'ın bu konuya ilişkin ifadeleri bizi Apollon ve Diyonizos'a dolayısıyla Friedrich Nietzsche'nin, Apolleniyen ve Diyonizyak sanatlar tasnifine götürür.[278]

Şiir ve Dünya Ölçüsü[279] Tanpınar'ın *Edebiyat Üzerine Makaleler*'e alınan şiirle ilgili son yazısıdır. Metin şiirin, diğer sanatlardan farkı ve şiirde çeviri sorunu üzerinde durmaktadır. Tanpınar bu vesileyle zaman zaman şiir sanatının özellikleri üzerine de eğilir. "Yalnız şiirdir ki yazıldığı lisanın malıdır"[280]

278 A. g. e., s. 36-37. Ayrıca bkz. Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2011, s. 22-26.

279 Tanpınar, , *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 38.

280 A. g. e., s. 38.

diyen Tanpınar; şiirin tercüme edilmesinin mümkün olmadığını söylerken, şiir çevirilerinde karşılaşılan sorunlardan bahsedecektir. Çünkü şiirin yapısında yazıldığı dilin çok özel kabiliyetleri vardır ve bu kabiliyetlerin başka dillere tercümesi esnasında aynen aktarılması mümkün değildir. "Şiir yazıldığı dilin içindedir"[281] diyen Tanpınar, velev ki tercüman büyük bir kabiliyette olursa, o vakit tercümenin güzel olacağından söz eder. Yahya Kemal'in Türkçe'de Hayyam'ı, İngilizce'de Scott Fitzgerald'ı bulması gibi. Aslında bu cins tercümelere tercüme demek de kabil değildir; çünkü şiir, o büyük kabiliyetin elinde yeniden yazılır. Şiiri, hikâyedeki Melami dervişine benzeten Tanpınar, ateşe atılınca derviş sırrolur, yalnız tacı ve hırkası kalır derken asıl şiirin tercüme esnasında kaybolacağını, ortada sadece dilsel görüntünün kalacağını söyleyecektir. Şiirin tercümesi mümkün görünmediğine göre, şairin şöhreti de-en azından hayattayken-mümkün değildir. Eğer bazı şairler, kendi zamanlarında şöhret olmuşlarsa, bunun sebebi yazıldıkları dildir. En azından "Avrupa ailesi" için durum böyledir. Çünkü Avrupa, XVI hatta XV. asırdan beri bir aile gibi yaşamaktadır. Büyük şairlerin birçoğu, kendi dillerinin dışında en az bir veya iki Avrupa dili bilmektedirler. "Eskiden Müslüman şarkın entelektüel ve sanatkârları da bir aile gibi yaşarmış." diyen Tanpınar, sonuçta şiirin milli bir sanat olduğunu vurgular. Zaman zaman bazı büyük şehirlerin sanat merkezi olduğu durumlar da vardır diyen Tanpınar, öncelikle Paris'i örnek verir. Paris, on dokuzuncu asır ve sonrası Avrupa sanat ve fikir hareketlerinin merkezi olmuştur. Bu yüzden birçok memleketin şairi, eserleri Fransızcaya tercüme edildikten sonra tanınmıştır. Şiirde şöhret yerinde teşekkül eder ve şiir bir "iç kale" sanatıdır diyen[282] Tanpınar, şiirin malzemesinin

281 A. g. e., s. 39.
282 A. g. e., s. 40.

bir milletin iç kalesi olduğu kanaatindedir. "Bu yüzden, şiir, bir milletin insanının, tarihinin, kültürünün ta kendisidir; köpüğüdür, çiçeğidir, tacıdır."[283]

Şöhretin bazen bizi aldatabileceğini savunan *Beş Şehir* yazarı, asıl ölçünün, bir metnin gerçekten şiir olup olmadığı sorusuna verilen cevapta olduğunu söyler. Dili saf bir sanat malzemesi haline getirmiş mi? Ondan ayrı bir teşekkül yaratmış mı? Bu şekil, tekâmül zincirinde yeni bir halka mı? Bize bir ufuk açıyor mu? O şair gelmeseydi, cemiyetimizde bir şeyler eksik olur muydu? Peyzajımızı, insanımızı, tarihimizi, kendi kalbimizi ondan sonra tanıdığımız gibi tanır mıydık? Aşk, ölüm, hayal, vatan gibi büyük mefkûreler hayatın etrafında döndüğü mihverler onun gelişiyle manalarını değiştirdi mi? Söyleyişin kendisi mısrada uçuyor mu? Söz musikiye ve kaidelerine muhtaç olmadan bizde teganni ediyor mu? : "Bir şiir bunları yapıyorsa, o şiir milli dehanın ölçüsündedir ve bundan iyi de dünya ölçüsü bulunmaz: Bir milletin dili olmaktan daha büyük dünya ölçüsü yoktur."[284]

Şiire ilişkin ele aldığımız yazılarında dikkati çeken dil özelliklerine gelince; Tanpınar'ın bu yazıları, *Huzur*'un ikinci bölümündeki dil özelliklerini yansıtır. Kaldı ki garip şekilde 1949'dan sonra, Yahya Kemal'e ve başka şairlere ilişkin yazıları olmakla beraber, şiire ayrılmış yazısı yoktur.

Şiir hakkındaki yazıların dili otoriterdir ya da 1930'larda başlayan bu yazılar, aşağı yukarı fasılalarla yirmi yıl sürmüş ve bu yirmi yılda Tanpınar'ın şiirin özellikleri konusundaki kanaatleri netleşmiştir. Dilde otoritenin göstergesi aforizmalar ve hükümlerdir. Tanpınar'ın 1940'tan sonraki edebi metinleri tasvirin yoğun olduğu fakat kırklı yılların başından itibaren tasvir yanında aforizmaların ve hükümlerin de yoğunlaştığı

283 A. g. e., s. 40.

284 A. g. e., s. 41.

metinlerdir. Aforizmaları ve hükümleri şairin kendi deneyimleri destekler. Demek ki Tanpınar dili, deneyimsel bir dildir. Bireysel planda insanın hallerine, mesela rüya ve uyanık hayat ve aşk meselelerine ilişkin deneyimleri, sanat planında ise şiir ve nesirle münasebetinden gelen deneyimleri vardır. Metinlerde imge ve metaforun çok kullanılması ise kendisindeki şiir dili algısının nesre de yöneldiğini veya nesri şiire yaklaştırdığını gösterir. Bu dil ilm-i simyanın kendisidir. Tanpınar esrarlı, gizli ve büyülü bu dili, şiir ve nesirde, *Huzur*'a kadar yan yana götürmüştür.

Şiire dair yazdıklarının arkasında şahsi deneyimle beraber edebiyat tarihi bilhassa batı edebiyatı ve mitoloji bilgisi olduğunu söyleyelim. Bu yargı, Tanpınar'ın bilhassa *Huzur* romanıyla zirveye çıkar. Mitoloji bilgisi ise bizi ister istemez psikanalize götürür. Tanpınar, şiir halini, şiir sanatını, şiirin yapılışını psikanalitik çözümlemelerle açıklar. Psikanalize ait terim/kavram ya da tespit kullanıp kullanmamasının hiçbir önemi yoktur. Bu yazılarda kullanılan bütün yargılar "kendi" zamiri merkezlidir. Tanpınar'ın edebi eserleri, kendisinin "zamiri"nden başka bir şey değildir.

Edebiyat tarihimizin klasik ve modern dönemlerine ilişkin yoğun içerikli tespitlerin de bulunduğu yazılarda, Tanzimat ve sonrası dönemde şiir sanatının bilhassa saf sanat olma vasfını bir yana bırakan ve daha çok aktüalitenin etkisinde yazan şairleri "tezyif" edici bir dilin kullanıldığı da unutulmamalıdır. 1940'lı senelerin sanat anlayışları hakkındaki ifadeleri bilhassa tezyif edicidir. Anlaşılan o ki Tanpınar, kendi devri söz konusu olduğunda, şiir anlayışı bakımından gittikçe yalnızlaşmaktadır; hatta bu cümleyi sanat anlayışı bakımından diyerek düzeltelim.

Tanpınar'ın dilinin genel bir özelliğini de bu metinlerin dilinde görmek mümkündür: "Arındırma!" Daha evvel şiir

bahsinde kelimelerin temizlenmesinden bahseden Tanpınar, nesirlerinde, manayı sabitlemek adına, mananın özüne/esasına tekabül etmeyen imaların arındırılması çabasını gösterir. Bütün imge ve metafor zenginliği "tanımlanamayanın tanımlanması" çabasından başka bir şey değildir. Sanatsal yaratıcılık bakımından "kendi üzerine kapanan" Tanpınar, aynı zamanda dilin de üzerine kapanan adamdır. Her yazı bir kavramsallaştırma çabasıdır. Her kavramsallaştırma da tabii olarak bir arındırma/arınma gayretidir. Bireysel bakımdan roman kahramanı -bilhassa Mümtaz ve hikâyelerindeki kahramanlar- daima en dipteki "kendilerine" ulaşmak için arızi unsurlardan arınmaya çalışır; dil, bu arınmanın kendisidir. Aynı bakışı kavramlar düzeyinde düşünürsek, insanın en dibindeki tanımlanamayanın, şiirin en dibindeki tanımlanamayanı ve kozmosun en dibindeki tanımlanamayan ile yan yana koyabiliriz. Mesele ifade aracı olarak dilin temizlenmesidir. Sufiyi susturan manayı Tanpınar dile getirmeye çabalar. Fakat on dokuzuncu asırda bitmiş tartışmayı hatırlatmakta fayda var; metaforsuz felsefe olmaz. Mistik meseleler metaforsuz anlatılamaz. Bu sebeple Tanpınar dipteki manayı imge ve metafor kullanarak anlatmak zorundadır. Fakat meselenin paradoksal yanı, her arınmanın aynı zamanda kirlenmeye başlamasıdır. Eğer arındırma çoğulu tekil kılma ise, imge ve metafor tekilleştirme aracı olarak kullanıldığında bile çoğaltır yani kirletir. Buradan varacağımız sonuç, saf anlamın olmadığı gerçeğidir. Saf anlam yoktur çünkü saf dil yoktur.

MUSİKİ

"Bu sükût benim
dikkatimdir."[285]

Görüntü Çağı

Huzur'da sese ilişkin en ilginç ifadeler, Macide'nin sesi dolayısıyla kullanılır. Macide insanları seslerinden tanır. Fakat Tanpınar için ses sadece bir roman malzemesi değildir. Ses, merkezi figürlerden biridir. Macide insanların iyi ya da kötü oluşlarını sesten yola çıkarak kavrayabildiğine göre, ses esasa ilişkin, hiçbir zaman gizlenemeyen, kirlenmeyen ve dolayısıyla insanın otantikliğini ömrün sonuna kadar taşıyan bir özelliktir. Yine Mümtaz, *Huzur*'da, şüphesiz insandan geriye kalan tek şey sestir der. Anlaşılan o ki ses, Tanpınar için simgesel bir değerdir. İnsan başkasına sesinden girebileceği gibi, başkası da bize sesimizden dâhil olur. Tanpınar'ın çok kullandığı bir imgeyle ses, içimizde kan ve sinir cihazı gibi dal budak salıp ağaç olur.

285 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 333.

Çağımız ses değil, görüntü çağıdır. *Huzur* ve *Huzur*'a kadar kaleme alınan Tanpınar metinleri, sözü/sesi ön plana alan ve dille şiirsel bir âlem kurmaya çalışan metinlerdir. Görüntü bu metinlerde ses/söz yani dil vasıtasıyla inşa edilir. Sesin güzelliği görüntünün de güzelliğidir. Demek ki kulak hassasiyetini kaybediyor, göz ise önem kazanıyor. Fakat göz yanılmaya daha uygun bir organımızken, ses/kulak sezgiye açıktır. İnsanın sezgisel duyarlığı sese ilişkin olarak uyanık kalabilir.

Huzur sesin ve gözün romanıdır; sesin ve görüntünün romanıdır. Sesin ürettiği âlem, romanın görüntüsü olur.

Mümtaz için kadın güzelliğinin şartları arasında Türkçeyi Nuran gibi "teganni" edercesine konuşmak şartı da vardır. Nuran-Mümtaz karşılaşmasının ilk sahnesinde Mümtaz'ın Nuran'da dikkatini çeken hususlar, tebessüm ve sestir. Macide ki ses "uzmanı"dır; Nuran'ı sesinden yola çıkarak beğenir. Bu sese eşlik eden duyular, Mümtaz'da aşk, Macide de ise Nuran'a karşı duyduğu sevgidir. Eğer sese dolayısıyla musikiye geometrik bir form verilecekse, romandaki birçok meselede olduğu gibi, sesin ve musikinin geometrik formu da dairesel-dir. Nuran'ın sesi, Mümtaz'ı, içinde bulunduğu fizik mekânın dışına çıkarır. Mekân elbette beş duyu ile algılanan mekândır. Vapur güvertesi! Sesin dolayısıyla musikinin, başka mekâna, başka zamana götürmek gibi bir özelliği vardır. Seslerin içinde insan sesi, özneyi, başka bir âleme götürür ki bu âlem, imgelerden oluşan zamansal boyuttur.

Şiir, şairin, plastik sanatlar, ressamın, heykeltıraşın, maddeye form değiştirten müdahalesiyle vücut bulurken, musiki, en saf kalanıdır. Bu bakımdan saf sanat musikidir. Sesin ve doğal olarak musikinin saflığı insanın iç hallerini bütün saflığı ile ifade etmesinde görülür. İç hal duygu boyutudur. Öyleyse, musiki de insan sesi gibi nasıl nabzımızla beraber yürüyerek duygu değişimini yansıtırsa, dinleyende ve icra edende duygunun değişimlerini ifade eder.

Tanpınar, bu sükût benim dikkatimdir cümlesi ile poetikasının en önemli kavramına işaret eder; içe kapanma! Ses dışarıdan, duyma ile gelen fakat içerde büyüyen bir organizmadır. Sadece sesin bizde yol açtığı iç halleri izleyerek maddi dünyadan duyguların dünyasına çıktığımızı ve başka bir âleme yöneldiğimizi görebiliriz. Çünkü ses-musiki "havadan" veya "atmosferden" bir denizdir. Özne, bedenden sıyrılır ve yüzer. Tanpınar'ın musikiden ve sesten söz ettiği metinlerde muhakkak yüzmeye, suya ve dalmaya ilişkin bir imge vardır. Kendi üzerine kapanan özne, bedenden sıyrılır, ruh olarak zaman denizinde -büyük nehirde- yüzer. Burada mesafelerin bir önemi kalmaz; "büyük bütün"le yüz yüze gelinir. İfadeler, şiirdeki tamlık halinin karşılıklarıdır; çünkü Tanpınar, musikinin ve sesin bizi dâhil ettiği atmosferi aynen bu ifadelerle anlatır.

Tanpınar'daki sesin ve musikinin -tıpkı şiirde olduğu gibiduyguyla birlikte yürüdüğünü, duygunun onunla anlamlandığını söylemiştik. Burada iki noktayı ayırmak lazımdır. Birincisi herhangi bir edebi metindeki ses orkestrasyonu -ki şiirin ahengi, musikisi manasına gelir- şiirin bütünündeki duygunun havasıdır. Kelimeler, mısralar ve diğer teknik unsurlar bu havayı üretir. İkincisi ise bizatihi musikinin kendisidir; daha doğrusu herhangi bir musikinin yol açtığı atmosferdir. *Huzur*'da iki anı da görürüz. Mümtaz-Nuran aşkının bütün olumlu anlarında kullanılan dilin -ki dil şiirseldir- kesinlikle bir atmosferi, havası vardır. Bahsi geçen atmosferi sağlamak için, mutlaka fonda bir musiki formunun icrası gerekmez. Mümtaz'ın kâinat algısı, anlatıcının yer yer müdahale ederek tabiatı yorumlaması da daima musiki eşliğindedir. Hatırlanacak olursa Tanpınar, geniş tabiat manzaralarının da sonsuzluk duygusu yaşatan bir havasının olduğunu söylüyordu. O zaman Nuran-Mümtaz birlikteliğindeki tabiat yorumları, tasvirleri, bu manzaraların imgesel anlatımı, bizatihi dile mu-

sikinin eşlik ettiği sahnelerdir. Anlam şüphesiz "sonsuzluk" duygusudur.

Fakat asıl önemlisi galiba Ferahfeza ayininin icra edildiği sahnedir. Yer yer klasik musiki hakkında bilgilerin de verildiği bu bölümü, Tanpınar'ın Yaşadığım Gibi'sindeki musikiye ilişkin yazıları ve şiir hakkındaki görüşleri çerçevesinde okumak lazımdır. Dede Efendi yahut Mesut Cemil Bey veya Emin Dede hakkındaki yorumlar, klasik musiki ve terbiyesi hakkındaki bütün ifadeler "şahsiyetin" silinmesi içeriklidir. Klasik Batı musikisi ile klasik Türk musikisi hakkında esaslı tespitlerde bulunan Tanpınar'ın dikkat çekici cümlelerinden biri de "Müslüman litürjisinde sembol yoktur" cümlesidir. Çünkü klasik sanat ilhamını dışarıdan almaz diyecektir. Bu sebeple Mümtaz, Ferahfezanın icra sahnesinde kendisinde uyanan hayallere şaşırır. Birkaç metne atıfta bulunarak bu sahneye, dolayısıyla musikinin zamana ilişkin imgelerin kaynağı oluşuna dönelim. Şiir ve Rüya başlıklı yazıların ikincisinde Tanpınar, bir oda örneği verir ve eşyayı aydınlatan ışığın tonlarıyla beraber, eşyanın mahiyetinin değiştiğini söyler. Saf şiirdeki musiki meselesinin, işte bu ışık olduğunu, onun mahiyetine göre şiirin duygu durumunun değişeceğini belirtir. Öyleyse 'hava' -musiki- kapsayandır. Başka bir metinde -Musiki Hülyaları- adeta metnin yazarı, dinlediği musiki formu ile birlikte, bir imge/hayal saldırısına uğrar. Tasavvufun devr-i kebirini hatırlatan, muhatabın musiki selinde kayboluşu tamamen zamansaldır ve yükseliş formundadır. Aynı yükseliş ve düşüş durumlarını Emin Bey'in Ferahfeza icrasında da görürüz.

Ferahfeza geometrik formda bir dairedir. Dinleyicileri alır ve götürür. Fakat götürdüğü âlem/âlemler, birbirinden farklı zaman ve mekân dilimleridir. Herkes kendi ömrünün macerasını yaşar. Burada Mümtaz, Nuran'la kendi arasında bir uzaklık hissedecektir. Çünkü Ferahfeza onları apayrı âlemlere

götürmüştür. Diğer yanda Suad'a karşı sevgisinin olduğunu öğreniriz. Başka bir deyişle, Mümtaz sonu görmüş olur. Musiki aracılığıyla zamanda yapılan yolculuk, Mümtaz'a olacakları sezdirir. Daha evvel şüphenin başladığını ifade eden ibare ve ifadeler, romanın önceki bölümünde kullanılmıştır. Öyleyse Ferahfeza icra sahnesinin duygu karşılığı veya atmosferin anlamı umutsuzluktur. Musiki, tamlık durumunun ruhsal âlemde gerçekleştirmiş; fakat reel âlemde tam tersi olmuştur. Atmosferin duygu karşılığı umutsuzluk olmalıdır. Çünkü Tanpınar, zıtlıklar üzerine düşünen ve düşünme esnasında, zıtlıkların birbiriyle cedelinden/cenginden haz duyan adamdır. Onun hazzı seyretmekten doğar. Sahnenin öncesinde umut ve tamlık hissi vardı. Şimdi ise umutsuzluk ve yine yarımlık hissi vardır. Değiştirecek olursak; sonsuzluk bitmiş, ölümle yüz yüze gelinmiştir. Beş duyu kendi hükümranlığını yeniden ikame eder. Mümtaz-Nuran ayrılığı, Suad'ın intiharı, zaten Mümtaz'ın yarım oluşunun/kalışının diğer karşılıklarıdır.

Tanpınar, bir yazısında "Türk ruhu hiçbir sanatta bu kadar serbest surette kendi kendisi olmamış, bu kadar derin ve yüksek kemale mutlak bir hamle ile erişmemiştir."[286] dedikten sonra, klasik musiki sanatkârlarımızın eserlerinde "gurbetleriyle, mesafe daüssılasıyla, meçhulün kapısında büyük ürpermeleriyle bütün manevi simamız, hadiselerin efendisi olan ruhumuz vardır." diyerek devam eder.[287] Bu cümledeki gurbet, mesafe daüssılası, meçhulün kapısı, büyük ürperme, manevi sima ve hadiselerin efendisi ruh ifadeleri, Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki Ferahfeza ayininin icra edildiği sahnenin anahtarlarıdır. Sadece ilgili sahnenin değil; Tanpınar'ın musikiye bakışının, musiki sanatını bir tamlık durumu ola-

286 A. g. e., s. 340.
287 A. g. e., s. 340.

rak yorumladığının da göstergesidir. Çünkü "gurbet" ruhun aslına hasreti ve mesafe de aslı ile kendi konumu arasındaki mesafedir. Şiir ve aşkta ve güzel sanatların tamamında "bir"e hasretimizin dile geldiğini ve tamlık durumunu yaşadığımızı söyleyen Tanpınar, "hasret" kelimesini poetikasının önemli kavramlarından kılacaktır. Diğer yandan, meçhulün kapısı, büyük ürperme gibi tamlamalar da aynı "oluş" durumuna bağlı ifadelerdir. Eğer mesele "şiir halini" musiki formunda nitelendirmek ve göstermekse, Tanpınar metinleri arasında, bu niteleme ve resmetmenin iki önemli metni vardır. Birincisi Musiki Hülyaları başlıklı metin; diğeri ise *Huzur*'un ilgili bölümüdür. Musiki Hülyaları başlıklı kısa yazı, Tanpınar'da poetik sürecin nasıl işlediğini, hangi imgeler ve metaforlarla dizayn edildiğini gösteren epeyce yoğun bir metindir. Dikkat çekici imge ve metaforlar, hikâyelerinden başlayarak şiir ve romanlarında da gördüğümüz imge ve metaforlardır. Tanpınar'ın roman ve şiirlerinde rastladığımız birçok kelimeye bu metinde rastlarız. Zaman zaman farklı metinlerde yeni anlamlar yüklenmiş kelimeler kullanması da Tanpınar poetikasının canlılığını göstermektedir.

"Bu sükût benim dikkatimdir" cümlesiyle başlayan yazı, sessizliğin, başka bir âleme yönelttiği bakıştan söz eder. Dikkat içe yöneliştir. Çünkü daha ikinci cümlede "iç" kelimesi, kendisine has lügatın ayrıcalıklı kelimesi olarak hatırlanır. Bütün metin artık, iç âlemin tasavvuru ve tasviridir. Kullanılan kozmik unsurlar, renkler, musiki temleri, tabiata ait unsurlar; hemen hepsi, musikinin iç âlemdeki tezahürü sonucu doğan tezyin unsurlarıdır. Fakat en dipte "yol/yolculuk" söz konusudur. Klasik musikimizi tasvir ederken kullandığı hasret, mesafe, gurbet ve büyük sır, ürperme gibi ifadeler, yolculuğun ruhtaki karşılıklarıdır.

Sesten Vazo

Musiki sesten oluşan bir sanat olduğuna göre bir "vazo"ya dönüşür; hassas, kırılgan, parlak ve şeffaf! Şiir ve Rüya başlıklı yazıdaki ışık meselesini hatırlayalım. Aynı şekilde şiirde ses-musiki meselesini yeniden düşünelim. Şeylerin arasında boşluk bırakmayan, kapsayıcı, şeylerin formunu gerektiğinde değiştiren bir bütünlük olarak vazo, Abdullah Efendi'nin Rüyaları adlı hikâyenin sonunda da kullanılan Tanpınar simgelerindendir. Ancak bu metinde de imge düzeyini geçmiş, metaforlaşmış bir nesne olarak düşünebiliriz. Eğer musiki, ses içimizde bir vazoya dönüşmüşse artık içinin ne ile dolacağı bize meçhuldür; bir matemin gözyaşları, imkânsız bağbozumunun lal şarabı; ikisi de olabilir. Bunlardan birincisine 'Apolloniyen durum, ikincisine 'Diyonizyak imge' diyebiliriz. Bu tasnifin Nietzsche'den gelen ve Tanpınar'ın çok kullandığı tasnif olduğunu söyleyelim. Öyle ki Fuzûlî ve Bâki yorumlarında ve Yahya Kemal bahislerinde de aynı tasnifi kullanır. Haddizatında *Huzur*'un ikinci bölümü Diyonizyak coşkuyu, diğer bölümler ise Apolloniyen ızdırabı anlatır.

Musikinin yol açtığı imgeler, sesten yani zamandan mekâna doğru yönelir. Çünkü mekânsız zaman olmaz. Küçük sesler, kısılmış ışıklardan bir yığın yosunla, cilalı sathında parlayan, değişen, onu çocuk ellerinin karıştırdığı yakamozlu bir su yapar. Ses, zaman; zaman ise su! Buna ışığın da eklenmesiyle nesne mekânlaşır. Artık "uçmak" başlar. Çünkü ses zamandan bir denizdir. Yolculuk "büyük bütün"e yönelir ve sesin yarattığı zaman denizinin bünyesinde gerçekleşir. Kâinatla birlik meselesi, daha evvel dil seviyesinde "bütün", "her taraf", "her şey" ve benzeri gibi ifadelerden yola çıkılarak gösterilmişti. Fakat burada "yüzlerce insan" tamlaması ile herkesin kendi sessizliğinin vazosunda olduğu ve hep birden yaratmanın çok

ciddi işini bekledikleri söylenmektedir. Arkasından iki önemli Tanpınar ifadesi "altın eşikler ve nezir" gelir! Altın eşikler, sonsuzluktaki katmanlar, duraklar, yer yer dönüşler ve ileri atılışlar; başka metinlerde altın uçurum zamanın en dibi olarak geçerken burada altın uçurumlar aynı anlamı karşılar. Nezir ise kurban demektir ve her eşikte ölmek ve yeniden doğmak durumunu karşılar.[288] Musikinin yol açtığı ölmek ve yeniden doğmak durumu hem *Huzur*'da, hem de musiki ile ilgili başka metinlerde anlatılır. Bilhassa Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin anlatıldığı ve Ferahfeza üzerinde durulan kısımlarda hem "nezir" hem de ölmek ve dirilmek durumları söz konusu edilecektir. Tanpınar'da asıl kapsayıcı zıtlık iç ve dıştır. Bütün sanat içe geçiş durumudur; sanatların yanına aşkı ve ölümü de ekleyebiliriz. Bu elbette ruhsal düzeydir. O zaman madde, zekâ, akıl, beden dıştır. Hem şiir hali, hem musikinin nağmesiyle kendinden geçiş, hem de aşkta yok olma durumu daima ruhsal serüvenimizdir.

"Kendi üstüne kapanma" veya "kendi kendine eğilme" gibi dilsel kuruluşlar vesilesiyle, Tanpınar'ın "kendi" zamirini yoğun şekilde kullandığından söz etmiştik. Roman bahsinde sözünü ettiği introspection (içe bakış) dan başka bir şey olmayan kendi üstüne kapanma, dış ile maddeyle ilişkinin kesilmesidir. "Kendi sükût ve dikkatimizin ocağı" ibaresini de bu manada düşünelim. Cümledeki en önemli ibare ateştir. Baştan beri imgeleri peş peşe sıralayan Tanpınar, şu ana kadar dört ana imgeyi de kullanmıştır: Su, toprak, hava ve ateş!

Simyacılar güneşi "bir"in simgesi olarak düşünürler. Güneş, hayatın kaynağıdır. Tanpınar'da iki formda da kullanılmıştır. Işık ve aydınlık, güneşe bağlı olduğu için, dışın, devam eden hayatın karşılığı veya uyanık hayat olurken, aynı zaman-

288 A. g. e., s. 333.

da, Nuran'ı simgesel okursak merkezi simgesel figürdür. Bütün kâinat güneşin etrafında döner. *Huzur*'un merkezi figürü Nuran ise, etrafındakiler seyyarelerdir, başka yıldızlardır. Musiki Hülyaları adlı metindeki "güneş avcısı" bu yüzden bir bakıma tamlık durumu avcılığıdır. Metinde geçen "beyaz bir şey göklerden yuvarlandı" ifadesiyle doğan ve ölen/ölen ve doğan öznenin iç halleri karşılanmıştır. Çünkü hemen arkasından gelen soru cümlesi ve daha sonraki "bütün arızalar içimde, uzviyetimin çatısında oluyor"[289] cümleleri bunu gösterir. "Çatı" iç bünyenin "ev" olarak algılanmasıyla ilgilidir. Daha evvel sözü edilen Şiir ve Rüya I-II metinlerinde "evde çığlık var" kalıbıyla "ev"in metaforik karşılığının iç bünye olduğunu söylemişti.

Tanpınar'da çok sık rastlanan ağaç imgesinin simgesel değerleri vardır. Kan ve sinir sistemimizin bir ağaç görüntüsünde olduğunu söyleyen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, aşkın veya herhangi bir duygunun bir nokta iken büyüyerek, bütün bir iç bünyemizi kaplayışını ağaç imgesiyle anlattığını biliyoruz. Aynı zamanda Bergson'daki şuur meselesini de bir ağacın büyümesi formunda anlatabiliriz. Çünkü olgular, bir tohum gibidir; büyürler! Aşk, korku, endişe, şüphe, üzüntü, keder gibi iç bünyemizde başlayan her durum bir tohum formundadır; büyür ve tıpkı sinir cihazı gibi bütün bünyeyi kaplar. Tanpınar "musiki çabuk büyür."[290] derken iç bünyemizin musiki ile beraber büyüyüp gelişmesini anlatır. Metindeki bir başka önemli ifade güldür. Başta söylenen vazodan musikinin bizdeki inşası -bu sükût ve dikkatin- bir gül dalı gibi yükseldiğini söyleyecektir Tanpınar! Gül aşağı yukarı bütün edebiyatlarda, resim tarihinde ve birçok kültürde aşkın karşılığıdır. Tanpınar şiirlerinde defalarca gül imgesi geçer. Klasik edebiyat, gülü

289 A. g. e., s. 333.
290 A. g. e., s. 333.

aşk simgesi olarak kullanmış ve aşkı onca asır, aynı simgenin anlam değeri üzerinden yorumlamıştır. Ancak modern edebiyatta bu imgeye yeni anlamlar yüklenmiştir. Meşhur gül-bülbül hikâyesi, sadece sıradan bir imge-nesne birlikteliği değildir. Örneğin burada aşk ile vazoda büyüyen sükûtun ve dikkatin simgesi gül, büyüyerek bir ağaca dönüşür. Eğer klasik metinlerdeki kullanıma bakarsak, öznenin iç bünyesini tamamen kaplayan sürecin aşk olduğunu görürüz. Hâlbuki Tanpınar, aşkın bu hali ile gülün iç bünyeyi sararak kapsayacak derecede büyümesinden hiç söz etmez. Sadece musikinin bir gülden bir ağaca dönüşümü, kendi içe bakışımızla -sükût ve dikkat- gerçekleştiğini görür.

Hermetiklerin dalış ve sufilerin vecd (trans) anlarını hatırlatan bu süreç, büyü ve masal atmosferidir. Bir yanıyla ilm-i simyaya diğer yanıyla Binbir Gece Masalları'na bağlanan iç hal tasviri, bu metinlerdeki Tanpınar imgelerinin roman ve şiirlerindeki imgelerle aynı olduğunu gösterir. Dal dal büyüyen ağaç, ince, iyi dövülmüş maden, renk ürperişli yapraklar -akşam- ve mucizeler mucizesi! Galiba bu kadar rasyonel bir dünyada mucizenin karşılığı ancak tesadüf olabilirdi. Ani değişmeler, beklenmedik durumlar, bize rağmen işleyen kâinatın kendi kuralları, masal dünyasında mucize iken pozitif âlemde ancak tesadüfle açıklanabilir. Tanpınar metinlerinde garip ve tesadüf gibi çok kullanılan iki kelimenin varlık gerekçesini böyle açıklayabiliriz. Billur bir havuz, yüzme ve raks, bütün oyunlar, hareket, büyümek, genişlemek, yükselmek; altın boğumlar, mücevher çengeller, bağlar, kıl kadar ince köklerin çoğalması, rüzgârda saçlar, durgun sularda su nergisleri, büyük nilüferler, hepsinin beraber, her şeyi kavraması, sarması ve içine alması! "Büyük buhurdanlar, bir yığın sır akşamının ve herkes için mutlu doğuş sabahlarının ağır dumanını etrafa yayıyor."[291]

291 A. g. e., s. 334.

Yukarıda atladığımız bir ara cümle vardır ki anlatılan iç manzaraya "Ofelya"nın cinneti ve ölümün ikiz takdisini de dâhil eder.[292] Ofelya, Shakespeare'nin Hamlet'indeki kadın kahramanlardan biridir. Ofelya kompleksi su ve rüya ile birlikte yürür. İç âlem rüya âlemidir. Su zaten uyku/zaman anlamına gelir ve dişildir. İç âlemimiz suya benzer; dikkatimiz ve sükûtumuzla suya, içe dalarız ve zaten su alır ve verir; girer ve çıkarız. Burada ölüm tecrübesi söz konusudur. O zaman Tanpınar'ın tamlık hali aşk, tabiat ve güzel sanatlarda ve bir de ölümde yaşanır demesi ile Ofelya kompleksine yüklediği anlam aynıdır.

Bu ağaçta "kendimize" ait hiçbir şey kalmadığını söyleyen Tanpınar'ın "kendi" zamiri, dışa, şuur zamanına ilişkin, bir başka deyişle bilinçli ben'dir. Bu "altın kasırgada, zamanın kendi cevherine, bu imkânsız ve ümitsiz dönüşünde, bu bendini yıkmış muhteşem çağlayanında en az mevcut olan şey biziz"dir. Mesele ruhun yolculuğu olduğuna göre, ruh ve beden ilişkisi kopmuş, ruh bir dağ başına -masaldaki gibi- tek başına bırakılmış masal kızına benzer. Şeylerden uzak ve yalnızdır. Yalnız olmak "kendi" olmaktır. Tanpınar'da kendi olmanın, olabilmenin ne kadar yoğun bir arzu olduğunu biliyoruz. Yalnız olmak kendi olmanın şartı ise yaratmanın da şartıdır. Bu yüzden her an yaratır ve yarattığında her an yaşar ve ölür. Hiç durmadan değişen ışığın mahpusu oluruz. Mekânın mahpusu olmakla ışığın mahpusu olmak aynı şeydir. Bu ışık iç dünyamızda doğan ve batan güneşler gibi kendi hızında tükenen uçucu yıldızlar gibi süzülen bir ışıktır. Özne bu hengâmede "ışık"tan güle dalar, oradan bir yığın esrarlı şeyler ve iştihalar toplar. Kahramanlıklar, zaferler, bizi bir Tanrı yapacak kadar büyük mağlubiyetler, hicranlar, gurbet-

292 A. g. e., s. 334.

ler, gözyaşları, vicdan azapları -fakat en zalimi- iştihamızdır; çünkü maddesiz bir maddeyi yakalamağa, sadece "oluş" olan bir dünyayı tutmağa çabalıyoruz."[293]

Bu satırlar Tanpınar lügatında şiir, rüya, musiki hatta bilhassa *Huzur*'un en önemli bölümü diyebileceğimiz ikinci bölümüne tekabül eder. Bir yanıyla büyük bütüne talip insanın Tanrılık iddiası, ölüm gerçeğine rağmen cesareti ve kendince kahramanlığı, bir yanıyla ayrılıklar, gurbetler, vicdan azapları! Tanpınar'ın oluş/tekevvün kelimesini ne sıklıkla kullandığını biliyoruz. En azından imgesel değişimin/dönüşümün gerçekte "oluş"u verebilmenin, "yakalayabilmenin" dilsel boyutu olduğunu biliyoruz. Sadece 'oluş'dan ibaret bir dünya ancak dil düzeyinde dönüştürerek yakalanabilir. Dönüştürmeler, farklılıkları ortadan kaldırıp bir ve bütün kılacaktır. Eğer dil bilinçdışının koşulu ise bu ancak bir tahayyüldür; yanılgı ve yanılsamadır. Tanpınar mistisizmi bu tahayyülün peşindedir.

Üzerinde durduğumuz metinde Tanpınar, iç âlemin zaman boyutunu da tanımlamaya çalışır. Mekân iç ve tezyini daha çok ışık ve su etrafında olduğuna göre, zaman da dış zamanla mukayese gerektirir. Şuur zamanı ile takvim zamanı farklılığını Bergson'dan beri biliyoruz. Şüphesiz metnin içeriği iç/şuur zamanına ilişkin bir süreçtir. Fakat der, Tanpınar, burada zaman gece ve gündüz diye ayrılmaz. Yarın yani fırtına dinip zaman kendi çehresini takınınca! Zamanın kendi çehresini takınması ölüm durumudur. Çünkü ancak o zaman, bir yığın gereksizden kurtulacağız. Ömrümüzün hadlerine inmek, alelade suların çakılı olmak demek, kâinatla bir olmak demektir. Ölüm vasıtasıyla gerçekleşebilecek bu birlik, ödünç varlıktan, beyhude hazineden, mevcut olmayan zenginliklerden soyunacağız. Mucize geceler yani mekanik zaman -gece Tanpınar'da

293 A. g. e., s. 334-335.

çoğu zaman olumludur- bütün yıldız parıltılarını söküp atacak, tutulmaz hisler, uzaktan o kadar kamaştırıcı ruh zenginlikleri, bütün iksirler önümüzde boş şişeler ve kumaşsız mankenler gibi kalacaklar.

Musikinin akşamı devam ederken Tanpınar, benzer imgelere yeniden döner. Billurdan dünya, akisler, çınlama, gölge, canlılık, karanlık, geniş göğüs! Bütün bunlar sükûtun izlenimleridir. Geride altın meyva, yıldız hamuru, melek kanadı, ömrümüzün ağacı gibi dört tanıdık imge kalır. Piyano sesiyle beraber okyanus, su ve dalgalara geçen Tanpınar, metni, yine olağanüstü masalsı imgelerle süsleyecektir: Altın ışıklar, gemi, siyah dalgalar ve beyaz, çıplak, bakir zambak vücutlu kadınlar, şimşek parıltısı ve hiçbirini kurtaramamak aczi! Çünkü oluş devam ediyor. Zaman gülü, mağara, mavi güvercin, arzu ceylanları, "kendi beyaz uçurumu" bakışların sessiz güvercini ve öznenin oyuncak oluşu![294]

Metin yavaş yavaş yüzeye çıkan bir denizaltı yaşamına dönüşür. Bilinç düzeyindeki öznenin soruları yeniden başlayacaktır. Musikinin akşamının sonuna yaklaşıldığını haber veren bu sorular, imgelerin de dönüşmesini hazırlayacaktır! Piyanodan sonra flüt sesi bile, şuurun kendi dışına çıkışına işaret eder. Başka yıldızlardan gelen ışıklar, öznenin sahilini geniş iç âlem mağarasındaki son kaya parçası -tutunmak adına- son otla beraber sarsılır! "Bin elmas uçurumun birden avı olmuştur!" Ölüm biraz önce koklanan çiçek midir? "Yoksa bu hengâmede bir an sarıldığım şeffaf aydınlık mı? Beni şu anda beş yüz anne birden mi doğuruyor? Yoksa bütün kâinat bir billur zerresi gibi sert bir çekirdek halinde bende mi toplandı?"[295]

---

294 A. g. e., s. 336.

295 A. g. e., s. 336.

Bu kadar yoğun bir arzu ile anlatılan sonsuzluktan/sonsuzluğun kendisinden başka bir şey değildir. Bütün bunlar şuur zamanı, tamlık hazzı ile birlikte düşünmenin, aşkta, tabiat ve güzel sanatlarda yaşadığımız bu hazzın aslının ancak ölümde gerçekleşebileceğine inanmanın sonucudur. Tanpınar, ölümü, tüm tereddüdüne rağmen, poetikasının asli unsuru olarak güzelleştirmeye çalışır. Kâinatı bir gölge ve geçici âlem olarak gören Tanpınar'daki Platon ideacılığı açıktır. Şeylerin ve ihsasların aslı, yükseği, yücesi başka bir âlemdedir. Tavsif ve tasvir için kullanılan bütün kelimeler "parlaklık" içerir.

Tanpınar'ın ses karşısındaki hassasiyeti insan sesinden başlayıp, enstrümanların müstakil seslerine doğru açılır. Her nota, ritm, musiki formundaki dönüşler, bir iç hale tekabül eder. Sazlar birbiri ile konuşur, birleşir, ayrılır, çoğalır veya azalır. Daha önce saf şiir yorumunda duyguların peşi sıra gelişinden ve cenklerinden; dolayısıyla dönüşmelerinden söz eden Tanpınar, orada aldığı hazzı açıkça ifade etmişti. Aynı süreci, musikinin icrasında da yaşar. Flüt sesiyle beraber, atmosfere yeni objeler girer. "Koyu menekşe ve fujerler!" Flütün sesi fışkırmadır. Yani su gibi olma durumu! Sese ilişkin birçok imgenin Tanpınar'ı hızla suya yönelttiğini ve oradan ışığa ve havaya geçildiğini söylemiştik. Elbette anasır-ı erbaanın dördüncü unsuru toprak unutulmayacaktır. Bilhassa maden, maden isimleri, nebatlar Tanpınar'ın toprağa bağlı imgelerinin çerçevesidir. Kıymetli taşlar, garip cevherler, bir yığın maden, toprağa bağlı imgelerin açılımıdır. Tanpınar'da esas, kâinatı ve iç âlemi, dört unsurdan gelen imgeler çerçevesinde eşleştirerek yorumlamaktır. Eşleştirmek "bir" kılmaktır. İç'in ve dışın birliği! Şüphesiz bu yorumlamanın kendisi bir yolculuktur. Şeyler içe; iç haller dışa doğru yönelirler. Yolculuğun en dibinde, devr-i kebir vardır. Devr-i kebir, başlangıçta bir olanın, ayrılma sürecidir. Zamanda yolculuk birin unsurlarını,

birbirinden ayırmışsa, içsel bir yolculukla, bilinçdışı düzeyde, yeniden bir olunabilir. Baştan beri musikinin özneyi tabi tuttuğu bu süreç, insan ruhunun muhteşem "oluş" sürecidir. Bu yolculuk bir vuslatın sahnesidir; aktör ise insandır. Vuslat sonsuz birliktir. Dönüşümdür. Cevherlerin birbirine dönüşmesi ve tamlığın gerçekleşmesidir. Metne dâhil üçüncü enstrüman kemandır. Kemanın sesi "bakir ormanlarda uyanan" genç tanrıların sabırsızlığı gibidir.[296]

Nietzsche'nin sanatları tasnifinde mimari, Apolloniyendir. Çünkü mimari, matematik deha, geometrik düzen ve sistemi gerektirir. Tanpınar "değişikliğin" mimarisinden söz ederken uyum ve bütünlüğe vurgu yapar. Uzaktan ve bütünü gören bir bakış, toplam değişmenin bir bütün olduğunu görür. "Değişiklik, ey canlı mimari" ifadesinde orman imgesi vardır. İçinde oluş ve dışında oluşa göre değişen bir manzara! Metnin ses konusuna yaklaşırken "mimari"nin çağrışımıyla, içten dışa doğru genişleyen bir nesne düzeni ve önceki imgelerin yeni varyasyonları kullanılır. Kemer, sütun, aydınlık cephe, mimariden gelen imgelerdir ve gerisinde "ev" vardır. Bir anlık gurur, mimarinin heybeti, ihtişamıyla ilgilidir. Bulutlarla yarışan çınarların içindeki yıldırımlara olan aşkı ve sahilinde altın yelkenlerini açmış bekleyen gemiler baştan beri söylenen fırtına manzarasının tasviridir. Tanrı imgesi yukarıdaki satırlara bağlı olarak kullanılacak ve önceki satır, kâinata dönüşecektir.

Enstrümanların seslerinden yola çıkılarak çağrışıma dayalı farklı kaynaklardan gelen imgeleri Tanpınar tek bir oluş/oluşun bütünlüğü, canlı mimari dediği değişiklik etrafında toplar. Her zaman olduğu gibi yoğun imgelerden "yorulmuş" ve "tıkanmış" Tanpınar'ı burada da görürüz. "Viyolonselin, davulların garip sonbaharı..."[297] Tanpınar dili, açılıp kapa-

296 A. g. e., s. 336.
297 A. g. e., s. 336.

nan yahut uzun yolculuklardan sonra "kendi üstüne büzülen" canlılara benzer. Uzun dinlenme saatlerinin arkasından, dinamik, değişken, hızlı ve akışkan bir canlılıkla başlayan metinler, adeta yazan öznenin yorulmuş zihninin göstergesi olarak tıkanıverir! Belki yorulur! Anlaşılan o ki her metnin "orijinal" olması, yeni olması tutkusu Tanpınar'ı yorar ve tıkar. Yazma sıkıntısı, romanda ve diğer türlerdeki edat bolluğu, *Günlükler*'inde gördüğümüz itiraflar, bu tıkanmayla ilgilidir. Galiba, yazan özneyi asıl yoran, her anlam kazıma/arkeoloji sonucunda öznenin karşılaştığı boşluktur. Arzunun yöneldiği nesnenin, dille çözümlenme, kavranma çabası sonucunda doğan bu boşluk, acı verir.

Musiki ve İmge

Musiki Hülyaları başlıklı yazının son paragrafına iç dünyamızla yaralı kuş arasında benzetme yapılarak girilir. İç dünyamız yaralı kuştur; çünkü sonuçta "oluş" halindeki şeyleri yakalamak/sabitlemek mümkün değildir. Bir "uçma" imkânı bakımından da "kuş" benzetmesi sıradandır. Benzetmeyi orijinal ve derin kılan "yaralılık" durumunun kendisi olsa gerek! Tanpınar yaralı kuş olma durumunu "bir nefese" bağlılıkla anlatıyor. Nefes alış ve verişler, sufizme bakılırsa, ölmek ve dirilmek durumlarıdır. İnsan her nefeste ölür ve dirilir; nefes alış ve veriş durumlarının anlamı budur. İbn-i Arabî kâinatta da her an doğma ve ölme durumunun olduğunu söyler.[298] Eğer şeyler, iç dünyamızda bir nefese bağlı ise, sükût ve dikkat kelimelerine yeniden dönmeliyiz. Metnin merkezi figürünü hiçbir zaman kaçırmayan Tanpınar, tıpkı iç dünyamızda olduğu gibi, söylemi daima bir merkezin etrafında kurar. O

298 Tahir Uluç, *İbn Arabî'de Sembolizm*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2007.

zaman, Tanpınar'ın hem kurgusal metinlerinde, hem şiirlerinde hem de diğer nesirlerinde ihmal edilmemesi gereken bir merkezi imgesi vardır.

Tanpınar için asıl felaket iç değil dıştır. İstanbul peyzajına ait *Huzur*'daki şimdiki zaman tasvirlerini hatırlayalım. Bu satırlarda bünyenin şuurlu âlemde yaşadığı yalnızlığın ızdırabı vardır. Bu yüzden içten dışa yönelme bir felakettir. Ölümden, yıkılıştan daha derin ve daha kat'i bir şey! Durumu kendisine ait çok bilinen bir aforizmayla tanımlar: "Çünkü hiçbir felaket, şuuru kadar büyük değildir, fakat ben ona da razıyım ey musiki!"[299] Bir şiirin, bir aşkın, bir manzara seyrinin sona erişi; metindeki karşılığı ile bir musiki ziyafetinin sona erişidir!

İnsanın ızdırabı büyük bütünden yani temaşasına doyulamayan âlemden kopuşla başlamıştır. O sebeple insan yalnızdır. Metnin öznesi, musikinin sona erişine razıdır, fakat tek arzusu kendi kutbunda "yalnız" bırakılmaktır. Elbette kozmik âlemin dışına savrulmak, eşya ile bağ kuramamak, kendini mutlak yalnızlık durumunda hissetmek gibi ifadeler varlıkla bütünleşmeyi çok derinde arzulayan bir faninin duyuşudur. Musiki Hülyaları son bölümünde, yukarıdaki cümleden itibaren bir duaya dönüşür. Yalvarmaya ilişkin imgeler, daha önce kullanılan olumlu/yükselme metaforlarının olumsuzlarıdır. Her veli, her azizin Allah'la karşılaştığı, onunla dolduğu zaman, şu anda kendisinin yaptığı gibi, yakıcı ziyaretin sonunda sadece bir kül yığını olmak istiyordu diyen Tanpınar, baştan beri yolculuğun asıl amacını ifade eder ve yazısını "Onun için musiki sanattan ziyade dine benzer" tespitiyle bitirir.[300]

Aynı motifleri bilhassa İsmail Dede Efendi'nin anlatıldığı yazı ile *Huzur*'un Nuran bölümündeki, Ferahfeza ayininin at-

299 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 357.
300 A. g. e., s. 357.

mosferini anlatan satırlarında da görürüz. Bilhassa "gurbet" ve "hasret" motifleri üzerinde durulan bu metinler, Tanpınar sanatına ilişkin poetik argümanlar arasında sayılmalıdır. Tanpınar Dede ile ilgili yazısına Yahya Kemal'in bir beytiyle girer:

Şeb-i lâhutta manzûme-i ecrâm gibi
Lafz-i "Bişnev"le doğan debdebe-i mânâyız.

Denilebilir ki Tanpınar metinleri lafz-ı bişnev'den kaynaklanan, onunla başlayan mananın debdebeli söylemidir. Sır, ışık ve hasret yağmuru ferahfezanın özetidir. Sır Tanrıyla bir an için dahi olsa bir olma, hasret mesafeden kaynaklanan acı; arzunun nesnesi ile arasındaki mesafe; ışık ise yolun ve yolculuğun mahfazasıdır. Aydınlık yolculuk! Avize, vazo gibi! Tanpınar, geleneğin şerhidir. O zaman Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sinin ilk beytinin ilk kelimesi "sırr"ın anahtarıdır. Musiki sarar. Musiki sardığı için o muhteşem mananın zikrini de muhteşem kılar. Yazı, İsmail Dede Efendi'nin biyografisi, sanatı ve Türk musikisindeki yeri hakkındadır. Tanpınar onun besteleri arasında Ferahfezaya özel bir önem verir. Tanpınar'ın Dede'ye düşkünlüğünün sebebi, onun bir on dokuzuncu asır musikişinası olmasındandır. Çünkü o gerileme devrinin bir mucizesidir. On sekizinci yüzyılın sonunda yetişen ve klasik şiirin son büyük sesi Şeyh Galib merakını da aynı gerekçeyle açıklayabiliriz. O zaman Tanpınar, şiirde Şeyh Galib'i, musikide Dede'yi, modern bir tür olan ve bize on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gelen romanda ise kendisini geçiş dönemlerinin ızdırabının duyan sanatkâr olarak görmektedir. Arada kalma durumunun hem mitik hem seküler boyutunu Dede'nin de yaşadığını ve ifade ettiğini onun eserlerinden yola çıkarak söyler. Tanpınar poetikası açısından dikkat çeken sır, ışık ve hasret yağmuru ifadelerine, kartal ve güneşi de ekleyelim.

Dede'nin kartalının doğrudan doğruya güneşe kanat açtığını söylerken güneşin simgesel değerini de söylemiş olur. Belki de sözü edilen "sır" cehd ile rıza arasında kurulan dengedir. Dede, Tanpınar'a göre, cehdin azamisini gösterirken bize rızanın tebessümünden başka bir şey göstermeyen adamdır ve zaten eskiler batılı musikişinaslardan bu noktada ayrılırlar. *Huzur*'da garplı virtüözlerle "bizim eski büyücüleri" mukayese ederken, bizimkilerin dinginliğine, *Huzur*una dikkat çeker ki, bu da rızadan kaynaklanır. Bizimkilerde, isyan, kavga, itiraz, mücadele yoktur.

Şüphesiz bütün bu sanatlar "tecrübe"dir. Northop Frye, bütünlük deneyiminin (tecrübe) metaforlar ve özdeşlik yoluyla gerçekleştirildiğini söylüyordu. Tanpınar da musikiyi duaya benzeterek "dua Allah'ı kendi çırpınışımızla içimizden bir şey gibi yaratır" der.[301] Öğretilen bilgi, pozitif olan, bütün akideler, bir kurum olarak yaşanan dinin bütün öğretileri, korkular, engeller, insanın kendi üstüne katlandığı, varlığındaki biçareliğin şuuruna erdiği, onu ezici kâinatla karşı karşıya gördüğü bu yalnızlık anında hepsi unutulur. Yine kendi üstüne kapanma ve yalnızlık! Bu biçarelik şuurunun, bu yalnızlığın arasından Allah bütün parlaklığıyla doğar. Duanın bu tecrübesi aynen musikide vardır. Tanpınar'daki gnostik deneyim bizdeki sufi tecrübenin terminolojiyi kullanmadan yapılan yorumudur. Musiki kendi üzerine döndükçe, kendisini, hedefini, konusunu yaratır. Çünkü musikinin maddesi yok, başlangıcı vardır. Yahya Kemal'in yukarıdaki beytinin yorumu bu satırlar, Valery'nin bir tespitiyle devam eder. Valery başlangıç için hançeremizin veya asabımızın bir gıcıklanışı demiştir. Geri taraf, asıl kumaş, kendiliğinden ve kâinatıyla beraber doğar. Musiki Hülyaları'nda bir yığın metaforla anlatılan iç

301 A. g. e., s. 350.

âlem yolculuğu bu yazıda, literale yakın bir dille kurulmuştur. Musiki maddesi olmadığı için insanı ele alarak başlar diyen Tanpınar, onu siler (insanı), değiştirir, ona ayrı zamanlar icat eder diyecektir.[302] Benliğin yok oluşu, değişme, yeni zamanlar, iç yolculuk aşamalarıdır. Geriye tıpkı dua gibi, ortada benden başka bir şey olan bir "ben" kalır ve bu ben'lik, kâinatın bir nevi eşitidir; manası musikide anlaşılır. İncil'de sözü edilen kelamın hakiki manası musikide anlaşılır. *Mesnevi*'deki "Bişnev" de böyle değil midir?

Bişnev'in anlamını "dinle, yeni baştan bütün dünya ile beraber doğuyorsun" şeklinde yorumlayan Tanpınar, önceki musiki yorumunun ve bir oluşun tanımını veren kelime gruplarını yeniden kullanır: "...ve sesler birbirini kovaladıkça mucize tamamlanır. Ferahfeza ayini daha başladığı anda biz başka bir hüviyetiz. Varlığımız, bizden çok kuvvetli bir varlığa terk edilmiştir. Tek bir andan, onun sağılmasıyla bu yeni baştan doğuş, bu adım adım teşekkül, bu üst üste uyanışlar, her şey bitti sandığımız anda yeniden her şey oluşumuz, bizi sonunda imkânlarımızın dışında bir yere götürür. Muhayyilenin bile sustuğu bu anda, insan ruhu sonsuzluğun bir çalkanışı olur."[303] Böylece ölme-dirilme ve sonsuzluk durumunun musiki kaynaklı boyutunu anlatan Tanpınar, Dede'nin asıl aletinin insan sesi olduğunu, musikimizin dehasının insan sesinde bulunduğunu ifade ederek alaturka musikinin insan sesi ve nağmeyle ilişkisine değinir.[304] Çığlığın, her türlü konuşmanın üstünde, iç insanın, asıl varlığın tek ifadesi olduğunu bilen Dede'nin, çığlığın başladığı yerde her şeyin sustuğunu bildiğini söyler. Aynı metinde Ebubekir Ağa'nın *Mahur Beste*si ile Nühüft'ünden söz eden Tanpınar, bu iki eseri hatırlanacağı üzere Şiir ve Rüya II'de de

302 A. g. e., s. 350.
303 A. g. e., s. 350-351.
304 A. g. e., s. 351.

kullanmış ve Mahur'un kendisindeki mistik ülkünün, diğerini ise ferdi saadet hasretinin simgesi olarak yorumlamıştı.

İsmail Dede Efendi'nin sanatını yorumlarken, şiir, aşk ve tabiat yorumlarında kullandığı imgelere yeniden dönen Tanpınar "her büyük sanatkârın belli sayıda kelimesi vardır" sözünü haklı çıkaracak şekilde benzer ifadelere yer verir. "saf billur, yıldız yağmuru, katlanışın sofrası, açık kapı, yalnızlık, hasret ve sonsuzluk gibi.[305]

Tanpınar'ın Dede'ye merakının, Dede'nin yaşadığı devirle de ilgisi olduğundan söz etmiştik. Kendi poetikasındaki "ikiz" tecrübeyi Dede'nin eserlerinde de bulması ve bunun biraz da devirden kaynaklandığını düşünmesi Tanpınar'ı Dede'ye yaklaştırır. Galiba bir yanıyla Şeyh Galib'in ve genel olarak klasik edebiyatın bilinen mazmunlarını şerh eden Ahmet Hamdi Tanpınar, diğer yandan eserlerinin kompozisyonuna eşlik eden "musiki hazzı"nı Dede'den almıştır. Dede'de var olduğunu söylediği hayatın "trajik duygusu" ile Mevlevi tevekkülü, iman ve mistik tecrübenin, ona arkasında bıraktığı şeyleri tam unutturamadığını söylerken, Dede'nin de "ikizlik" yaşadığı kanaatindedir: "Bu ikizlik sanatının belli başlı sihridir."[306] Bu cümleyi açıp Tanpınar'ın kendisi için kullanmak rahatlıkla mümkündür. Diyelim ki Tanpınar sanatının zemininde birkaç hususla beraber bu ikizlik vardır. Dede, on dokuzuncu asırda, hem klasik formun şaheserlerini vermiş hem de Avrupa'dan gelen batı musikisi formundan örnekler icra etmiş bir dehadır. Bu bakımdan Tanpınar, Dede Efendi'de biraz da kendini bulur.

Demek ki *Huzur*'da Ferahfeza ayininin icrası sahnesi lüzumsuz bir tercih değil, metnin bütünüyle ilgisi bulunan bir "uyum" argümanıdır. Ferahfeza için, bütün musikimizin bir

305 A. g. e., s. 351-352.

306 A. g. e., s. 352.

ucu imkânsızda kıvranan yıldız topluluğudur diyen Tanpınar, Ferahfeza ile beraber Dedenin sanatının teknik ve iç meselelerinin halledildiğini ve böylece bir sükûnete ulaşıldığını söyler. Dede burada kâinat muammasını çözmüştür. Musikinin bir medeniyetin, bir zevkin toplamı olması da eserin ayrı bir vasfıdır. Devr-i kebir peşrevinin ilk cümlesinden itibaren bir medeniyetin, bir zevkin bütün muhassalası ve ideası Ferahfeza karşımıza çıkar. Sanki Dede'nin sanatı bir basübadelmevt sırrının emrindedir.[307]

Metinde feda edilemeyen bir yığın cümle arasından "her an aynı yükseklikte uçulmaz. Her an tam insan olmak güçtür. Her an göğsümüzün içinde bir kartal besleyemeyiz."[308] cümlelerini seçip, bu ifadelerin Tanpınar'ın poetikasıyla ilişkisinin açık olduğunu hatırlatalım.

Musikiye Dair[309] başlıklı yazıda: "Musiki çok def'a beni bir deniz gibi alır ve solgun yıldızıma doğru götürür," der. Cümle, Charles Baudelaire'e aittir. Yine aynı şiirin sonunda Baudelaire'in musiki için "ümitsizliğin büyük aynası" dediğini söyler.

307 A. g. e., s. 353.
308 A. g. e., s. 354.
309 A. g. e., s. 356.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAZ VE GÜNAH

KELİMELERLE ZEHİRLENMEK

"Niçin, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün hikâyesini
bu uzak hatıralarla ağırlaştırdım? Neden bu mazi
gölgeleri yüzünden yolum birdenbire değişti?
Bunlar o cins şeylerdir ki ne hakikatini,
ne de gülünç tarafını bugünün insanı anlayamaz."[310]

Öteki/Gayr

Saatleri Ayarlama Enstitüsü Tanpınar'ın şahsi bilincine ilişkin bozma ve yapma sürecini anlattığı romanıdır. Romanın ironik formu, Tanpınar'ın önceki metinlerinde gördüğümüz "öteki"nin gülüncü gören bakışının ikamesine yer açmak için, yerleşik bilinç algısını temizleme yöntemi olarak ironinin seçilmiş olmasından kaynaklanır. Tanpınar metinlerinin birinci derecedeki kahramanları aşağı yukarı *Huzur*'a kadar, kendiliklerini gülünç gören bir ikincinin baskısını hep hissetmişlerdi. O yüzden öteki Tanpınar kendiliğinin bir parçası olan şüpheyi temsil eden ama çoğu zaman bastırılmaya çalışılan "ikinci

310 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 45.

özne"dir. Yorumun anlaşılabilmesi için Tanpınar kendiliğinin iki özne içerdiğini ve bu iki öznenin Tanpınar'ın sanatını tanımlamak için kullandığı "zıt kuvvetlerin cedeli/muhassalası" dediği tarzda, birbiriyle daima cedelleştiğini söyleyerek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki ironik yapının, bu cedelleşmenin fiili/kurgusal görüntüsünden kaynaklandığını söyleyelim.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü Tanpınar'ın *Huzur*'da ortaya çıkan "öteki"ni yok etme çabasının ürünüdür.[311] Nitekim *Huzur* ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Huzur*'da öldürülen ötekinin yeniden doğuşu bakımından birbirinin devamıdır. "Kendi içimde her şey bana karşı" mısraıyla, "öteki"nin varlığını beyan eden Tanpınar'ın, yayın tarihi itibarıyla bu iki romanının arasında, onun lügatında "öteki" kelimesini barındıran başka bir romanın olması da ilginçtir: "Kaldı ki bu burun, kendisi de hakikaten mevcuttu, yani vardı. Kaç defa? Bunu söylemek güçtür. Bana kalırsa her an vardı. Hiç olmazsa Kudret Beyin bu fani hayata gözlerini açtığı andan itibaren vardı. Hem de yüzünün dörtte üçünü kaplayacak şekilde, yani bir nevi şiddetle, irade ile, mütaarrız bir şekilde vardı. Ayrıca bahsettiğimiz felsefenin esasını yapan zıddiyetin mekanizması ile Kudret Beye bir nevi autrui, yani gayr yahut öbürü imiş gibi düşman muamelesi yapardı."[312]

Birinci İkramiye'den Acıbadem'deki Köşk'e; Abdullah Efendinin Rüyaları'ndan Yaz Yağmuru'na, hatta *Sahnenin Dışındakiler*'e kadar ötekinin/"gayr"ın/ikinci öznenin baskısını hisseden ve Tanpınar kendiliğinin *Huzur*unun anlamı "uzlet"i bozan ötekinden, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, birinci özne

311 Tanpınar'daki değişmek ihtiyacı için bkz: Enginün-Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, s. 117, 164.

312 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s. 93-94. "Gayr" yahut "öbürü" günümüz edebi eleştirisinin çok kullandığı "öteki"dir.

reddedilerek kurtulunmak istenmiştir. Ya da şöyle diyelim: Tanpınar ötekinin baskısından kurtulmanın yolunu, ötekinin algısından kaynaklanan bir kurgusal dünya inşa ederek, kendilik kılarak kurtulmaya çalışmıştır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden önceki şiir, hikâye ve romanlarında Tanpınar, değişik biçimler ve adlar altında öteki daima metinlerin bünyesinde idi. Ötekiler arasındaki en sert çatışmayı *Huzur*'da görmüştük. Mümtaz ve Suad, kendiliğin içeriği olarak iki zıt kuvvet halinde aynı bilincin mukimi idiler ve birinin mutluluğunu, algısını, *Huzur*unu öteki bozuyordu. Tanpınar romanın sonunda ancak "gayr"ı öldürerek bu baskıdan kurtulmuştu. Şimdi yani *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde o gayr'ın, ikinci öznenin/ötekinin temsil ettiği algı düzlemini romanına hâkim kılarak veya roman vak'asını, onun algısı doğrultusunda inşa ederek, yeni bir deneyime girişir. Fakat önce birinci öznenin (ilk öteki diyelim) algı unsurları ile düzenlenmiş bilincin temizlenmesi gerekir. Daha açık ifadeyle ve örnek üzerinden gidersek Mümtaz'ın dünyaya bakışını ne ya da neler belirliyorsa, onların bilinçten temizlenmesi ve böylece yeni kendilik inşası için bilinçte bir yer açılması gerekecektir. İşte bu yüzden *Sahnenin Dışındakiler*'de şiddetli bir baskı aracı haline gelen "gayr"ın ikamesi, ancak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, "eski" temsili bilinçten/bilinç biçiminden arınarak ikame edilebilir.

Huzur'a kadar birinci öznenin algı biçiminin bütün doğası "eros" üzerine kuruludur. Yani zıtların pozitif unsurlarının hâkim olduğu, beslendiği ve büyütüldüğü bir kendilik, Mümtaz'ın algısını -romanın bilinen noktasına kadar- biçimlendirir. Dikkat edilirse *Huzur*'da "müthiş bir ciddiyet", "sağlam bir sanatsal argüman" aracılığıyla Mümtaz'ın başına gelenleri meşru kılan bir yığın "sebep, neden, için" üretilmiştir. Eğer romanın Mümtaz'ın yaşadıklarına ilişkin meşruiyet argümanlarının tamamına birer ironik/gerçek dışı/anlamsız

içinler/sebepler olarak bakarsak, ortada ironik bir Mümtaz kalır. Öyleyse *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün birinci ve ikinci bölümü -Büyük Umutlar ve Küçük Hakikatler başlıklı bölümler- Mümtaz'ın bize dram/trajedi gibi görünen yaşadıklarının "içinlerini" ortadan kaldıran ve Mümtaz'ı ironize eden bölümlerdir. Unutmayalım ki trajedi Mümtaz'a değil, bütün Tanpınar metinlerinin gerisindeki biyolojik vakıaya aittir ve asıl Tanpınar trajedisinin ne olduğunu biz *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ve *Aydaki Kadın*'da görürüz.

Konumuza dönecek olursak, demek ki bilincin pozitif argümanlarının Tanpınar bilincindeki yerleşik görüntülerinin çözülmesi, anlamsızlaştırılması ve bilincin böylece arınması icabeder. Her Tanpınar okuyucusu bilir ki Tanpınar dili simge, metafor ve imge etrafında düzenlenen bir inşadır. O zaman bilincin eros/pozitif le büyülenmesi anlamına gelen her algı formu büyünün bir öğesidir ve bunlar simge, metafor ve imge yoluyla bilinci istila etmiştir. Büyünün bozulabilmesi için bilincin arınması, bilincin bu öğelerden temizlenmesi gerekir. Burada temizleme metaforunun asıl karşılığı çözmedir.

Her büyü tersinden çözüldüğüne göre büyünün doğasının nasıl kurgulandığının anlaşılması gerekir. Büyü kutsallaştırmadır; başka bir deyişle nesne ya da duruma ya da kişiye, yüksek düzeyde anlam enjekte edilmesi, kutsallaştırma ve bu da büyülenme demektir.[313] Dil bir anlam aracı olduğuna göre, anlam enjektesi/büyülenme dil yoluyla mümkündür. Tanpınar büyünün anlam enjekte etme ile ilgili oluşunu, simgeselleştirme yoluyla kutsal kılma şeklinde kullanır. Her büyü işleminde olduğu gibi bir büyülenme/büyüleme yolu olarak kutsallaştırmada da dil birinci derecede önemlidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, ilk iki bölümünde "ad verme" eşyayı adlandırma konusu ve

313 René Girard, *Günah Keçisi*, s. 63-78.

yine *Huzur*'da bu konuya dair kullanılan cümleler aracılığıyla, kutsalın, simge yoluyla nasıl inşa edildiğini gösterir. Durumu şöyle örnekleyebiliriz: Her biyolojik varlık gibi sıradan bir kadına, ister güneş deyin isterseniz, simgesel anlamı kastederek "Nuran" deyin, sonuçta kadını ve kadının temsil ettiği ve sizin peşinde olduğunuz anlamı kutsallaştırmış olursunuz. Veya babasını kaybetmiş bir gencin, babasının ölümünün ertesi günü bir kadınla tensel temasdan aldığı zevki/hazzı, insanlığın Tanrı ile ilişkisine ya da bir ülkenin yüzelli yıllık sosyal değişme tarihine gönderme yapacak şekilde suç/günah diye nitelerseniz, sıradan bir utanma durumunu kutsallaştırmış ve içinden çıkılmaz bir hale getirmiş olursunuz. Fakat basit, sıradan, bayağı ya da dünyevi sizi daima izler ve yaptığınız her kutsallaştırma işlemini gülünç bulur. Gülünç bulan bakış, kutsal kılan özneyi aşağılayarak baskı altında tutar. Kutsal kılma, kutsallaştıran öznenin gerçeklik karşısındaki samimiyetsiz bakışından kaynaklanmaktadır. Gülünç bulan ikinci öznenin gülüşü, birinci özneye samimiyetsizliğini hatırlatarak, samimiyetsizliğini yüzüne vurur ve şüpheyi besler. *Huzur*'da Mümtaz'ın algısının temelinde bu samimiyetsizlik vardır ve asıl ironik durum da budur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ilk iki bölümü Tanpınar geçmişindeki bu simge-kutsal arşivinin boşaltılmasını anlatır. Öyle ki Tanpınar Büyük Umutlar ve Küçük Hakikatler başlıklı bölümlerde, güçlü hafızasının yardımıyla, ilk öznenin bütün simge-kutsallarını ifşa eder, çözer ve bilinci arındırmaya çalışır. Romanın ilk iki bölümüne verilen isimlerde bile, hayal ve hakikat arasındaki ironik ilişkiye gönderme vardır. Demek ki ironize edilen Tanpınar'ın kendisine ait geçmişte varolan yapay algısı, doğal olarak ironist de Tanpınar'ın kendisidir.

Tanpınar'ın hem ironist hem de ironize edilen olduğu bu metin, simge-kutsaldan arınmaya ilişkin olduğuna göre, arınma sürecinde -bu süreç *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün

ilk iki bölümüdür- bütün yapının, simge-kutsaldan kurtulup, basite, dünyeviye, sıradana dönüş izleği üzerinden kurulması gerekir. Öyle ki simge-kutsalın hem oluşum yöntemi hem de çözülme yöntemi bizatihi gösterilmelidir. Bu cümlemizin gerçek anlamı Tanpınar'daki "simgesel dönüşüm" ya da "simge-kutsal" oluşturma tekniğine ilişkindir. Marcel Proust gibi metnin çözümüne ilişkin bütün kodları metnin içinde ifşa eden Tanpınar, ilginçtir, simgeleştirme ve kutsallaştırma tekniğini de bizzat metnin içinde açıklar, gösterir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün özel anlamı -önceki özneye ait bilincin arınması gereğince de- bilinçte varolan simge-kutsalın basitçe nasıl inşa edildiğini göstermek ve sonra tek tek -ama gerçekten tek tek- bu simge-kutsalları yok etmektir. Konu tamamen kendilik sorunu ile ilgili olduğundan ve bir edebi metin kapsamında ele alındığından, konuyu simge kullanmadan anlatmak mümkün değildir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün simge ve simge-kutsalla ilişkisi bu bakımdan diline de yansır. Simge-kutsal, simge-bayağıya, basite, dünyeviye dönüşürken de simgeleşir. Bu dönüşümün en tehlikeli yanı, simge teriminin bizatihi kendisidir. Eğer, simge-kutsal sadece dünyevi/sıradan ve basite dönüştürülseydi, hiçbir sorun olmayacaktı; sorun simge-kutsalın, çözülürken, yeni bir simge-kutsala -ama bu sefer seküler düzeyde- dönüşmesinden kaynaklanır. Romanın Sabaha Doğru başlıklı bölümünün ana konusu simge-kutsalın seküler düzeyde yeniden inşası olduğundan, metin insandaki simgeleştirme ve kutsallaştırma tutkusunu ele alıyor diyebiliriz. Çünkü metaforu "para" olan enstitü seküler simge-kutsaldır.

Simge-Kutsal

Şimdi de yukarıda sözünü ettiğimiz simge-kutsalın, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ilk iki bölümündeki bir örneği üze-

rinden gidelim: Romanda basit bir saat vardır. Tanpınar önce saatin Hayri İrdal'ın dedesi tarafından nasıl eve getirildiğini anlatarak onu bir hikâyenin kahramanı yapar. Çünkü nesnenin simge-kutsal olabilmesi için mutlaka bir hikâyesinin olması gerekir. Saat, parasızlıktan dolayı bir türlü tamamlanamayan camiye aittir ve bir gün cami tamamlandığında saat de camiye götürülecektir. Simgeleştirmenin -simge-kutsalın- ikinci aşaması, saatin sıradan halleri yüzünden ona mübarek adının verilmesidir. Artık saat, Hayri İrdal'ın annesi için mübarek fakat babası için menhustur. Böylece sıradan bir nesneye ad verilmek suretiyle nesne, simge ama aynı zamanda kutsal bir simgeye dönüştürülmüştür.[314] Romanın herhangi bir kahramanı gibi bütün roman boyunca, bir şekilde hikâyenin aktif kahramanı saatin mevcut simgesel gücü ile yetinmeyen Tanpınar, daha sonra bu saati, saat-baba, saat-dede, saat-mazi, saat-evliya eşleştirmeleriyle kullanır. Saatin toplamdaki anlamı artık mübarektir ve roman boyunca merkezi simge-kutsal olarak orada bir yerdedir. Simgeleştirmenin en pratik yollarından biri tekrar olduğuna göre, Tanpınar, romana yaydığı saate ilişkin "tekrarlar" vasıtasıyla durumu daha da zenginleştirir. Öte yandan Hayri İrdal'ın çocukluk dönemi hayatında bir değil üç saat vardır. Birincisi mübarek; ikincisi ve en küçüğü "laik" saattir ve çocuk Hayri İrdal'a aittir. Üçüncüsü ise babaya ait ve "ortakat" metaforuyla tanımlanan saattir. Böylece dede-baba ve çocuk arasındaki zihniyet farklılığı bir simge-kutsalın etrafında anlatılmış olur. Sıradan bir nesne etrafında kullanılan bu dil, edebiyat metnini edebi, nesneyi de kutsallaştırılmış anlam kılar.

Yine romanın aynı bölümünde ikinci bir örnek, Hayri İrdal'ın halasının "birinci" ölümü ve dirilişinin anlatıldığı bö-

314 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 25.

lümde sözü edilen saat kadranı, tam bir fallus simgesi olup yine metin boyunca birkaç yerde tekrarlanır. Ancak saat kadranı erotik bir simge olduğundan saatin simgesel gücünü artıran tekrar yöntemi, saat kadranı için kullanılmamıştır.

Tanpınar'ın simge-kutsal inşa yöntemi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün bu bölümlerinde hızlı ve yoğundur. Kurgunun simge-kutsal oluşturulma sürecine ilişkin hızlılık ve yoğunluk, yukarıda söylediğimiz, ilgili metnin arınma metni oluşuyla ilgilidir. Dolayısıyla Tanpınar, mevcut bilinçteki -temsil Hayri İrdal- simge-kutsalları sıralar ve bu iki bölüm geçiş metni olduğundan, çabuk sonlandırır. Çünkü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün, bilincin form değiştirişini gösterecek olması bakımından asıl önemli bölümü, gayr'ın bilincinin ikamesi anlamına gelen ve enstitünün kuruluşunu anlatan kısmıdır.

Şimdi de Tanpınar bilincinin iki öznesinden ilkine ait bu simge-kutsalların sıralanmasına ve çözülmesine bakalım: Metindeki kronolojinin ilk simge-kutsalı "olmayan" Şeyh Ahmet Zamani Efendi ve onun olmayan hayatına ilişkin bir kitap yazılmış olmasıdır. Kitap enstitünün kuruluşunun anlatıldığı üçüncü bölümde yazılmıştır. Fakat Tanpınar seküler mentalitenin de simge-kutsal ürettiğini hatırlatmak amacıyla, bu olayı, romanın ilk bölümünde kısaca anlatır. Bu durum Tanpınar'daki ilk ötekinin tarih merakının, simge-kutsala dönüştürülmüş tarih olgusunun, nasıl da "uydurulabildiği" anlamına gelmektedir. Tanpınar, Sabaha Doğru başlığını taşıyan üçüncü bölümden itibaren, bütün bu simge-kutsalların seküler düzlemdeki karşılıklarını da bulacaktır; fakat burada ilk "saldırının" tarihe, geçmişe, maziye ilişkin öğe üzerinden gerçekleştirilmesi hem Tanpınar bilincindeki tarih tutkusuyla hem de insanın "şahsi masal" inşa edişiyle ilgilidir. Çünkü bir isim uydurup, o isme bir hayat bulmak ve bunu yazmak tam da bir masal inşa etmektir. Böylece Tanpınar kendi şahsi

masalının yükünden arınmanın ilk adımını tarih üzerinden gerçekleştirir. O zaman dil şahsi masalın ana malzemesidir. Demek ki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Büyük Umutlar başlıklı birinci bölümü Tanpınar'ın diline ve üslubuna ilişkin simge-kutsal çözümlemesine dairdir.

İkinci saldırı Tanpınar metinlerinin/dil ve üslup bakımından olmazsa olmazı niteliğindeki hüküm ve aforizmalara ilişkindir. "Şöhret afet olduğu kadar da vesile-i rahmettir"[315] hükmü anlamsızdır ve tüm hüküm ve aforizmalar gibi "ayakbağı"dır. Demek ki Tanpınar ironisi kendiliğin sadece tarih gibi cognitif (bilişsel) öğeleri üzerinde işlem görmez; aynı zamanda Tanpınar'ın kendi "edebi dili/üslubu" üzerinde de işlem görür. Hüküm ve aforizmaların "duruşuna" ilişkin ironi, yine başka hüküm ve aforizmalarla gerçekleştirilir. Fakat bu iki terimin yanına "slogan" terimini de eklersek, dil dünyevileşir. Öte yandan talih ve tesadüf, icat merakı gibi Tanpınar poetikasının çok kulanılan kodları da bu bölümde ironize edilmiştir. Çünkü bunların her biri, hatırlanacağı üzere, Tanpınar poetikasındaki "anlam çokluğu"nun öğeleri idi. Bir bakıma "anlam fışkırması" diyebileceğimiz, simgesel, metaforik ve imgesel formlar, aynı yapılar aracılığıyla ironize edilir. Amaç elbette akıl düzeyinde tutunmaya yönelik bir anlam çalışmasıdır. Muvakkit Nuri Efendi'nin ölümünden sonra, Asım adlı bir saat tamircisinin yanında çalışmaya başlayan Hayri İrdal, Muvakkit Nuri Efendi'den öğrendiklerini göstermek amacıyla "Saat, insandır" dediğinde, Asım Usta "böyle deliliklerden" hoşlanmadığını söyleyerek onu azarlar. Asım usta Hayri İrdal'ı akıl düzeyinde/seküler düzeyde tutmaya çalışmaktadır.

Her şey gibi dil ve dolayısıyla bilinç de kirlenir demiştik. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü bir "temizlenme/arınma" romanı

315 A. g. e., s. 11.

olarak tanımladığımıza göre, Tanpınar'ın romanda kullandığı "elbise" metaforuna ilişkin paragrafı bu tespitimizi desteklemek üzere kullanabiliriz. Saatin onu kullanan insana benzediğini savunan Hayri İrdal, bu benzeyişin sadece saatle sınırlı kalmadığını, eski şapkalarımız, ayakkabılarımız, elbiselerimiz gün geçtikçe bizden bir parça olmazlar mı diye sorar. Ona göre onları sıksık değiştirmemiz bu yüzdendir. Yeni bir elbise giyen adam az çok benliğinin dışına çıkmışa benzer: "Kendinden uzaklaşmak, ona bir değişikliğin arasından bakmak ihtiyacı yahut 'Ben artık bir başkasıyım' diyebilmek saadeti."[316] Ona göre eski bir şapkadan ve ayakkabıdan sahibinin bütün huyunu, hayatındaki aksaklıkları, hatta ıstıraplarının çeşidini görmek mümkündür. Hizmetçilerimize hemen evimize gelir gelmez bir kat elbise, bir iki eski gömlek, boyunbağı, hiç olmazsa ayakkabılarımızdan birini hediye etmemizin hikmeti de bu olsa gerektir. Hayri İrdal'a göre bizi hiç tanımayan bu insan birdenbire elbisemizin içine girdiği, kunduramızla yürüdüğü için, adeta onun gizli zoru ile bize yaklaşır. Farkında olmadan bizim alışkanlık ve düşüncelerimizi benimser:

"Bunu kendi nefsimde iki defa tecrübe ettim.

Türlü Meslekler Bankası'ndan atılmama ve o kadar felakete düşmeme sebep olan müdür Cemal Bey, vaktiyle bana bir kat eski elbise hediye etmişti. Cemal Beyle aramızda büyük mizaç farklılıkları vardı. O aksi, titiz, kibirli, insanları küçük düşürmekten hoşlanan, her şeyi ciddi mizanlara vuran bir adamdı. Benim uysal, sade geçim derdi ile meşgul benliğimin tam zıddı bir tabiat. Vakıa onun bu taraflarını pek benimseyemedim. Bu benim için imkânsızdı. Fakat tek zaafı, refikasına karşı beslediği sevgi sanki bu elbiseden bana geçti. Üzerime giydiğimin haftasında sıkı Müslüman terbiyeme, üç çocuk ba-

316 A. g. e., s. 16.

bası olmama, Pakize gibi her cihette bana üstün bir kadının kocası olmama rağmen, Selma Hanımefendiye delicesine âşık oldum. Bankadan ayrıldım, bu elbise üstümde lime lime oldu. Fakat bu sevgi yakamı bırakmadı."[317]

Hayri İrdal'a ikinci elbiseyi enstitünün kuruluş günlerinde Halit Ayarcı hediye etmiştir. İrdal elbiseyi sırtına daha ilk geçirdiği gün bütün varlığının değiştiğini farkeder. Birdenbire ufku, görüş zaviyesi genişler. Hayatı onun gibi bir bütün olarak görmeye başlar. Değişme, koordinasyon, çalışmanın tanzimi, zihniyet değişikliği, üst düşünce, ilmi zihniyet gibi tabirlerle konuşmaya, kendi isteksizliğine "zaruret", "imkânsızlık" gibi adlar vermeye, Şarkla Garp arasında ölçüsüz mukayeseler yapmaya, ciddiliğinden kendisinin de ürktüğü hükümler vermeye başlar.[318]

Hayri İrdal'ın sözünü ettiği elbise değiştirme, velev ki başkasının elbisesini giymek yoluyla olsun, dil ve zihniyet değiştirmek ihtiyacıyla ilgilidir.[319]

Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, ironize etmek adına "kısa sürede" simge-kutsala dönüştürdüğü ve önceki "dili"ne ilişkin eleştirisini kapsayan başka bir husus da psikanaliz bahsidir. Bilhassa Dr. Ramiz'in yorumlarında görülen Oidipus bahsi, bizzat İrdal'ın olayı sıradan bir düzleme çekme çabası yüzünden ironikleşir.

Simge-kutsalın oluşumunda kelimenin literal, bireysel-simge ve sonunda toplumsal ve evrensel simge olmak gibi bir dizilişi vardır. Tıpkı *Huzur*'da anlatılan "utanma" (hacalet) duygusunun, önce sıradan bir kelime, sonra Mümtaz'da derin saplantıya sebep olan bir bireysel kompleks, sonra da

317 A. g. e., s. 16-17.

318 A. g. e., s. 17.

319 Tanpınar'daki başkalaşım sorunu için bkz: Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 152-165.

bu ülkenin geçmişine karşı işlenmiş bir günah/suç sorununa ve en sonunda da Tanrı ile insan ilişkisine yönelik bir simge-kutsala dönüştürülmesi gibi! Bu simge-kutsalın nasıl çözüldüğünü Dr. Ramiz ile Hayri İrdal arasında geçen bir diyalogta buluruz. Dr. Ramiz mübareği (simge-kutsalı) baba temsili sayıp (Freud ve Jung) Hayri İrdal'da baba arayışını bir sorun olarak tespit ettiğinde sıradanı yeniden simge-kutsal kılmakta ve Hayri İrdal'ın benim babam var itirazı da bu simge-kutsalı bozmaya yönelmektedir. Öyle görünüyor ki, evrensel bir niteliğe dönüşen Tanpınar'daki zaman sorunu da Hayri İrdal'ın modern zamanların hayat algısıyla kendi hayat algısı arasında ortaya çıkan bir sorundur. Bu bakış, öznenin kendi dışındaki bütün insanların algısının ortak olduğu gibi bir yanılgıya yol açmaktadır. Hâlbuki herkesin kendi zamanı vardır. Durum böylece basit, sıradan bir uyum sorunu olur. Hayri İrdal kendi algısını dünyevileştirdikçe, bu sefer "ötekilerin" algısıyla çatışmaya başlar. Psikanalizin, idealizmin, ilerilik, gerilik, hürriyet, esaret, suç, günah, mazi, şimdi, modern, gelenek gibi zıt kuvvetlerin her biri *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne kadar Tanpınar söyleminin üzerinde durduğu psikolojik, sosyolojik gerçeklerdir;[320] fakat *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde herbirinin önce oluşum aşamaları sonra da sıradanlıkları anlatılır. Böylece simge-kutsal bozulmuş olur.

Tanpınar simgeleştirmelerinin bir başka öğesi bir yandan nesne ve durumlara ve kahramanlara verilen isimler, diğer yandan da karakter analizleridir. İsim verildikten sonra herşey insanlaştırıldığından artık karakter analizi sadece insan figürlere değil, bütün malzemeye yöneliktir. Tanpınar romancılığındaki bu tip simge-kutsala *Huzur*'da İhsan, Nuran ve Suad üçlüsü sağlam birer örnektir. Aynı romanda kullanılan

320 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 17-20.

güneş, ay, yıldız, gül, lale gibi insan dışındaki nesnelere yüklenen anlamlarla kimi orijinal kimi de gelenekten gelen bir yığın simge-kutsal vardır. İsim sembolizasyonu anlam çokluğunun ilk şartıdır ve edebi gelenekte bol miktarda örneği bulunabilir. Karakter analizi ve diğer yandan kahramanların şahsi hikâyesi yoluyla da simge isim/simge kahraman zenginleştirilebilir. *Huzur*'da Nuran aşk gerekçesiyle tamlık simgesi iken İhsan kendisini tanımlayan dilin bize verdiği ipuçlarıyla "eros"un yani pozitif iyinin simgesidir. Tanpınar kahramanlarının bölünmüş bilinçleri çoğu zaman iyi ile kötünün -zıt kuvvetler- arasında kaldıkları için Mümtaz, idealize ettiği İhsan ile "yerdiği", kendiliğinin öteki yanı Suad arasında kalır. Demek ki İhsan Mümtaz'ın kendiliğinin erosu, Suad da diamonudur. Böylece Mümtaz içinde bir yanıyla Apollonu diğer yanıyla Diyonizosu taşıyan melankolik prenstir. Aynı yapıyı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Muvakkit Nuri Efendi ve Halit Ayarcı zıtlığında görürüz. Birincisi geçmiş ve mistik Diyonizos, ikincisi şimdi ve seküler Apollon'dur. Hayri İrdal zıt kuvvetler "muhassalası"dır.

Kendilik Bilinci

Tanpınar bilinci kendilik formunu, romanına bir kahraman temsilinde dâhil ederken genel olarak bütün sanatların doğasındaki yöntemi kullanmaktadır. Ancak onun romanlarında yapıyı zenginleştiren, temsilin temsili iki ve daha fazla figürün de romana eklenmesidir. Diyelim ki *Huzur*'un gerisindeki biyolojik bilinç Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Romanda onun temsili Mümtaz'dır. Fakat Mümtaz'ın da iki temsili vardır; biri İhsan diğeri Suad! Böylece Mümtaz, Suad ve İhsan bir yandan biyolojik bilincin -Tanpınar'ın- temsili olurken aynı zamanda Suad ve İhsan, Mümtaz'ın temsili olurlar. Yine

de bu izah Tanpınar'daki kahramanların temsili niteliklerini izah etmemektedir. Çünkü üç kahramanın üzerinde durdukları üçgen birlik simgesi olmakla, her iki kahramanın bir diğerinin parçalanmış temsili olduklarını da gösterir. Aynı üçgeni ve aynı temsili figürasyonu *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki üç kahraman arasında; Hayri İrdal, Muvakkit Nuri Efendi ve Halit Ayarcı arasında da görürüz.

Temsili simge-kutsal düzeyindeki yapının çözülmesinin yollarından biri; ister yangınla, ister intiharla, ister kaza ile gerçekleşsin ölümdür ve ölüm daima "geçici" bir konfor formudur. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda birinci Abdullah'ın yanarak ölmesi, *Huzur*'da Suad'ın intiharı ve İhsan'ın ölümü -bizce ölmüştür, çünkü Tanpınar romancılığında ölmesi gerekir-, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde önce Muvakkit Nuri Efendi'nin sonra da Halit Ayarcı'nın ölümleri ilk akla gelen örneklerdir. Öte yandan *Huzur*'da İhsan'ın ölüp ölmediği konusunun şüpheli bırakılması, Mümtaz'ın bilincindeki kendiliğe ilişkin şüpheyle ilgilidir. *Huzur*'la *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* arasındaki *Sahnenin Dışındakiler* -bizce Tanpınar'ın imgesel şiddet bakımından en güçlü romanıdır- Tanpınar metinlerindeki öznenin bilincinin "şüphe" üzerinde konumlandığı konusundaki inancımızı pekiştirir. Çünkü *Huzur*'daki "şüphe" *Sahnenin Dışındakiler*'de şiddetli bir "acı"ya dönüşmüş ve trajediyi doğurmuştur. Tanpınar öznesinin kendilik bilincine ilişkin kayıtları ironi yoluyla sorgulamaya kalkışmasının sebebi bu acıdır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde seküler mistifikasyonun denenmesinin sebebi, *Sahnenin Dışındakiler*'de karşımıza çıkan bu derin acı olmalıdır. Halit Ayarcı'nın bu romandaki trajik sonu, *Aydaki Kadın*'ın Selim'inin artık yeni bir bilinç ile hayata bakacağının işaretidir. O romanda Selim'in aralarında durduğu herhangi iki temsil, simge-kutsal yoktur: "Nuri Efendi ve Halit Ayarcı... İşte benim hayat mekiğim bu

iki kutup arasında dolaştı. Birisini çok gençken, insanlara ve hayata gözlerim henüz açıldığı sırada tanıdım. Öbürü her şeyden ümit kestiğim, hatta ömür defterimi tamamlanmış sandığım bir zamanda karşıma çıktı. Fakat bu ayrı meziyette, ayrı zihniyette insanlar bütün zaman ayrılıklarının üstünden hayatımda bir daha ayrılmamak şartıyla birleştiler. Ben onların bir muhasalasıyım. Tıpkı Nuri Efendinin o kadar dikkatle ve ayrı ayrı işçiliklerden gelmiş parçaları birleştirerek tamir ettiği, zaman kervanına kattığı hurda saatler gibi onlardan bir parça, onların 'muaddel' bir halitası, terkip halinde eseriyim."[321]

Tanpınar romancılığındaki simgesel zenginliğin bir başka yönü tek bir simgenin birden fazla anlamı karşılama ihtimalinin açık bırakılmasıdır. Böylece bir simge-kutsal, hem edebi geleneğin yüklediği anlam ile hem de Tanpınar metninin içeriğine uygun yeni bir simgesel anlamla kullanılmış olur. Abdüsselam Bey'in romanın hem birinci hem ikinci bölümündeki kimliği tam da edebi geleneğin yüklediği karşılığı içerir. Daha çok imparatorluk simgesi gibi kullanılan ve Abdüsselam Bey'in zihninde tam bir simge-kutsal konak, bütün sakinleri ve geçirdiği aşamalar ve bu aşamaların gerçekleştiği tarihlerin siyasi tarihimizle örtüşmesi yüzünden, sağlam bir simge-kutsal örneğidir. Abdüsselam Bey, birçok insanı konağına aldığı gibi Hayri İrdal askerden döndükten sonra onu da evine alacak ve hatta beslemesi Emine ile evlendirecektir. Konak anlatılırken kullanılan Babil kulesi benzetmesi, konakta tam otuz yedi insanın bulunduğu bilgisinin verilmesi, 1912'den (Balkan Savaşları) sonra birçok konak sakininin konaktan ayrılması gibi bilgiler, konak-imparatorluk eşleşmesine dair zengin ipuçlarıdır. Fakat öbür yandan "konak" bütün Tanpınar metinlerini -Tanpınar metinlerinin toplamını- karşılayan

321 A. g. e., s. 31.

bir simge de olabilir. Abdüsselam Bey'le ilgili olarak, "ara yerdeki esas cümleler silinmiş, bu yüzden manası bir türlü çıkmayan bir metin gibi geliyor, onu şaşırtıyor, bununla beraber büsbütün yalnız kalmak korkusu ile bu beyhude kalabalığa yine dört elle sarılıyordu,"[322] ifadelerinin kullanılması konağı ve içindeki "dünya"yı Tanpınar metni kılmaya, dolayısıyla Abdüsselam Bey bilinci ile Tanpınar bilinci arasında benzerlik kurmaya müsait ifadelerdir. Tanpınar'ın biyolojik kendiliğine dair bilincinin roman ya da hikâyede sık sık yer değiştirdiğini ve bu yer değiştirmenin "vak'a/anlatma/yazma" zamanı ile ilgili olduğunu söyleyelim. Örneğin *Huzur*'un anlatma/yazma zamanı ile vak'a zamanı arasında görülen biyolojik bilincin temsili zaman zaman farklılaşır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de birinci derecedeki bilinç temsili Hayri İrdal; ikinci derecedeki bilinç temsili Abdüsselam Bey'dir. Öyle ki Tanpınar Hayri İrdal'la beraber "biyolojik" kendiliğini, karşı karşıya konmuş aynalardaki görüntüler gibi çoğaltır. Bu cümle ayna metaforunun Tanpınar'daki karşılığının çoğunlukla bilinç olduğunu ve Tanpınar'ın birçok kahramanının biyolojik bilincinin "çoğalan" temsilleri olduklarını iddia etmektedir. Hayri İrdal, Seyit Lûtfullah, Abdüsselam Bey, Aristidi Efendi ve benzeri gibi herhangi bir zaman ve mekânda ortaya çıkarak romana dâhil her kahraman biyolojik bilincin çoğalan temsilleridir. Örneğin Seyit Lûtfullah hakkındaki satırlar, Tanpınar sanatını, sanatkârlığını ve bu sanatın arkasındaki biyolojik bilinci tanıyan hiçbir okuyucuya yabancı gelmeyecektir: "Onun acayip gölgesi doğrudan doğruya yalanın boşluğunda yüzüyordu. O maskenin yahut ödünç kişiliğin kendisi idi. Çok hayali bir piyeste asıl başrolü, hakikatin tam inkârını üzerine alan aktör tasavvur edin ki, oyunun yarısında sahneyi, ödünç

322 A. g. e., s. 35.

şahsiyetini günlük hayatında yaşamak için bırakmış olsun ve o kıyafetle ve karakterle şehre, sokağa, insanların arasına fırlasın. İşte bu küçük grupa bir yığın merakı, ihtirası aşılayan, onların kendi başlarına kalmış olsalar çok tabii geçecek hayatlarını altüst eden Seyit Lûtfullah bu çeşit bir adamdı. Onda yalanın nerede başladığı ve nerede bittiği bilinmezdi."[323] Sanatın yalan üzerine kurulu bir birlik/sistem organizasyonu olduğu ve klasik devirden günümüze ilm-i simya ile sanatın birlikte düşünüldüğü, sanatkârın da bu durumda bir simyacı olduğu hatırlanırsa, Seyit Lûtfullah ile Tanpınar arasındaki simgesel birliktelik de fark edilmiş olur. Kaldı ki Tanpınar sanatkârlığının hemen her ürününde, sanatla yalan arasındaki ilişkiye gönderme vardır. Biyolojik bilinç metin dışına çıkıp seküler verilerle sanatın doğasına baktığında ortaya çıkan bu benzerlik, Tanpınar ötekisinin ironik bakışının zeminidir.

İncelememizin önceki bölümlerinde ilm-i simyanın Tanpınar'da simgesel bir form olduğundan ve edebi metin yoluyla/edebi dil yoluyla ilm-i simyanın amacının hedeflendiğini söylemiştik. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise sanat eserinin bizatihi kendisi bir simya formu olarak simgeleştirilmiştir. Bilindiği gibi romanın ilk bölümü ilm-i simya merkezli bir metindir. Kaldı ki Tanpınar'da ilm-i simya tıpkı gelenekte olduğu gibi "bir ve tam" olanı aramanın adıdır. Tanpınar, değişik şekillerde söylediğimiz gibi, *Huzur*'a kadar bu simgesel bir'in peşinde bir dil ve metin algısına sahiptir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Tanpınar'ın geçmişteki bilincinin (birinci ötekinin) dünya algısının ironisi olduğuna göre -romanın birinci ve ikinci bölümleri kastedilmektedir- simgesel ilm-i simyanın da -dille inşa- ironize edilmiş olması gerekir. Seyit Lûtfullah ve ekibi, faaliyetleri ve elbette kötü sonları sebebiyle, Tanpı-

323 A. g. e., s. 36.

nar'daki ilk ötekinin dünya algısının iflasıdır. Çünkü simyacı Aristidi Efendi, simya deneyi yaparken yanarak ölmüştü.

Eğer ilm-i simya sanatın -edebiyatın- kendisi ise, sanatkâr da simyacı ise, romandaki Kayser Andronikos'un hazineleri Tanpınar'ın dilidir. Buradaki asıl incelik "hazinesi" yerine "hazineleri" ibaresinin kullanılmış olmasından kaynaklanmaktadır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Büyük Umutlar başlıklı altmış üç sayfalık bölümü, Tanpınar sanatının ve tamlığın dil yoluyla gerçekleştirilme çabasının; başka bir deyişle biyolojik bilincin dilinin ironisidir. Çünkü Tanpınar bilinci de tıpkı Seyit Lûtfullah gibi "bütün teferruatta doğru, fakat esasta aldanır."[324] Öyle ki Tanpınar, Seyit Lûtfullah'ın oturduğu medrese artığı, yıkık dökük yapıyı dünya gerçekliği olarak simgeleştirirken bile sanatkârdaki hayal-hakikat zıtlığına ve kendi kahramanlarının hayalin peşinden gidişine gönderme yapar.[325] Bütün yanılgı dil temelinde gerçekleşir. Metnin tam bu noktasında devreye Seyit Lûtfullah'ın kaplumbağası "Çeşminigâr" girer. Bilindiği gibi kaplumbağa mitolojide "kâinat bilgisi"nin simgesidir ve kaplumbağa verilen isim ve mitolojik anlam bakımından bir simge-kutsaldır; Çeşminigar yavaş değişimi karşılar. Böylece Seyit Lûtfullah'ın kendi isminden başlayarak bu bölümde kullanılan her isim, Çeşminigar, Aselban, Huddam, Kayser Andronikos ve Şerbetçibaşı gibi, simge-kutsalı bizzat inşa eder. Bir yandan metaforlar, diğer yandan simgeler Tanpınar bilincindeki birinci ötekiyi yanıltmıştır. Anlaşılan mesele sadece bir dil oyunudur.

Büyük Umutlar bölümünün temelinde "şeylere" ad verme yani bir dil oyunu olduğunun işaretlerinden biri de Hayri İrdal'ın ikinci hanımından kızına Halit Ayarcı'nın anısını yaşat-

324 A. g. e., s. 41.
325 A. g. e., s. 42.

mak üzere "Halide" adının verilmesidir.[326] Romanın sonraki bölümüne ait olmakla beraber, olayın birinci bölümde anlatılmasının sebebi, birinci bölümün temel metaforunun dil oluşundandır. Abdüsselam Bey de, Hayri İrdal'ın ilk hanımından doğan kızına, Hayri İrdal'ın annesinin -Zahide- adını vereceği yerde, yanlışlıkla kendi annesinin -Zehra- adını vermiş ve böylece anlama ilişkin "yanlışlıklar ve yalanlar" dizisi başlamıştır.

Birinci bölümde sorunun dille ilgili olduğu Seyit Lûtfullah'ın kullandığı terminolojiden ve eşyaya isim verme huyundan yola çıkılarak rahatlıkla anlaşılabilir. Mehdi, Abdazah, Çeşminigar, Aselban gibi isimler, tathir, teşmi, teklis, tas'id, tezviç, tevlit, hal, akit gibi terimler[327] rastladığı her nesneyi derhal simge-kutsala dönüştüren büyü dilinin malzemesidir. Hayri İrdal'ın durumu izahı bölüm sonundaki şu cümlelerde gizlidir: "Çok dikkat ettim, masallar adla başlar. Ceketinize veya boyunbağınıza eskiliği veya güzelliği yüzünden bir ad verin, derhal hüviyeti değişir, bir çeşit şahsiyet olur. Çeşminigar'a mahalleli, belki de asıl ismini yadırgadığı için Emanet adını vermişti."[328] *Acıbadem'deki Köşk*'te Sâni Bey'in Derviş adlı atı, *Aydaki Kadın*'da da Süleyman'ın Efendi adı verilen horozu, benzer durumdaki simge-kutsallardır.

Tanpınar biyografik ve biyolojik gerçekliğinin arkasındaki bilincin işleyişindeki değişmeyi bizce dörde ayırmıştır. Bu yargının *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün veya *Huzur*'un dört bölüm oluşuyla herhangi bir ilgisi yoktur. Bu konudaki düşüncemiz, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün birinci bölümünün sonundaki onikinci kısımdan kaynaklanmaktadır. Aristidi Efendi'nin ölümü, Seyit Lûtfullah'ın Sinop'a sürgünü ile biten birinci bölümün "Böylece her şeyi kaybettikten sonra

326 A. g. e., s. 49.
327 A. g. e., s. 44.
328 A. g. e., s. 61.

aşağı yukarı hepsini buluyor, yeni baştan servet ve kudrete sahip oluyorduk."[329] cümlesi ile sona erer.

Ancak romanın birinci bölümünün sonundaki iki sayfalık onikinci kısım, Aristidi Efendi'nin ölümünden ve "ekip"in dağılmasından sonra Hayri İrdal'ın kısa bir süre tiyatro kumpanyalarında çalıştığı bilgisini vermektedir. Onun tiyatroculuğunun üç dönemi vardır. Birinci dönemde kendisine hiç rol verilmemiş, daha çok sahne arkasında ya da seyircilerin arasında günlerini geçirmiştir. Ancak tiyatroculuğunun ikinci döneminde ufak tefek roller alarak oyunculuğa başlayan Hayri İrdal bu süreci şu cümlelerle anlatır: "Her şey fakir, eski, biçare ve hasisti. Fakat ben Seyit Lûtfullah'ın mektebinden geldiğim için bütün bu fakir ve biçare şeyler sırf yalan olduğu için kendiliğinden bana güzel görünüyordu. İlk giydiğim, Üçüncü Napolyon devri asılzadesinin pantolonu üç yerinden yırtıktı. Âşık olduğum kadın, daha iyisi kontes, ferah ferah annemi doğurmuş olabilirdi, fakat ne ehemmiyeti vardı! Mesele o anda adımın Hayri olmaması, gerçeğin dışında bulunmamda idi. Bu tek manasıyla kaçıştı. Yalanın sihirli çizgisi içinde idim ve bu bana yetiyordu."[330] Unutmayalım ki *Huzur*'da Nuran, Mümtaz'dan; *Aydaki Kadın*'da Zümrüt Hanım, Selim'den yaşça büyüktür.

Büyük Umutlar ve Küçük Hakikatler başlıklı birinci ve ikinci bölümlerin arasına yerleştirilen bu iki sayfalık kısımda sözü edilen Hayri İrdal'ın "oyunculuğu"na ait birinci dönem, Seyit Lûtfullah döneminin; -çünkü hiç rol verilmemiştir, sadece seyircidir- yukarıda alıntılanan bölüm ise Abdüsselam Bey dönemidir ve Küçük Hakikatler başlığı altında "biraz" sonra anlatılacaktır.

329 A. g. e., s. 62.

330 A. g. e.. s. 63.

Hayri İrdal aktörlüğünün üçüncü dönemi ise tahmin edilebileceği gibi Halit Ayarcı'nın merkezde olduğu ve enstitünün kuruluş ve faaliyetlerinin anlatıldığı bölümdür. Halit Ayarcı'nın -ya da Tanpınar bilincinin- dördüncü dönemi, Halit Ayarcı'nın ölümünden sonra başlayan ve onun hatıralarını yazdığı dönemdir. Tanpınar, Hayri İrdal'ın hayatının Ayarcı'nın çevresindeki dönemini anlatmaya geçmeden önce Hayri İrdal'ı "aktör" kılığına sokup yeni bir simgeleştirmeyle -fakat bu sefer kutsal değil sıradan- çok önceden yaşanacak olanı parodileştirmiştir: "Üçüncü merhale yine Kadıköyünde, bu sefer bir operet oldu. Alaturka ile alafranga arasında sallanan bir musikide sesimi tecrübe ettim. Hüzzam, Hüseyni, babamla her Perşembe akşamı ve Cuma günü devam ettiğimiz tekkelerde beraberce okuduğumuz makamların bütün programı bu musikiye sığabiliyordu. Müdürümüz yalnız bir şey hususunda titizdi. Tek gözlüğünün camının temizliği! O pırıl pırıl yandıkça sanki dokunduğu herşeyi güzelleştiriyordu."[331]

Üstüste bindirilmiş simge-kutsala ilişkin sahneler, durumlar, karakterler, nesneler Tanpınar'ın simgeleştirme yönteminin esasıdır. Romanın birinci bölümü zaten bütün unsarları ile simge sahne iken, bölüm sonunda yeni bir simge hikâyeyle simgeleşme katlanır. Anlatılmış ve anlatılacak sahnelere ilişkin bu simgeleştirmeler bir yandan Tanpınar bilincindeki "oyun" arzusunu tatmin ederken diğer yandan da bütün hayatı bir oyuna, dünyayı da oyun sahnesine benzetmekle evrenselleşen bir simgesel nitelik kazanır.[332]

Böylece *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün birinci bölümü dilin simgesel karşılığı Kayser Andronikos'un hazinelerinin anlamından yola çıkarsak, Tanpınar bilincinin dille ilişkisine

331 A. g. e., s. 63.

332 Oyun hakkında bkz: Besim Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 202, s. 115-122.

yönelik olduğundan, kendi dil algısının ironisidir diyebiliriz. Öyleyse ikinci bölüm yani Küçük Hakikatler başlıklı bölüm "anlam" arkeolojiyle ilgilidir ve simgesel karşılık bu sefer Şerbetçibaşı elmasıdır. Dilde anlam "tek"e indirilebilir mi sorusu, sanırız bu bölümün asıl sorusudur ve metin, yalan ve yanlış anlama ile ilgili durumlar üzerine kurulmuştur.

Dil Oyunları

Bu bölüm dil oyunları, dil hataları, yalan gibi anlam saptırmaları yüzünden gerçekte küçücük hakikatlerin nasıl büyütüldüğünü; başka bir deyişle anlamın basit ve sıradan olduğunu anlatan metin parçalarından ibarettir. Bölümün ana izleği Şerbetçibaşı elması ile temsil edilen anlamdır. Anlamın oluşumu ve kavranması, mecburen anlam kazıma aracına yani psikanalize ihtiyaç hissettirecektir. Bu yüzden bölümün büyük kısmı Dr. Ramiz, Psikanaliz Derneği ve İspiritizma Cemiyeti çevresinde geçen olaylardan oluşmaktadır. Hikâye oldukça basittir. Hayri İrdal, birinci bölümün sonunda askere gitmek suretiyle bütün o "abes" figürlerin "büyülü, masalsı" ; dolayısıyla mistik dünyasından kurtulmuştu. Askerden dönüşünde eski dostlarıyla görüşmemeye gayret eder. Kendisi askerdeyken babası ölmüş ve halen üvey annesi eski, fakir, yoksul evde tek başına yaşamaktadır. Fakat birgün Abdüsselam Bey Hayri İrdal'ı ziyarete gelir ve o günden itibaren iradesiz Hayri İrdal'ın hayatı Abdüsselam Bey'in merkezinde olduğu bir ilişkiler ağının arasında geçmeye başlar. Abdüsselam Bey'in beslemesi Emine ile evlenen Hayri İrdal, konağa yerleşir. Hayri İrdal'ın "aktörlüğünün" ikinci dönemi böylece Abdüsselam Bey'in şartları, müdahalesiyle kurulmuş garip, yine abes, acayip bir âlemde geçer.

Birinci bölüm dil etrafında kurulan klasik mistifikasyon sürecinin ironisi olduğuna göre ikinci bölümün de, Abdüsse-

lam Bey'in ölümüyle beraber yine bir mistifikasyon sürecine ilişkin olması icabeder. Birinci bölümün dil etrafında kurulan klasik mistifikasyon sürecinin ironisi olduğunu hatırlatarak ikinci bölümün de Abdüsselam Bey'in ölümüyle beraber, anlam mistifikasyonunun bilimsel mistisizm formunda inşası olduğunu söyleyelim. Zaten üçüncü bölüm seküler mistifikasyondur ve sadece mistifiye edilen nesneler değişmiştir.

Romanın Küçük Hakikatler başlıklı ikinci bölümünde anlama ilişkin meseleler yine "dil sapmaları" ya da "yanlış anlamalar" yoluyla oluşur. Daha ilk sayfalarda "isim verme" tutkusundan söz edilerek Emine'nin kendi durumlarının adını "muhabbet eseri" koyduğundan söz edilmektedir. Çünkü Abdüsselam Bey, Hayri İrdal'ı ve Emine'yi o kadar sever ki onları konağından ayırmaz. Fakat zaten Tanpınar'ın simgeleştirme yöntemi dolayısıyla konak bir imparatorluk eşdeğeri gibi gittikçe boşalmakta ve Abdüsselam Bey yalnızlaşmaktadır. Hayri İrdal'ın ilk çocuğu doğduğunda Abdüsselam Bey çocuğa, yanlışlıkla kendi annesinin adını -Zehra- verir. Fakat bu küçük, basit ve masum yanlışlık Hayri İrdal'ın bütün hayatını değiştirir. İhtiyar adam Zehra'ya valide diye hitap ederken; çocuğa da kendisine oğlum demeyi öğretir. Bunadığı için de sayısız miktarda vasiyetname yazarak oraya buraya saklar. Bu vasiyetnamelerin hepsi valideye hitaben yazılmıştır. Hayri İrdal ve eşi, buldukları vasiyetname nüshalarını yırtmakla beraber, Abdüsselam Bey'in yazmak konusundaki hızına yetişemezler. Abdüsselam bey öldüğünde alacaklılar elbette küçük Zehra'yı ve dolayısıyla onun babası Hayri İrdal'ı ve annesi Emine'yi bulurlar. Herkes Hayri İrdal'ın mirası gizlediğine inanmaktadır. Bir yığın mahkemeden sonra suçsuz olduğu anlaşılan Hayri İrdal, tam rahat edeceği zaman işyerinden Sabri'nin hikâyeyi dinlemek merakıyla sorduğu soruları cevaplarken söz arasında Şerbetçibaşı elmasından bahsetmesiyle hikâye

yeniden başlar. Artık herkes Abdüsselam Bey'e ait Şerbetçibaşı elmasının Hayri İrdal'da olduğuna inanmaktadır. Mahkeme süreci yeniden başlar. Sadece bir yanlış anlamadan ve sadece bir dil yanlışından kaynaklanan küçük bir olay büyümüş ve Hayri İrdal psikolojik durumunun tespiti amacıyla Adli Tıp'a gönderilmiştir. Dr. Ramiz'le Hayri İrdal hikâyenin bu aşamasında tanışırlar.

Hayri İrdal'ın hayatının birinci kısmına ait bütün simge-kutsallar anlam bakamından Dr. Ramiz'le arasında geçen seanslar sırasında, ama daha çok Hayri İrdal'ın gayretiyle çözülmüştür. Çünkü Hayri İrdal birinci bölümdeki aşamayı geçirmiş biri olarak dil mistifikasyonunu terketmiştir. Dr. Ramiz irionik bir formda olsa da Hayri'nin bilinçdışındaki simge-kutsalı tek tek deşifre eder. Öte yandan kendisi de bir bilim mistiği Dr. Ramiz'in yöntemi basittir: "Evvelce görülmüş rüyalarla hastalığı teşhisten sonra, hastanın rüyalarını sıkı bir kontrolle idare ederek onu tedavi etmek."[333] Dr. Ramiz'in "dirije rüya" dediği yöntem hastanın doktorun istediği rüyayı görmesi esasına dayanır.

Hayri İrdal'ın Dr. Ramiz'le münasebeti boyunca en çok üzerinde durulan simge-kutsal mübarektir. Bu sıradan nesnenin nasıl bir simge-kutsala dönüştürüldüğünü, meselenin özünde isim vermek olduğunu Dr. Ramiz açıkça anlatır: "Hele Ramiz Bey'in bunları anlamağa, hatta dinlemeğe hiç niyeti yoktu. O hastalığımla, daha doğrusu kendi teşhisiyle alakadardı. Hem babamı ne diye inkâr edeyim?

"-Sakin olun! dedi. Maalesef beğenmiyorsunuz. İnkâr değil, beğenmemek. İşler sizde çok karışmış... Evvela mübarek işi karıştırmış. Hikâyesi dolayısıyla evde adeta muhterem, mukaddes bir yer almış... Evin içinde kıymetler altüst olmuş... Babanızı ikinci dereceye atmış..

333 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 99.

"-Saat mi? Biçare şey!.. Eski ihtiyar bir saat.. Aile yadigârı...

-Gördünüz mü? Biçare, eski, ihtiyar... Ondan hep insanmış gibi bahsediyorsunuz. Sözünüze dikkat edin! Biçare dedikten sonra, eski dediniz... Yani evvela bir insandan bahseder gibi bahsettiniz... Farkına vardınız, eski dediniz! Eşya oldu. Bu sefer gönlünüz razı olmadı, ihtiyar sıfatını kullandınız... Notlarını karıştırdı. İlk günlerde 'tuhaf', 'acayip haller', 'keyfilik', 'ihtiyarilik', 'yaptığı işler' tabirini kullanmıştınız."[334]

Dr. Ramiz'in bu "analizi" romanın ironik özelliği hatırlanırsa Tanpınar dilinin simgeleştirme kabiliyetine yönelik bir müdahaledir. Fakat müdahalenin amacı anlam çözmek olsa bile, anlamı sıradanlaştıran bir çözümleme değildir; Tanpınar dilinin doğasına uygun olarak simge-kutsal adına ve onu yeniden üreten bir müdahaledir. Dr. Ramiz'deki bu özelliğin sebebi, Tanpınar'ın bilimsel mistik inşa etme amacıdır. Yani Dr. Ramiz Hayri İrdal'ın simgesel dilinin arkasındaki sıradan anlamı göstermiş fakat kendisi görmemiş ve Hayri İrdal'a simge-kutsalın arkasına bakmayı öğretmiştir. Eğer birincisi olsaydı, yani Dr. Ramiz simge-kutsalın basitliğini görmüş olsaydı, doğal olarak metnin ironik kabiliyeti kaybolur, Tanpınar'ın simgeleştiren dili meşru olurdu. Bu parçadaki ve metnin genelindeki ironik durum, sadece ikinci bölüm için geçerlidir. Hayri İrdal anlamı seküler, akli düzleme çekerken, Dr. Ramiz'in bir "bilim mistiği/psikanaliz manyağı" oluşu, yeni bir mistifikasyon figürü olarak kendini ve mesleğini mistifiye etmesine yol açar. Hâlbuki her ikisi de sorunun dille ilgili olduğunun farkındadır. Fakat Dr. Ramiz, sıradan bir dil oyununu hakikati gizleyen bir anlam yığını olarak görüp bilimselleştirirken, Hayri İrdal sadece bir dil hatası, yanlışlık, hatta yalan olarak görmektedir. Romanın ikinci bölümündeki bu adlandırma so-

334 A. g. e., s. 93-94.

rununun gerekçesi, mistik ve seküler algı arasındaki çatışmayı gösterirken, bilimsellik adı altında da mistik olunabileceğini ifşa etmektir. Takribi Ahmet Efendi camiinin ismindeki takribi kelimesinden,[335] Zahide-Zehra meselesine,[336] mahkeme sürecindeki dile dayalı yanlış anlamalara,[337] mübarek bahsine,[338] rüya diline,[339] öksüz lakabına,[340] soyadını değiştiren oğula,[341] piç yerine karışık kelimesinin kullanılmasına[342] kadar giden bütün bu dile ilişkin göndermeler bilinen Tanpınar dilinin adlar merkezli simgeleştirme yönteminin ve böylece bilincin yanıltıldığının örnekleridir. Bu yüzden Dr. Ramiz kendisine:

"-Sizden hastalığınıza daha uygun rüyalar görmenizi istiyorum. Anladınız mı dedi. Bütün gayretinizi sarf edip öyle rüyalar görmeğe çalışın! Evvela sembollerden kurtulmalısınız. Babanızı rüyanızda kendi çehresiyle gördünüz mü iş değişir, her şey düzelir..."[343]

Simgelerden arındırılmış rüya, simgelerden arındırılmış dil demektir ve Dr. Ramiz'in bu emri bir yanıyla romanın birinci bölümüne, diğer yanıyla da Tanpınar'ın edebi diline göndermedir. Öyle ki Dr. Ramiz'in yaptığı "metin analizinin" bizim yapmaya çalıştığımız metin analiziyle bile ironik bir ilişkisi vardır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün dilden ve anlamdan kaynaklanan algı farklılığına ilişkin ironik bir metin olduğuna, dile ve anlama ilişkin, yukarıda verilen örnekler dışında, baş-

335 A. g. e., s. 82.
336 A. g. e., s. 75.
337 A. g. e., s. 83.
338 A. g. e., s. 86.
339 A. g. e., s. 99.
340 A. g. e., s. 109.
341 A. g. e., s. 112.
342 A. g. e., s. 115.
343 A. g. e., s. 98.

ka metinler de bulunabilir. Abdüsselam Bey'in mirası meselesi yüzünden mahkemeye çıkan Hayri İrdal'la hâkim arasında geçen konuşma[344] bu "anlaşılmazlığın" güzel örneklerindendir. Yine Hayri İrdal'ın iş arkadaşı Sabri ile arasında geçen konuşmada sadece örnek vermek amacıyla kullandığı Şerbetçibaşı elması ibaresi ve bu yüzden başına gelenler,[345] ad verme, yalan ve dil üzerine Hayri İrdal'ın değerlendirmeleri[346] ve yanlış anlaşıldıkça "yalan"a dayalı hikâyenin nasıl büyüdüğünü anlatan satırlar,[347] eski ile yeniyi dilde temsil etmeye dair ifadeler[348] ve son olarak mistik ve seküler algının sadece kelimelerin değişmesi ile nasıl inşa edildiğini gösteren aşağıdaki metin, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde hem bireyin dünya algısını hem de bireylerarası ilişkiyi dilin nasıl yönlendirdiğinin göstergeleridir: "Operatör, bir başka medyumda, mesela eski bir Kadiri şeyhinin oğlu olan Hüsnü Beyde, daima çok tafsilatlı cevaplar aldığı ruhların tasfiyesi meselesini, şayet yanlışlıkla Sabriye Hanımın ağzından dinlemek ve öğrenmek isterse mesele derhal değişiyor, ispiritizma lügatıyla ruhların çirkin ihtiraslarından kurtulup temizlenmesi manasına gelen bu tasfiye kelimesi insanların arasındaki alelade manasını alıyordu.

-Hayır, ne münasebet! Şirket tasfiye edilir mi hiç! Bilakis eskisinden daha itibarda. Aksiyonlar yükseldi, daha da yükselecek!

-Yüksek varlıkla hiç temas edebildiniz mi? cinsinden bir suale Hüsnü Beyin ağzından daima:

-O mertebeye gelebilmem için en aşağı on bin sene çile çekmem lazım. Zaten o zaman sizinle münasebette buluna-

344 A. g. e., s. 76.
345 A. g. e., s. 78-79.
346 A. g. e., s. 79.
347 A. g. e., s. 81.
348 A. g. e., s. 107.

mam! Tarzında cevaplar gelmesine mukabil, Sabriye Hanımın ağzında aynı ruh:

-Hayır, hiç teşebbüs etmedim. Hatta düşünmedim bile. Ben burada Rudolf Valentino'nun son muaşakasiyle meşgulüm! İsterseniz anlatayım! cevabını veriyordu."[349]

Hayri İrdal-Dr. Ramiz ilişkisinin Hayri İrdal'a öğrettiği, bilince bakma kabiliyetidir. Tanpınar dili simge-kutsaldan, simge fakat basit ve dünyevi olanın simgeleşmesine geçerken Dr. Ramiz'den öğrendiklerini kullanır. Romanda "emirle görülen rüya"nın anlatıldığı bölüm içerdiği ayna metaforuyla beraber, Hayri İrdal'daki "arınma/temizlenme"nin de işareti olur. Hayri İrdal bu rüyada Aristidi Efendi'nin eczanesinin arkasındaki laboratuvarındadır. Muvakkit Nuri Efendi'nin, Seyit Lûtfullah'ın, Abdüsselam Bey'in, onun büyük oğlunun, belki bütün tanıdıklarının ve Dr. Ramiz'in de bulunduğu rüyada herkes, Aristidi Efendi'nin simyaya ilişkin deneyini izlemektedir. Fakat Hayri İrdal, rüyadaki mekânın Aristidi Efendi'nin eczanesinin arkasındaki laboratuvarının mı yoksa çocukların odası mı olduğundan emin değildir. Çünkü aynalar, konsollar, beşikler, üst üste yığılmış eşyanın hiçbiri rüyada yoktur. Bununla beraber orası yani rüyanın mekânı hem laboratuvar hem de çocukların odasıdır: "Hep birden, bir akşam yarım aydınlıkta içeriye girdiğim(iz) zaman kendi yüzümü içinde gördüğüm için o kadar acayip şekilde şaşırdığım ve korktuğum o büyük aynaya bakıyorduk. Çünkü inbik bu aynanın kendisi idi, yahut onun içinde kaynıyordu. Toprak rengi bir külçe köpüre köpüre durmadan kendi üstünde dönüyor, ince kükürt rengi damarların filizlediği siyahımsı bir bulut gibi inbiğin ta yukarılarına çıkıp iniyordu."[350]

---

349 A. g. e., s. 140.

350 A. g. e., s. 102.

Ayna Olarak Bilinç

Ayna ile inbik aynı şey olduğuna göre -bilinç- rüyanın anlamı kutsalın ölümüdür. Kutsal Emine'de simgeleşen mistik anlamdır. Çünkü anlam ve elbette simgesel anlam çoğalma yeteneği bakımından dişildir. Ayrıca hem Seyit Lûtfullah'ın hem Hayri İrdal'ın başına gelen bütün ironik durumlar hem biyolojik varlık Emine ve hem de onun simgesel anima kimliğindeki anlamı yüzündendir. Romanın bu bölümündeki İspiritizma cemiyetinin üyelerinin daha çok kadınlardan oluşmasıyla bu rüya arasında bir ilişki olmalıdır. İspiritizma cemiyetinin kadın üyeleri geri plandaki basitlikleri, dedikoduculukları hatta cinsel sorunları öne çıkarılarak tek tek tanıtılır. Aşkın da bir büyülenme olduğu doğruysa, büyüleyen nesnenin yani kadının, gerçekte ne kadar basit olduğu anlatılarak büyü bozulabilirdi. Sabriye Hanım, Atiye Hanım, Nevzat hanım, Selma Hanım, Afroditi gibi kadın kahramanların "iç yüzlerinin" anlatılmasının sebebi, anlamın dişil doğasıyla ilgilidir.

Demek ki ikinci bölümün sonunda Hayri İrdal yahut romancı verdiği adları/anlamları geri almaktadır. Daha evvel Türkçe'nin tarihinden söz ederken, bütün edebi sanatlar, kelimelere yeni anlamlar giydirme tekniği olduğundan ve Türkçe'nin baştan beri giydiği anlamlardan Tanzimat'ta sıyrıldığından söz etmiştik. Genel olarak bütün diller için geçerli dilin giydiği anlamlardan sıyrılması/anlamın en aza indirilmesi gerekliliği, sanatkârın bireysel dili için de geçerlidir. Dil, dili konuşan topluluğun siyasi ve kültürel tarihine bağlı olarak, bazen cebri de olsa bu işlemi gerçekleştirirken sanatkâr da bireysel dilini benzer bir arındırmaya tabi kılabilir. Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün bilhassa ikinci ve üçüncü bölümünde yaptığı işlemle kendi dilini bir yığın anlam giydirilmiş görüntüsünden arındırmıştır. Kelimelere yüklediğimiz

anlamlar, hayata ilişkin dile getirilmiş hükümler ve aforizmalar dili kullanan öznenin bilincini şekillendirdiğine göre, dilin zaman zaman arındırılması/sıfırlanması aynı zamanda bilincin de arındırılması anlamına gelmektedir. Çünkü öznenin dil karşısındaki yeteneği, ötekinin dil karşısındaki yeteneği ile paralel yürümediğinden, dili kullanan bireyler arasında dile yüklenen anlamların farklılığı yüzünden anlaşmazlık/anlaşamazlık veya yanlış anlama doğmaktadır. Tanpınar'ın zaman üzerinde bu kadar ısrar etmesinin dille ilişkisinin boyutu bu tespittedir. Aynı kelimelere ve genel olarak aynı dil kuruluşlarına aynı anlamı yüklemedikleri için, ilgili dil kuruluşlarından insanlar aynı anlamları çıkarmazlar. Böylece herkesin bilincindeki algının farklı olduğu ortaya çıkar; yani herkes aynı zamanın ruhu ile yaşamaz veya herkes kendi zamanını yaşar. Romanda geçen "Mademki herkesin ayrı bir hakikati vardı"[351] cümlesiyle dile getirilen anlam, algıların niteliğindeki farklılığa işaret etmektedir. İronistin gizli gururunu içeren ötekilerle arasındaki bu nitelik farklılığı, kendi algısının yüksekliğine inancından kaynaklanır. Ama ironist aynı zamanda melankoliktir; çünkü yalnızdır.

Tanpınar'da çok farklı formlarda yükseliş ve düşüş metaforlarının kullanıldığını yukarıda söylemiştik. Böylece *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* defalarca düşüş yerine tek ve büyük bir düşüşün ama bir daha hiç yükselinemeyecek bir düşüşün romanı olur. Çünkü romanın özne bilinci yükseldiği yerden dil ve anlam algısını sıfırlayarak en dibe -herkesin yanına- bu sefer düşmemiş inmiştir. Düşüş bir yanıyla insanın cennetten dünyaya savrulmasına gönderme içerirken, bir yandan da entelektüelin/seçkin/üst insanın "halkın" arasına karışıp sıradanlaşmasına ama aynı zamanda hem kendini hem de ötekini ironize etmesine yol açar. Bu yüzden Tanpınar'ın entelektüel

351 A. g. e., s. 83.

kahramanları -ve dahi biyolojik Tanpınar- kendilerini kurban olarak algılamışlardır. Düşmüş ya da inmek zorunda kalmış olmanın intikamı ancak böyle alınabilirdi.

Tanpınar metinlerinin özneleri bir yanları ile yükselirken diğer yanlarıyla düşen öznelerdir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün mahkeme sahnelerinde bu düşüşün Kafkaesk bir bakışla cezalandırma olduğu anlaşılmaktadır.[352] Cezanın sebebi kullanılan dilin gerçekliği yansıtmamış olmasından kaynaklanan yalan ve yalanın suç/günah oluşuyla ilgilidir. Fakat dilsel algıya ilişkin yalan ve o yalandan doğan suç başkasına değil kendi varoluşumuza/kendiliğimize karışı işlenmiş bir suçtur. Romanda yalan hakkında yapılan yorumların hiç biri bildiğimiz basit, gündelik yalanlarla ilgili değildir. Hayri İrdal'ın sözünü ettiği yalan eşyayı/şeyleri/durumları ve insanları birebir anlatacak kelimeleri seçmek yerine, edebi sanatlarla süslenmiş bir dili tercih etmiş olmaktan doğar. O zaman bütün sanatın "yalan" üzerine kurulduğu, sanatkârın bir yalancı; özel olarak Tanpınar'ın bilinen dilinin de bir "yalancı" dil, Tanrı dil olduğu sonucuna varırız.[353] Buradan evrensel Tanrı-sanatçı metaforuna gideriz ki bu metafor da bizi yine suç/günah ve ceza konusuna götürür.

Şeylere sahip olmadıkları adları verme ile şeylere hak etmedikleri değeri vermek arasında hiçbir fark yoktur. Eğer şeylere onlara ait olmayan isimler veriyorsak bir masal inşa ediyoruz demektir. Bütün Tanpınar kurgularında sözü edilen masalına inanmak sözünün arkasında, Tanpınar'ın üzerinde durduğumuz dille ürettiği şahsi hikâyesi vardır. Ancak nasıl ki masal dille inşa ediliyorsa dille de yıkılabilir. Tanpınar edebi eserlerinin dili vasıtasıyla kurduğu şahsi masalını *Saatleri*

352 **A. g. e.**, s. 82.

353 Oscar Wilde, *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil: Estetik ve Etik Üzerine*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 204.

Ayarlama Enstitüsü aracılığıyla yıkmış ve garip şekilde *Günlükler*'i aracılığıyla da yeni bir masal inşa etmiştir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Tanpınar şahsi masalının bütün dekorunu, dil ve anlam etrafında toplayarak ironize eder. Bu toplama işleminin argümanları onun fikir ve sanat tarafını yapan kaynaklardır. İrade vesilesiyle Schopenhaur ve Nietzsche,[354] musiki vesilesiyle Beethoven ve Wagner -Tenhauser-,[355] psikanaliz vesilesiyle Freud ve Jung,[356] tarih ve felsefe vesilesiyle Bergson, Aristo,[357] efendi-köle vurgusuyla Hegel,[358] hatta Yunan şiiri; ayrıca Şehzadebaşındaki kıraathane vesilesiyle kendi devrinin meşhur Küllük kıraathanesi bile kendi masalını yıkarken kullandığı argümanlardır;[359] çünkü o masalını inşa ederken de aynı argümanları kullanmıştı.

Sonuçta hemen herkesin "bir şeyin" mistiği olduğu Küçük Hakikatler başlıklı bölüm, hem ironist Tanpınar'ın kendi zamanından "umumun" zamanına inmeye çalışmasının ve hem de gidiş yolları farklı olmakla beraber herkesin hedefinin aynı olduğunu vurgulayan yanıyla da kendi mistifikasyonunu meşrulaştırma çabasının metnidir. İkinci bölümün son sayfalarında Hayri İrdal'ın aşağıdaki cümleleri bu bakımdan oldukça anlamlıdır: "Yukarda cahil adam olduğumu söylemiştim. Hayatım kelime öğrenmekle geçti. Hemen her safhasında sözlüğümü yeniden yapmıştım, hem de kendi hayatımda, etimle, kemiğimle yaşayarak. Şerbetçibaşı elması hikâyesi bana 'abes' denen şeyi öğretmişti. Bu abesi o güne kadar dışımda taşımıştım. Şimdi o kendi hayatımın malı olmuştu."[360]

354 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 99.
355 A. g. e., s. 99.
356 A. g. e., s. 110.
357 A. g. e., s. 108.
358 A. g. e., s. 112.
359 A. g. e., s. 108-113.
360 A. g. e., s. 146.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün üçüncü bölümü Sabaha Doğru başlığını taşımaktadır. Bu bölüm bütün hayatı dağılan Hayri İrdal'ın Doktor Ramiz aracılığıyla, Halit Ayarcı ile tanışmasını ve böylece enstitünün kuruluşunu ve faaliyetlerini anlatmaktadır. Halit Ayarcı ile Hayri İrdal "öteki" bağlamında ilişkili olduklarına göre psikanalist kanalıyla bir yandan öte yana geçilmesi tabiidir. İncelemenin önceki kısımlarında Halit Ayarcı'nın, Hayri İrdal'ın ötekisi olduğu söylenmişti. Dolayısıyla romanın bu bölümü de ötekine ait dünya algısının ikamesine ilişkin olacaktır. Romanın birinci ve ikinci bölümlerinde dil yoluyla ikame edilen mistik dünya algısının ürettiği olaylar dizisinin anlatıldığını ve ikinci bölümün sonunda, dil ve anlam etrafında teşekkül eden bu dizinin bozulduğunu hatırlayalım. Öyleyse Sabaha Doğru başlıklı bölümde de dil ve anlam etrafında ancak bu sefer bütün birimlerin "sekülarize" edildiği bir yapıda aynı sistemin kurulmasının deneneceği açıktır. Bu söylem tarzı bir bakıma sekülerin mistifikasyonudur.

Sabaha Doğru başlıklı bölümde Seyit Lûtfullah'ın mistik dünyasının mistik nesneleri; yani Aselban, Çeşminigar, Kayser Andronikos'un Hazineleri, Şerbetçibaşı elması vb. yoktur. Ancak onların yerine ikame edilen seküler nesne/figürler vardır. Başka bir deyişle birinci ve ikinci bölümde mistifiye edilmiş, sadece tasavvur olarak mevcut (mevcut olmayan çünkü tasavvur) nesne/figürlerin artık gerçekten karşılıkları vardır ve hepsi de en alt düzeyde gerçeklikleriyle tanıtılmıştır. Hayri İrdal'ın sevdiği kadın Selma Hanım, Şair Ekrem Bey'in sevdiği Nevzat Hanım Aselban'ın karşılıklarıdır ve birincisi ile Hayri İrdal garsoniyerinde sık sık buluşur. İkincisi trajik bir hikâye sonucunda Şair Ekrem Bey'in zihnindeki sublimasyon yüzünden ölür/öldürülür.

Önceki yorumlarımızda Kayser Andronikos'un hazineleri ile dilin kastedildiğinden söz etmiştik. Romanın ilgili bölü-

mündeki dil bilhassa seyit Lûtfullah çevresinde simgeleştirilmişti. Sabaha Doğru başlıklı bölümde ise dilin benzetmelere ilişkin özelliği tamamen sıradanlaştırılmıştır. Sanırız Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün bu bölümünde kullandığı dilin içerdiği benzetmelerle *Huzur*'da dilin içerdiği benzetmeleri mukayese etmek sorunu daha anlaşılır hale getirecektir. Hayri İrdal'ın Selma Hanım'ın fiziki özelliklerini anlatırken kullandığı, sıradan nesneleri içeren benzetme öğeleri, eşi Pakize'ye ilişkin dil kuruluşlarındaki bütün benzetmeler, basit nesneler üzerinden yapılmıştır. Benzetmelerin yapısal unsurları ile durumu ifade edecek olursak "kendisine benzetilen" her şey basittir. Dolayısıyla daha önce de söylendiği gibi benzetmede esas olan sonunda öznenin bilincinde kalandır. Eğer kendisine benzetilen öğe basitleştirilmişse, öznenin bilincinde kalan öğe, benzeyenin basitleştirilmiş formu demektir. O zaman Tanpınar, teşbih yoluyla *Huzur*'da şeyleri -Nuran'ın özellikleri dâhil- yükseğe ve yüceye yönlendirirken *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Sabaha Doğru bölümünde, aşağıya, realiteye, basite, beş duyu gerçekliğine yönlendirmektedir.[361] Bir bakıma Tanpınar dili gecenin, rüyanın, hayalin sağladığı büyülü tasavvur anlayışından -Sabaha Doğru- gerçekliğin basit ve sıradan diline evrilmektedir. Kısacası Kayser Andronikos'un hazineleri, devrin ihtiyaçları, yenilik ve saire gibi öznenin bilincini şimdiki zamanda kalmaya zorlayan dilidir ve Halit Ayarcı da Hayri İrdal'ın ötekisi olarak bu dilin "durduğu yerde" ortaya çıkar. Soyadına uygun bir şekilde Halit Ayarcı, Hayri İrdal'ın kelimelerle zehirlenen[362] bilincini günün ihtiyaçlarına uygun olarak yeniden ayarlamaktadır.

361 A. g. e., s. 167.
362 A. g. e., s. 182.

Seküler Mistik

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün ikinci bölümünün Küçük Hakikatler başlığını taşıdığını ve bölümün "yanlış anlamalar"dan kaynaklanan bir süreci anlattığını; bu sürecin de Şerbetçibaşı elması etrafında kurgulandığını hatırlatarak, Şerbetçibaşı elmasının anlama ilişkin bir simge-kutsal olduğunu söyleyelim. Sabaha Doğru başlıklı bölümde ise aynı işlevi, hem dil -enstitünün adından başlayarak- hem de anlam yönünden -para- enstitü üstlenmiştir. Enstitü bir yığın işe yaramaz insana gelir sağlayan, sadece dilden (söylemden) ibaret müessese konumundadır. Öyleyse insanoğlunun simge-kutsal inşa etme tutkusu seküler zamanlarda da değişik kurum ve kuruluşlar bünyesinde -sadece dil ve nesneler değişir- devam etmektedir. Bu durumun adı sekülerin mistifikasyonudur. Sabaha Doğru başlıklı bölümün son sayfalarında Hayri İrdal ile Halit Ayarcı arasında geçen ve Dr. Faust ile Mefisto'nun diyaloğunu hatırlatan[363] satırlar, Hayri İrdal'ın içinde bulunduğu "yalan" ile geçmiş zamanda -Seyit Lûtfullah devri- içinde bulunduğu yalan arasında hiçbir fark olmadığını göstermektedir. Hayri İrdal ile Halit Ayarcı arasındaki diyalog, Hayri İrdal'ın ne kadar itiraz etse de mevcut şartların, simge-kutsal inşasından memnun olduğunu göstermektedir. Çünkü eski mistik dilin bütün simgeleri "dönüşmüş" olarak şimdiki zamanda yaşamakta; üstelik de Hayri İrdal kısmi bir refah düzeyini tutturmuş bulunmaktadır.

Romanın bu bölümünde izlenmesi gereken Hayri İrdal'daki yer değiştirmenin aşamalarını gösteren öğelerdir. Bu öğelerin birincisi dildir. Yukarıda söylediğimiz "kendisine benzetilen"in basitleştirilmesi yöntemi yanında, cümle kuru-

363 A. g. e., s. 275-281.

luşlarındaki kısalık ve *Huzur*'daki merkezi yüceltme unsurlarından güneş, ay, deniz ve saire gibi unsurların bulunmaması, dilsel düşüşün diğer göstergeleridir.

Hayri İrdal'ın konum değiştirmesine ilişkin ikinci aşama, onun ya da bütün bir roman dilinin aşk ve kadın karşısındaki söylemidir. Romanın ikinci bölümünde Emine ile evlenen ve daha sonra Emine'yi kaybeden Hayri İrdal, Pakize ile evlenmiştir. Pakize ise tam da içinde yaşadığı devrin icaplarına göre yaşamak isteyen bir kadındır. Diğer yandan Hayri İrdal, yanında bir süre çalıştığı Cemal Bey'in karısı Selma Hanım'a âşıktır. Selma Hanım, Cemal Bey'den boşandıktan sonra, Hayri İrdal'la garsoniyerde sık sık buluşur. İrdal ve Selma Hanım ilişkisini, bizzat Hayri İrdal, geçmişinden öç almak şeklinde tanımlar.[364] Bu ilişki cinsel içeriği olmayan Mümtaz-Nuran ilişkisinin -yani aşkın- sıradan bir hovardalığa indirgendiğini göstermektedir. Öte yandan aynı bölümde, Şair Ekrem'in Nevzat Hanım'a duyduğu romantik aşkın ironik yorumları da tespitimizi doğrular.

Bir sürü boşlukta sallanan[365] Hayri İrdal'ın öte yana geçiş aşamalarından biri de musiki ve mimari meselesidir. Temel gerekçenin "günün ihtiyaçları" şeklinde tespit edildiği bu iki konuya ilişkin yorumlar da bir çeşit "arınma" öğeleridir. Bütünlüğün formları arasında görülen güzel sanatlar, böylece Tanpınar'da yeni, günün ihtiyaçlarına uygun -seküler ve ekonomik refah- başka bir bütünlüğün formel unsurlarına dönüşmüş olur. Demek ki Halit Ayarcı, Tanpınar'ın *Acıbadem'deki Köşk* adlı hikâyesinde karşımıza çıkan icat-ıslah-tadil[366] mantığını daha geniş bir düzlemde sürdüren adamdır. Bahsi geçen hikâyede Sâni Bey, çocuk anlatıcının merakla izlediği

364 A. g. e., s. 248.
365 A. g. e., s. 168.
366 A. g. e., s. 179.

bir gusülhane ve araba inşasıyla meşguldü ve çocuk anlatıcı da zaman zaman bu faaliyete iştirak ediyordu. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, bir bakıma o hikâyenin çocuk anlatıcısının büyümüş hali Halit Ayarcı'nın, Sâni Bey fonksiyonunu icra ettiği metindir.

Halit Ayarcı'nın Hayri İrdal'ın "algı"sını değiştirme çabası metnin tamamında sık sık görülmekle beraber, bizzat Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı'nın kendisine "dürbünün ters tarafından bakmayı öğrettiği" konusundaki itirafı[367] geçişin tamamlandığı anlamına gelmektedir. İçiçe iki oda[368], formundaki büro, sloganların sadece dilsel dizilişleriyle etkileyici fakat anlamsız doğası[369], romandaki kadınların daima basit etrafındaki tasviri[370], vücut dilinin ayrıntılı ama daima riyakârlığa giden yorumları[371], enstitü personelindeki otomatizm[372] tutkusu, bu yer değiştirme sürecinin diğer aşamalarıdır. Zaten romanın bir bölümünden sonra, Hayri İrdal, Halit Ayarcı gibi düşünmeye, görmeye karar verir.[373]

Romanın toplumsala açılan en önemli simge-kutsalı enstitünün "zaman"a ilişkin simgesel değeridir. Hayri İrdal'ın bireysel değişiminden başlayan roman "günün ihtiyaçlarına uygun olarak" Halit Ayarcı tarafından toplumsala evrilmiş ve proje böylece, birçok insanın "menfaatini" aynı merkez etrafında toplayan bir simge-kutsala dönüştürülmüştür. Enstitünün zamana ilişkin anlamsal vurgusu, Halit Ayarcı'nın değişimi seküler düzeyde gerçekleştireceği iddiasından kaynaklanmaktadır. Bu tez aynı çıkar etrafında bir araya gelen insanların aynı şe-

367 A. g. e., s. 183.
368 A. g. e., s. 185.
369 A. g. e., s. 186.
370 A. g. e., s. 183.
371 A. g. e., s. 193.
372 A. g. e., s. 206.
373 A. g. e., s. 209.

kilde "duyup-düşüneceği" gibi bir örtük iddiayı da içerir. Fakat romanın sonunda aynı sebepten, yani menfaat sebebiyle bu örtük iddia iflas eder. Enstitü çalışanları kurulan kooperatifçe yapılacak kendilerine ait evlerin projelerini, Hayri İrdal'ın yine saat şeklinde çizeceğini öğrendiklerinde bu duruma itiraz ederler. Halit Ayarcı'nın projesine, dünya görüşüne, insanlar hakkındaki fikirlerine imanı bu noktada sarsılır. Tanpınar hikâye ve romanlarında gördüğümüz ve yükselişi tersine çeviren nasıl daima "şüphe" ise burada da şüphedir. Ayarcı'nın kendine imanından şüphesi, bütün kurguyu iflas yönünde değiştirmeye yönelik anlam sızmasıdır. Çünkü insanlar -enstitü çalışanları- hiçbir iş yapmadan maaş alırken herhangi bir itirazda bulunmazken; kendileri için inşa edilecek evlerin Hayri İrdal tarafından saat formunda projelendirilmesine itiraz etmişlerdir. Eğer enstitünün toplumsala açılan simgesel anlamı herkesin aynı "zaman"ı idrakini sağlamak ise, bu simgesel anlam ve amaç, menfaat söz konusu olduğunda bozulmaktadır. Halit Ayarcı'nın bu iddiasının bozulmakta olduğuna dair ipuçları, kooperatif meselesinden çok önce, kahramanların ilgi alanlarının değişmesine ilişkin olarak verilen bilgiler aracılığıyla zaten gösterilmişti. Zarife Hala'nın, Nevzat Hanım'ın, Selma Hanım'ın, Pakize'nin, Zehra'nın yaşadıkları değişiklikler anlatılmıştı. Bütün bu değişikliklerin ortasında değişmeyen tek şey mistifiye etme tutkusudur. Bu tutkunun simgesi ise romanın birinci bölümünde Mübarek adlı saat iken bu bölümde, satılmış eski Mübarek'in yerine alınan ve yine Mübarek adı verilen başka bir saattir. Mübarek romanın birinci bölümünde ilgili şartların simgesel nesnesi iken bu bölümde onun yerine ikame edilen yeni Mübarek de şimdiki şartların simge nesnesidir. Demek ki insanın her devirde "Mübarek"i vardır.

Öyle anlaşılıyor ki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* yalan hakkında bir romandır.[374] Ancak bu yalan sadece enstitünün faa-

374 A. g. e., s. 243.

liyetlerine veya Seyit Lûtfullah'ın peşinde koştuğu hazineye veya Şerbetçibaşı elmasının olup olmamasına ilişkin değil, bütün bir hayata ilişkindir. İncelememizin en başına dönersek, Tanpınar'daki zıtlıklar meselesinin bir yanının *Huzur*'da, diğer yanının ise *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde kurgulandığını söyleyebiliriz. Fakat her iki kurgunun sonucu da "yalan"a yani "anlamsız"a çıkmıştır. Tanpınar poetikasında bu sürecin sıralanışı tam anlamıyla sentez (ütopya) -ironi- tarafsızlaşma-hakikat anı şeklindedir.[375]

Romanın ironik bir metin oluşundan yola çıkarak, terimin Yunanca olduğunu ve Platon'un Sokrates'le diyaloglarında geçtiğini söyleyelim. Sokrates'in soru sorma tarzının adı ironidir. Terim Alman romantiklerinin çabasıyla aktüelleşmiştir. Metafizik ironi, toplumsal ironi, dil ironisi, durum ironisi ve kendine dönük ironi gibi bir yığın çeşidi olup, mevcudun anlamı üzerine inşa edilmiştir. Saldırgan bir dil olan ironi ki bizim için bu yanı önemli, yerleşik anlama saldırmanın adıdır.

Buna göre ironik söylemi kullanan bir saldırgan olması gerekir. Buna ironist denir. Unutmadan söyleyelim ki, birinci tekil şahıs anlatıcının kullanıldığı bütün edebi metinler, yazarı gizleyen metinlerdir. Dolayısıyla, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, birinci tekil şahıs anlatıcı kullandığına göre, ironist Hayri İrdal değil, Tanpınar'ın kendisidir.[376] Tanpınar'daki "öteki" meselesine bu noktadan da bakabiliriz. Bu tezi doğrulayacak argümanların en önemlisi romanın dil ve anlama yönelik bir ironik metin olmasıdır.

Romanın iki kahramanı -Halit Ayarcı ve Hayri İrdal- birbirinin ötekisidir; tıpkı Suad'ın Mümtaz'ın öteki yanı olması gibi! Mümtaz'la Suad, Hayri İrdal'la Halit Ayarcı arasındaki

375 Jameson, *Ütopya Denen Arzu*, s. 233-248.

376 Wheeler, *Romantizm, Pragmatizm ve Dekonstrüksiyon*, s. 51.

ilişki bilinç-bilinçdışı ilişkisidir; ya da bu temsiller bir bilincin parçalanmış iki yanıdır. *Huzur*'da bilinç düzeyi simgesi Mümtaz iken bilinçdışı düzeyinin simgesi Suad'dır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise bilicin simgesi ile bilinçdışının simgesi yer değiştirmiştir. Parçalanmanın gerisinde şüphesiz Tanpınar metinlerinin arkasındaki Tanpınar'ın biyolojik bilinç-bilinçdışı çatışması vardır.

Dikkat edilirse *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde metne ilişkin cümleler hiçbir ironik ima taşımazlar. Daha çok, okuyucu cümlelerin birleşerek ürettikleri anlamı, yani metnin imgesini ironik bulur. Çoğul anlam bu noktada ortaya çıkar ve Hayri İrdal'dan uzaklaşır. Demek ki Hayri İrdal'ın gerisinde ironist yani durumun inşasına zemin hazırlayan yazarın kendisidir. Öte yandan Halit Ayarcı da ironist değil, ironiktir. İronik, Hayri İrdal'la beraber, Halit Ayarcı ve bütün bir müessesedir. Fakat Hayri İrdal, romanın sonunda bütün müessese çalışanlarını mazur gösterecek ifadeler kullanır. O zaman ironiği müessesenin temelinde aramalıyız. Yani *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* neyi simgeler? Elbette burada en önemli ipucu zamandır. Fakat zamanın yanında formun simgesel yapısı üzerinde de durulmalıdır. Buradaki form enstitü binasının formudur. Asıl bina inşa edilmeden önce, Hayri İrdal ve Halit Ayarcı'nın "içiçe girmiş" iki odadan ibaret büroları nasıl bizim için bir ipucuysa, asıl enstitü binası da bir ipucudur. Birincisi bireysel bilinç ve bilinçdışı; diğeri, toplumsal bilinç ve bilinçdışıdır. Çünkü "içiçe" ifadesi Tanpınar'ın sık kullandığı kalıplardandır. Bu romanda olduğu gibi Şiir ve Rüya yazısında ve *Aydaki Kadın* romanında da geçer. Diğer yandan metnin zemininde "psikanalizin" olduğunu ve binanın planını çizen Hayri İrdal'ın Dr. Ramiz'in bilinç/şuur tasnifinden yola çıktığını bildiğimize göre, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün toplumsal bilincin simgesi olduğunu söyleyebiliriz.

Tanpınar'ın biyografisinde ve eserlerinde psikanalizin ehemmiyetini biliyoruz. Kendi devrinin meşhur psikanalizcilerine ilişkin yoğun okumaları olduğu gibi, psikanalize kaynaklık eden bir felsefeyle de meşgul olmuştur. Kaldı ki edebiyat tarihimiz, edebi eserler veya türler konusundaki birçok yazısında psikanalizden gelen yorumlar vardır. *Huzur*'un imgeye boğulmuş dili yanında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün dili çok daha psikanalize uygundur. Kahraman sayısının fazlalığı bu psikanalitik dilin gerekçesi olabileceği gibi nisbeten -*Huzur*'a göre yapı gereği- ana simge etrafında örülmüş daha seküler, analizci fakat edebi sanatlar bakımından sadelik, bu dilin analitik tarafının gerekçeleri olabilir. Çünkü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı eser bir idealin inşasının romanı değil, inşa edilmiş bir idealin çözülüşünün romanıdır. Edebi metinde somutlaşmış bir dilin ve o dilin ürettiği anlamın romanıdır. O zaman simgeselin bütün efradı, ister istemez seküler olacaktır. Romanda *Huzur*'un dilini hatırlatan birkaç paragraf yahut satır dışında, yoğun imgeli metin yoktur. Çünkü romanın merkezinde simge vardır. Bu simge, "bilinç"in yapısına ilişkindir.

Öncelikle, Hayri İrdal ve Halit Ayarcı tek bir bilincin bölünmüş formudur. Bu durumu, *Huzur*'un sonunda, Mümtaz ve Suad arasında geçen konuşmada, Mümtaz'ın diğer yarısının Suad oluşunu itirafını hatırlatarak da izah edebiliriz. Bu yüzden, *Huzur*'da, olumlu bilinç, Mümtaz'a aitti ve romanın sonunda, Mümtaz'ın olumlu bilincinin yanıldığını görmüştük. Aynı romanda olumsuz bilinç Suad'a aitti ve Suad romanın sonunda intihar etmişti. Demek ki Mümtaz *Huzur*'da, en azından romanın belli bir kısmına kadar erosu, Suad da diamonu temsil etmekteydi. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise, *Huzur*'un olumlu bilinci geriye çekilmiş; yani Mümtaz'ın temsil ettiği olumlu bilinç, başarısızlığı yüzünden seyirci ko-

numunda tutulmuş; o romandaki olumsuz bilinç ise Suad'ın şahsında aktif hale getirilmiştir. O zaman Halit Ayarcı'nın bilinci olumlu ve şimdiki zaman içerikli bilinçtir. Hayri İrdal bilinci ise olumsuz ve geçmiş zaman içerikli bilinçtir. Öyle görünüyor ki ayarını kaybetmiş Tanpınar bilinci, ikiye bölünmüş ve ikisini de deneyim alanına sürmüştür. Birincisini *Huzur*'da, ikincisini de, o romanda, Mümtaz'ı eleştiren Suad'ı, Halit Aayrcı ismiyle dirilterek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde. Zaten, Hayri İrdal'ın ve Halit Ayarcı'nın, enstitü binasındaki odalarının içiçe olması da onların, tek bir bilincin parçalanmış formları olduklarının simgesidir. Ayrıca romanın, birinci ve ikinci bölümleri, "eski bilinç"in denenmiş oluşunu hatırlatmak için düzenlenmiş gibi görünmektedir.

Aynı yapıyı bilinç ve biliçdışının yer değiştirerek, birbirinin yerine ikamesi şeklinde de okuyabiliriz. Yani *Huzur*'da bilinçdışı olan Suad, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bilinç; *Huzur*'da bilinç düzeyi olan Mümtaz da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bilinçdışı olarak okunabilir. Böylece *Huzur*'da pes etmiş bulunan Mümtaz'a ait bilinç düzeyindeki ikame unsurlar geri çekilmiş, bilinçdışını simgeleştiren ve bilincin kurgusunu bozan Suad'a ait ikame unsurlar bilinç düzeyine çıkarılmış olur. O zaman Mümtaz ve Suad yani bilinç ve bilinçdışı yer değiştirmiş demektir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Huzur*'daki bilinç ikamesinin yerini *Huzur*'daki bilinçdışının; *Huzur*'daki bilinçdışının yerini de bilincin almasının romanıdır. Tanpınar'ın bu romanda ele aldığı zamansal simge, bilincin ve bilinçdışının yer değiştirmesindeki tutarsızlıktır. Hangisinin hangi zaman diliminde ve hangi boyutlarıyla ortaya çıkacağının belirlenmesi bir ayar sorunudur. Bilince ilişkin duyarlığın ortada olması gerekirken, bilinçdışı verileri ortaya çıkıyorsa "saatin ayarı"nda bir sorun var demektir. Tanpınar birçok metninde olduğu gibi, kullandığı simgesel organizas-

yonları bir yanıyla kendi algısının diğer yanıyla da toplumsal algının temsili kılmıştır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, biyolojik varlık Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kendi bilincinin eleştirisidir. Halit Ayarcı'nın, Tanpınar'ın geçmiş bilincindeki bastırılmış olanı karşıladığını söylersek, konu biraz daha anlaşılmış olur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Tanpınar, Mümtaz'ın ve İhsan'ın bilincine itiraz eden bilinçdışı'nın -Suad'ın- fikirlerini realize etmeyi denemiştir. Demek ki metin Tanpınar'ın kendine dönük ironisidir. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda, yer yer şiirlerinde hatta en mistik romanı Huzur'da dahi, metnin yazarı olarak Tanpınar kendisini ironize eder. Bu ironi ötekinin bakış açısının diliyle ötekinin realizasyonu ve kendi içinde kendine karşı olandır. Kendine "ironik" bakana ironik bakılmaz; çünkü ortadaki manzara ironik değil trajiktir ve trajedi de dışardan biri tarafından ancak seyredilir. Çünkü dışardan bakan okuyucu için ortada bireyin trajedisi vardır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* hakkındaki yorumlar ise daha çok ötekinin trajedisinden keyif alan modern insanı yansıtır. Kendine dönük ironinin, Tanpınar'daki ipucu "gülünç"tür. Öteki, ötekini daima gülünç bulur. Bu durumda ironik olanı gülünç bulan ironikleşir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki ironi romanın "abes"in sağladığı imkânlarla düzenlenmiş doğasından kaynaklanır. Daha doğrusu romanın "abes" etrafında inşa edilmeye çalışılan dünyasıyla ilgilidir. Geçmişte ya da günümüzde, işi saatlerin ayar sorununu gidermek olan bir enstitü kurulmuş olabilir/kurulabilir. Bu teşebbüsün hiçbir abes hatta ironik yanı yoktur. "Abes"in gerekçesi Tanpınar'a ait bireysel ve toplumsal projelerin iflasıdır. Metafizik anlamda bir "bütünlük" peşinde olan Tanpınar, *Huzur*'da "açıkça" bu bütünlüğün hangi düzlemlerde gerçekleşebileceğini söylüyor ve realize etmeye çalışıyordu. Diğer yandan İhsan vasıtasıyla toplumsal proje

anlatılıyordu. *Huzur*'da, Abdullah Efendinin Rüyaları'nda ve yarım kalan *Mahur Beste*'de biz bu çabayı zaten görmüştük. Dil seviyesinde kurgulanan bütünlük, aynı zamanda anlam düzeyinde de daha seküler ifadelerle zaten dile getirilmişti. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ilk iki bölümü Tanpınar'ın bu romanından önceki zihni dünyasıyla/dünya algısıyla, idealiyle bağını koparmaya çalıştığını gösterir. Kayser Andronikos'un hazineleri ve Şerbetçibaşı Elmas'ı hikâyesi, Aristidi Efendi'nin altın elde etme çabası, Seyit Lûtfullah, Abdüsselam Bey, Muvakkit Nuri Efendi vs. daima aynı noktaya yönelik simgesel durumlardır.

Seçkinci bir entelektüel olarak Tanpınar, yüksek kültür ve medeniyeti, sanatın seviyesi ile değerlendirir. Halkçılık onda sadece bir malzemedir. Zaman zaman Tanpınar'ın halk türkülerinden aldığı birkaç mısra'a bakarak Tanpınar'ın halkçılığına dair yazılar kaleme alınmış olmakla beraber bu yanlıştır. Çünkü Tanpınar estettir. Bu yüzden halk verimleri onun için sadece estetik tarafıyla dikkate değer bulunur. Kendisinin Gökalp folklorculuğuna değil Yahya Kemal'in tarih ve sanat konusundaki görüşlerine yakın olduğunu biliyoruz.

Siyasi tarihimizin bir devrini kapatan 1950 seçimleri Tanpınar için büyük bir hayal kırıklığıdır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 1950'lerde yazılmaya başlanmış, önce tefrika edilen metin 1954 senesinde de kitaplaştırılmıştır. Yani Demokrat Parti iktidarından dört yıl sonra! Şüphesiz romanı sosyoloji ve tarih ile ilişkilendirirken Tanpınar'ın 1950 sonrası siyasi iktidara bakışını göz önüne alıyoruz. Projeleri iflas eden adamın kendisi iflas etmiş demektir. *Günlükler*'inde değerinin bilinmemesinden şikâyet eden Tanpınar'ın görünürdeki öfkesi topluma olmakla beraber temelde kendisine yöneliktir. Bireysel planda aşkın ve uzletin, toplumsal planda yüksek medeniyetin gerçekleşmediğini gören Tanpınar, hayatını ve sana-

tını tasnif edip arınacaktır. Bu yüzden bilinçdışının modern bir formda ortaya çıkışı, Halit Ayarcı'dır. Enstitü, bütünlüklü bilincin kurulmaya çalışılmasının -yani altının, yani Şerbetçibaşı elmasının- modern sekküler simgesinden başka bir şey değildir. Halit Ayarcı'nın *Huzur*'daki bilinçdışının bilinç seviyesine çıkışının ifşası, romanın sonundadır. Halit Ayarcı ile Hayri İrdal arasındaki konuşmadan anlıyoruz ki Halit Ayarcı'nın bütün yaptıkları Hayri İrdal'ın arzusudur. Halit Ayarcı, Hayri İrdal'ın diğer yanıdır; tıpkı Mümtaz ve Suad arasındaki ötekiler arası ilişki gibi. *Huzur*'da Mümtaz, Suad için "benim öbür yanım" diyordu.

İmge ve metafor gibi dil kullanım teknikleri simgeseli inşa ederken, o simgeyi bizatihi yapısında -iç/dış- temsil eden bir nitelik kazanır. Eğer dil bilinçdışının karşılığı ise, *Huzur*'un ve önceki metinlerin dilinden, Tanpınar'ın birinci dönemdeki dünya algısını görebiliriz. Tanpınar sanatındaki ikinci dönemin en önemli eseri *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yukarıdaki hususlar göz önüne alınarak *Huzur*'un karşısında durması gerekir. Nitekim tek bir merkezi simge etrafında metafor ve imgeler kullanılarak her nesnenin, durumun, kahramanın elden geldiğince simgeleştirildiği; cümlelerin kısaltıldığı, aforizmaların mümkün olduğunca kullanılmadığı ve kullanılanların da ironikleştirildiği; daha çok şahsın ve daha çok aksiyonun olduğu *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Huzur*'un tam karşısındaki ötekidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bütün birimleriyle *Huzur*'un tersine çevrilmiş formudur. Böylece *Huzur*'un kapalı dünyası, sıkıştırılmış sembolik formlar sistemi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde çözülmüştür. Başka bir deyişle kutsal yeryüzüne indirilmiş ve yeryüzüne indirilen her kutsal gibi sıradanlaşmıştır.

Elbette Tanpınar'ın kâinat algısıyla bu yap-boz'un bir ilgisi olmalıdır. Evren/kâinat büyük bir boşluktur. İnsanoğlunun

bütün gayreti bu boşluğu doldurmak içindir. Yer yer Sisyphos efsanesini hatırlatan bu çabanın kendisi ironiktir. Tanpınar ironisi bu noktada metafizikleşerek, modern edebiyatımızın birkaç isminde görülen bakış açısına dönüşür. İnsanın doğumu/varlığı ve ölümü/yok olma arasındaki çaba ironiktir. Anlamlandırma dil ve dil oyunları vasıtasıyla gerçekleşetiğinden, anlam kâinattaki boşluğu doldurmanın aracıdır ve o zaman Tanpınar kahramanlarının bütün çabası bu ironik duruma eşittir. Anlam boşluğu ortadan kaldıran bir çeşit güç veya enerjidir; Tanpınar dille inşa ettiği anlam/lar aracılığıyla ürettiği metafizik ve mistik nesne ile boşluğu telafi etmeye çalışmıştır. Fakat dil, doğası gereği nesnenin kendisi değildir. Bu durumda dilsel dönüştürme çabası, sadece bir dil oyunu, yanılsama veya büyülenme olarak kalır. Büyü dil yoluyla gerçekleştirilen bir "aura" olduğuna göre dilin kendisi büyüdür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde büyüyü tersinden çözme eylemi, dilin arındırılmasıyla mümkün kılınmıştır. Dil arınırken bilinç arınır. *Huzur*'daki büyülü atmosfer, romanın dilindeki metafor ve imgelerden kaynaklanmaktaydı. O zaman bu dildeki kahramanın ciddiye aldığı metaforik ve imgesel yüke bakışla beraber metafizik merkezi imgenin etrafındaki büyülü havayı meşru kılan bütün yapılar dilden arındırıldığında, bakış değişeceği için merkezi imgenin de değiştiği, hatta ortadan kaybolduğu görülür. *Huzur*'un merkezi imgesi bütünlük idi. Romanın sonunda bütünlüğün çözüldüğünü ve parçalanmışlık formunun ortaya çıktığını gördük.[377] *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* tam da bu noktada, parçalanmışlık ön kabulü ile başlar. Bütünlük de parçalanmışlık da tamamen dilsel yöntemlerle kurgulandığına göre, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, parçalanmış dünya algısını inşaya, romanın birinci bölümünde, *Huzur* düzeyindeki algıyı

377 Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe*, s. 16-27.

ironize ederek başlayacaktır. Çünkü öznenin bakışı yorumun yönünü belirler. Bütünlük algısı, sadece Mümtaz'ın dilsel yanılgısıdır. Dil geriye çevrilerek, metafordan sıyrılır ve böylece bilinçdışındaki "büyülenme/inanma" bozulabilir. O zaman *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün dilinin gerekçesi de çözülmüş olur. Kutsalın kendisi dilden ibarettir. Eğer dil sıradanlaşırsa kutsal da sıradanlaşır; bir başka deyişle büyü bozulur. Çünkü büyü kutsallaştırma durumudur. Örneğin Çeşminigar kaplumbağanın adıdır ve Hayri İrdal nominalizme inanır. Adı olan her şey var demektir; bir şeyi var kılmak için ad vermek yeter. Tamlık diye bir ad varsa, tamlık diye bir durum da var demektir.

Simgelerin nesnel karşılıkları basit ve çirkin kılınarak büyü bozulur. Demek ki ironi sıradanı kutsallaştıran; kutsalı sıradanlaştıran dilin sonucu ortaya çıkmıştır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün dili ile nesne arasında paradoks vardır. Nesnenin -enstitü- fonksiyonu anlamı, kutsallığı yokken, Halit Ayarcı, eylem ve söylemiyle, anlamsız nesnenin anlamı varmış görüntüsü verir. *Huzur*'da Mümtaz, gerçekte, sıradan, anlamsız birçok nesne ve duruma bir anlam yüklemiştir. İronik olan *Huzur*'da Mümtaz'dır. Öyleyse *Huzur*'da sıradan kutsallaştırılmıştır. Sıradanın kutsallaştırılmasını, *Huzur*'un hangi nesne ve durum karşısında dilinin yükseldiğine bakarak rahatlıkla görürüz. Öyleyse "hayal" bir kutsallaştırma aracıdır ve bu kutsallaştırma dil yoluyla mümkün kılınır; gerçek ise yine dil yoluyla veya hiçbir düzlemde dile getirilmeyerek yani "bakılmayarak" sıradanlaştırılmıştır.

Huzur'un Mümtaz ve Suad adlı kahramanlarının *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal ve Halit Ayarcı isimleriyle devam ettiğini, yeni isimler altında aynı karakterlerin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde yeniden kullanıldıklarını söyledik. Bu durumda, *Huzur*'un son bölümündeki Mümtaz ve Suad arasındaki diyalogtan yola çıkarak, Mümtaz'ın "geri" çekildiğini

ve Suad'ın dil ve dünya görüşünün ön palana çıkarıldığını da söyleyebiliriz. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün birinci bölümü, *Huzur*'la *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* arasındaki yapısal ve tematik bağı kuran bölümdür. Başka bir deyişle, *Huzur*'da Mümtaz'ın büyülü dille inşa etmeye çalıştığı birlik/bütünlük imgesinin *Huzur*'un sonunda iflas etmiş oluşunun, daha açık kodlarla hatırlatılması, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ilk bölümündedir. Mümtaz ve Suad arasındaki dünya görüşü farklılığını bildiğimize göre ve *Huzur*'un sonunda Mümtaz'ın dünya görüşünün iflas ettiğini de kabul ettiğimize göre, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Suad'ın dünya görüşü etrafında yeni bir dünya inşa edileceğini/edilmeye çalışıldığını ve böylece Suad'ın Mümtaz'a yönelik eleştirilerinde haklı olup olmadığının deneneceğini söyleyelim. Tanpınar'ın dilinde görülen şahsi dünya görüşünün öncesine yönelik eleştiri anlamına gelen bu yeni yapı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün dilinde gayet açıktır. Fakat en çarpıcı yani gayet pragmatist ve seküler olan Suad'ın dünya görüşünün de sonuçta bir bütünlük arayışına dönüşmesi ve önceki romanda gördüğümüz bütünlük imgesi nasıl parçalanmışsa Suad'ın dünya görüşü etrafında inşa edilen bütünlük algısının da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün sonunda parçalanmış olmasıdır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bütünlük algısının simgesel formu enstitüdür ve fonksiyonel/anlamsız oluşu yüzünden tıpkı Mümtaz'ın o imgesel tamlık nesnesi gibi metnin sonunda dağılır/çözülür. İki romanın da farklı bakış açıları üzerine inşa edilmiş olmalarına rağmen aynı sonuca varması, insanın bilinçdışındaki bütünlük idealinin daima varolduğu gerçeğidir. İster seküler, ister mistik olsun analitik psikolojinin iddia ettiği gibi insanın bilinçdışında tamlık ideali vardır.[378] Modern zamanlarda

378 Carl G. Jung, *Analitik Psikoloji*, Payel Yayınları, İstanbul, 1997, s. 143-156.

insanlar bu imgeyi modern formlarla, klasik zamanlarda ise mistik formlarla ama dil yoluyla ortaya koyuyorlardı. *Huzur*'la *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ya da Mümtaz'la Suad'ın dünya görüşleri arasında sonuçta hiçbir fark olmadığını söyleyen roman sadece ilgili sonuca ulaşma yollarının farklılığını ortaya koyar. Romanın bilhassa Sabaha Doğru başlığını taşıyan üçüncü bölümünden itibaren bütün insan faaliyetleri dünyevi ve pragmatisttir.

Tanpınar dilinin en önemli özelliği mistik karakteridir. Dilin mistifiye edilmesi, edebiyat teknikleri ile mümkün olduğuna göre, imge, metafor ve diğer edebi sanatlar, bu mistifikasyonun teknikleridir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* simgesel ve ironik yoğunluk bakımından mistik bir dile sahip olmakla beraber, *Huzur*'da, *Mahur Beste*'de ve Abdullah Efendinin Rüyaları'nda gördüğümüz yoğun imgeden kaynaklanan mistik söyleyiş, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de yer yer görülür.[379] Bilhassa roman kahramanlarına ilişkin psikanalitik yorumlar, dilin mistifikasyonuna yol açar. Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün sadece "yorum" kısımlarında *Huzur* ve diğer eserlerindeki diline yaklaşır. Bunun dışında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* onun en "hareketli" romanıdır. Sürekli değişen, hareket eden, aktif bir figür olarak Halit Ayarcı, romanın dilini ve kahramanlarını da etkiler. Büyük eylemler Halit Ayarcı'nındır. Küçük eylemler/eylemsizlikler diğer kahramanlardan gelir. Yangeldi Asaf Bey'den Hayri İrdal'a kadar birçok roman kahramanı, Halit Ayarcı'nın tahrik ve teşvikiyle küçük hareketlerin içinde kımıldanıp dururlar. Galiba *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün en hareketsiz kahramanı Şair Ekrem Bey' dir; Şair Ekrem Bey, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in Yahya

Ayrıca bkz: Carl G. Jung, *İnsan ve Sembolleri*, Okuyanus Yayınları, İstanbul, 2007, s. 160-228.

379 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 29.

Kemal'in etrafında tanıdığı henüz şiiri olmayan genç şairden başkası değildir. Pasif, içine kapanık, iradesiz ve çekingen Şair Ekrem, şairliğin ironik formu olarak daima sessizdir.

Her aforizma söyleyenin dünya algısını, donmuş bir form olarak taşır. Bu algılar değiştirilemez bakış açılarının ürünüdür. Aforizmalar insana, dünyaya, kültür ve medeniyete ilişkin yorumlar içerirken hükümler deneyimlenmesi mümkün anlamlar içerebilir. Aforizmaların anlamı öznenin dışında özneden uzak değildir. Her aforizma arka planda özneyi taşır. İronik ve metaforik olduğu için de özneden uzak gibi duran daha doğrusu özneyi gizleyen yapılardır. Aforizma ne kadar metaforik olursa o kadar etkileyicidir. Çünkü zenginleşir, çoğalır. Edebi eserlerin bünyesi, toplamda bir aforizmadır. Binlerce sayfaya dağıtılarak çoğaltılmış ana metin bir aforizma iken tek bir cümlede yeniden çoğaltılarak büyük bir metin haline getirilebilir. Demek ki aforizmalar "açılmaya" hazır kapalı kutular gibi anlaşılmalıdır. Kendimizi ve dünyayı aforizmalarla ifade etmenin en büyük riski çelişki ihtimalidir. Tarih, kültür veya medeniyet üzerine bir aforizma kullanıyorsanız, bir süre sonra başka bir aforizma ile önceki aforizmanızı yalanlayabilirsiniz. O zaman aforizmalar "ayakbağı"dır. Dilin büyülü atmosferi ve insanın kategorize etme merakı bizi aforizma kullanmaya sevk etmekle beraber, anlamın ihmal edilmemesi gerekir. Çünkü aforizmalarda çoğu zaman büyülü dil, anlamı uzaklaştırır. Aforizmanın en büyük riski dilsel büyünün etkisiyle, anlamın özneye dönüp öznenin algısını şekillendirmesidir. Tanpınar'daki "örümcek ağı" metaforu onun kendi aforizmaları yüzünden kalıplaşmış algılarına yönelik bir tanımlamadır. Durumu öznenin kendisinin söylediğine inanması ve bu inanmanın da onun bilincini dönüştürmesi şeklinde de ifade edebiliriz. İnsanın kendi söylediği yalana inanması böyle bir şeydir. Tanpınar'ın ifadesiyle "kelimeler-

le zehirlenmek" budur.[380] Tanpınar'ın tersine çevrilmiş rüya olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanı kendi yalanını deşifre etmenin; "masalını yıkmanın" romanıdır. Çünkü hayatın sabitliği yoktur; değişme esastır. Eğer böyleyse bütün aforizmalar iflas eder.

Aforizmik cümlelerde metaforlar en çok kullanılan edebi yapılardır. Tanpınar romanında, enstitü adına slogan arayan Hayri İrdal aracılığıyla "bol metaforlu" sloganlar uydurur. Aforizmalar insanın tanımlama/tanımlanma/kendini anlatma ihtiyacından doğar. Toparlayıp bir kenara koymak amaçlı olmakla beraber, her aforizma bu amaca ihanet eder. Anlam sabitlenmek istenirken çoğalır, başlangıçtaki haz toparlamanın aldatıcılığındandır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki "Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insan"[381]. Şeklindeki slogan olarak kullanılan aforizmada benzetme esastır. Mekâna, zamana ve insana benzetilen, saat, yürüyüş ve ayardır. *Huzur*'un sonundaki Suad-Mümtaz tartışmasını ve Suad'ın Mümtaz'a yönelik suçlamasını hatırlayalım. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* Tanpınar poetikasındaki üslup, dolayısıyla algı değişiminin metnidir.

Her metnin hazzı olabileceği gibi negatif veya pozitif şiddeti de vardır. Edebi metinlerin bazıları, şiddetin hazzını (negatif) uzattıklarında edebi kıymetlerini kaybederler. Başka bir deyişle, arzu nesnesini geçer; bulduğu şey boşluktur. Örneğin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde negatif şiddet vardır. İronik metinlerin genelinde varlığını görebileceğimiz bu şiddetin negatifliği anlamın tersten okunması ile ilgilidir. Fakat romanın negatif şiddete ilişkin arzuyu sürdürebilmek için, eşyadan ziyade insan üzerinde durmak ve simgeler/simgesel durum

380 A. g. e., s. 182.
381 A. g. e., s. 29.

ve şeylerle arzunun devamını sağlayabilmelidir. Romandaki negatif şiddet "düşüş" imgesinden kaynaklanır. *Huzur*'un en azından iki bölümü "yükselme", *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ise tamamen "düşüş"tür. Bu yüzden romanın son bölümü kaotik değil, rahatlatıcıdır. Abes'ten normale dönüş diyelim. Zaten abes, sürekli yükselmeye/ilerlemeye yönelik algımızın ters çevrilmiş olmasından kaynaklanır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün gerisinde harcanmış bir ömür vardır. Düşüşün negatif şiddeti, harcanmış ömür algısının bizdeki çaresizliği uyarmasındandır.

Huzur'dan bahsederken "tam"lık alanlarının aşk, tabiat ve güzel sanatlar olduğundan söz etmiştik. Eğer iddiamız doğruysa *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, Tanpınar'ın *Huzur*'a kadar devam eden dünya algısının merkezi imgesinin formları olan bu alanların, çözülmüş, sıfırlanmış ve böylece algının arınmış olması gerekir.

Aşk, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde yoktur; fakat anlamın dişil doğasına uygun olarak simgeleşmiş kadının analizi vardır. Tematik anlamda sadece Şair Ekrem'in Nevzat Hanım'a ilgisi ile Hayri İrdal'ın Selma Hanım'la ilişkisi bağlamında sözü edilen bir duygusal -daha çok cinsel- ilişki söz konusudur. Romanın ilk bölümünde Hayri İrdal'ın sevdiği bir eşi vardır. Âşık olmamıştır, aşk yoktur ama mutludur. İkinci bölümde ilk eş Emine ölür ve Pakize adlı yeni bir hanımla evlenir. Şair Ekrem'in Nevzat Hanım'a ilgisi ise okuyucuyu gülümsetir. Çünkü Hayri İrdal'ın onun hakkında "saf şiir estetiği gibi"[382] sever demesi Nuran-Mümtaz ilişkisine göndermedir. Ekrem için sevdiği kadının gözlerinin altı mor ve yüzü hüzünlü olmalıdır. Dr. Ramiz bu diyaloga katılır ve Nevzat Hanımın "kansızlık"tan kaynaklanan bir rahatsızlığının olduğunu

382 A. g. e., s. 260.

söyler. Buradan şunu çıkarabiliriz: Aşk sadece bir yanılgıdır ve psikanaliz aşkı, öznenin kendindeki imgeye dönük bir hayranlığı olarak tanımlarken haklıdır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde aşka ilişkin en vurucu, sağlam tespit Halit Ayarcı'dan gelir. İrdal'ın kendisine sorduğu "hiç âşık oldunuz mu" sorusuna hayır cevabını verir. Ona göre, hayatta her şeyin bir bedeli vardır; fakat aşka ödenen bedel en gereksiz olanıdır. Harika bir tespitle Ayarcı, Hayri İrdal'ın bilinçdışındaki aşk imgesini çözmüş ve *Huzur*'u da bitirmiş olur. Nispeten aşırı bir yorum olmakla beraber Tanpınar'ın bilinçdışındaki anlam böylece kazınır.

İLK HİKÂYE SON ROMAN

"- O halde ben yüzerim,
siz de seyredersiniz..."[383]

Birinci İkrâmiye

Tanpınar'ın hikâyeler başlığı altında yayımlanan on altı metni vardır. Bunlardan dördü Abdullah Efendinin Rüyaları'nda ve Yaz yağmuru'nda bulunmayan hikâyelerdir. Hikâyeler adlı kitaba eklenen bu dört metnin en ilginç olanı 1336 tarihli Birinci İkramiye adını taşıyan metindir.[384] Piyango bileti alarak büyük ikramiye bekleyen kahramanın umudunu besleyen yanlışlığı ve yanlışlığın düzeltilmesiyle uğranan hayal kırıklığını anlatan Birinci İkramiye, garip şekilde Tanpınar'ın tahkiyeli metinlerindeki tematik zenginliğin ipuçlarını verir. Gazetede yayımlanan ikramiye çıkan numaralar listesinde, hikâye kahramanının elindeki biletin numarası vardır. Ancak hikâye kahramanı, ikramiyeyi almaya gittiğinde, gazetedeki

383 Tanpınar, *Hikâyeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010, s. 296.
384 A. g. e., ss. 271-274.

listede dokuzla altının yanlışlıkla yer değiştirerek basıldığını, ikramiyenin kendisine ait 152693 numaralı bilete değil, 152963 numaralı başka bir bilete ait olduğunu öğrenir. Anlatıcı, daha hikâyenin ilk paragraflarında bilet sahibi Emin Efendi'nin durumunu şu cümlelerle izah eder: "Evet! Bu büyük ikramiyenin, kendisine isabet edeceğine adeta imanı vardı. Senedi alıp da sandığa sakladıktan sonra buna o kadar rabt-ı ümid etmişti ki; gece rüyasında bile piyango biletini görmeye başlamış ve hülyalarını büyüte büyüte nihayet birinci ikramiye ile istinas peyda etmiş, onu benimsemişti."[385]

Metnin tek önemli kurgusal nesnesi piyango bileti; "talih"in denenmesi imkânını verir. Talih bizim dışımızda ve bizimle oynayan bir etkendir. Bir çeşit efendidir. Hikâyenin kahramanı kendi iradesiyle talihe ilişkin bir nesne temin eder. Fakat kendisinin hiçbir dahli yokken gazetede rakam ters basılır ve kazandığını zanneder. Sonra da gerçeği öğrenir. Bir uçtan diğer uca savrulan, her riske açık insanın, talihsiz bireyin ilk örneği böylece Tanpınar metinlerinde görülmüş olur. "Hülyalarını büyüte büyüte" sonunda gerçekliğine inanan insanoğlunun büyük yanılgısı, hem Tanpınar biyografisinde hem de tahkiyeli metinlerinin kahramanlarında sık sık rastlayacağımız bir yanılgı durumudur. Tanpınar'ın roman ve hikâyelerindeki, hatta şiirlerindeki öznenin, arzusunun emrinde hareket edip, sonuçta talihin sürprizi ile karşılaşan kahramanların "prototipi" bu hikâyededir. İrade ve iradesizlik açısından bakıldığında kahramanın iradesi ile başlayan süreç, iradesi dışından gelen bir etkenin müdahalesiyle son bulur. İnsanın hayat karşısındaki çaresizliğini kavrayan Tanpınar bireyleri, daima Birinci İkramiye'nin kahramanının sonunu yaşarlar. Bu hikâyeden itibaren Tanpınar kahramanlarının öğrendikle-

385 A. g. e., s. 271.

ri değişmeyen husus "esrar/sır"dır. Adına kader ya da talih dediğimiz organizmanın arkasındaki "sır"dır. Öyleyse Tanpınar kahramanları istisnasız bütün metinlerde o "sırrın" peşinde, o sırrı anlamaya, çözmeye çalışırlar. Talihe ilişkin sırrın çözülmesi demek, kâinatın işleyişini kavramak demektir. Kâinatın işleyişi ancak mistik formda, dilsel çözümleme ile mümkün olduğuna göre algı eşyanın somut formundan ziyade, dilin üzerinde yoğunlaşıp, kendisini çağrışımlara, imgelere ve her türlü dil oyununa bırakır. Birinci İkramiye'den itibaren Tanpınar hikâye ve romanlarındaki dilsel yoğunluğun ilk sebebi budur. Birinci İkramiye'de gördüğümüz tema/temalara "sır" çözme arzusu merkezde kalmak kaydıyla daha sonraki metinlerde yeni temalar eklenecektir. O zaman Tanpınar, her temanın niteliğini bir sırrı çözmeye çalışır gibi kurcalayacak fakat merkezde daima aynı sır çözme arzusu kalacaktır. Buradan yola çıkarak Tanpınar temalarının merkezinde anlama/kavrama/tanımlama gibi bir endişenin olduğunu söyleyebiliriz.

Hikâyelerin kronolojisine dikkat edilirse ikinci hikâyenin Erzurumlu Tahsin (1937) olduğu ve Tanpınar'ın 1920 ile 1937 yılları arasında başka bir hikâye yayımlamadığı anlaşılır. İlgili tarihler arasında şiir ve denemeler yayımlamıştır. Şiirin doğasında bulunan dile yönelik hassasiyetin, onun 1937'den sonraki hikâyelerinin dilini de etkilediği söylenebilir. Hikâyelerindeki tematik genişlemenin ve birer imkân olarak eklenen temaların kurguya katkısını ele aldığımıza göre, Birinci İkramiye'deki temel sır, Erzurumlu Tahsin'de de devam eder. Erzurumlu Tahsin savaş sebebiyle evden uzaklaşmış bir çeşit meczuptur. Anlatıcının 1924'te bir deprem gecesinde tanıdığı Tahsin, Birinci İkramiye'deki hayat algısının yani hikâyeden çıkarılan sonucun simgesidir. Anlaşılmayan sır olarak hayatı kavramış ve insanoğlunun böbürlenmesinin arkasındaki boşluğu görmüştür. Kendi cüssesine bakmadan kâinatı fethe çıkmış insanı ironize

eden Erzurumlu Tahsin, birçok Tanpınar tahkiyeli metninde karşımıza çıkacak tiplerin ilkidir. İnsanın talih karşısındaki aczini anlamış ve yavaş yavaş iradesizliğe yönelen örnek olarak Erzurumlu Tahsin, Abdullah Efendi'nin ceddidir.

Erzurumlu Tahsin'de anlatıcı ile Tahsin'in, ilk karşılaşmalarında aralarında herhangi bir diyalog gerçekleşmez. Fakat bu karşılaşmadan önce ve sonra anlatıcının zihninde Tahsin esrarlı bir hüviyete bürünmüştür. Ancak ikinci karşılaşmalarında aralarında ciddi bir diyalog gerçekleşir. Anlaşılan odur ki Tahsin eşyanın arka planını kavramıştır. Şeylerin geçiciliği, anlamsızlığı ve kendisini Tanrı zanneden insanın biçareliği Tahsin'den yavaş yavaş anlatıcıya da sirayet eden bir bakış açısıdır. Metindeki "kurbağa" ve "büyük hayvan" imgesi yoluyla, insanlığın ironize edilişi, Tanpınar tahkiyesinde gittikçe artan teknik imkân zenginliğinin işaretleridir. Tanpınar tekrar eden adamdır. Bir Yol Başlıklı 1937 tarihli üçüncü hikâyede ise artık asıl meselenin ifşa edildiğini göreceğiz. İfşa edilen, dolayısıyla asıl aranan "kendilik"tir. Birinci İkramiye'de çıkması istenen büyük ikramiye, olmak istenilen durum; bir tesadüf, talihin kötü bir oyunu olarak elde edilemeyen ama arzu edilendir. Erzurumlu Tahsin'de ise hikâye kahramanı ölümle/acıyla yüzleşmiş ve "kendilik" durumunu kavramıştır. Gittikçe olgunlaşan Tanpınar hikâyelerindeki çözülmenin ve gevşemenin atmosferi, coğrafyası da bu hikâye vesilesiyle inşa edilmiştir. Erzurumlu Tahsin'in artık herkesin kendi gibi olduğunu görerek Erzurum'dan ayrılması, anlatıcı ile aralarında geçen ve Tahsin'in çözülmesine imkân sağlayan diyaloğun gece gerçekleşmesi ve vak'anın deprem/ölüm faktörü yüzünden cereyanı "kendiliği" ortaya çıkaran diğer imkânlardır. Fakat ne Birinci İkramiye'de ne de Erzurumlu Tahsin'de "kendilik" formunun gerçekleşmesinden söz edilemez. Tanpınar'ın hiçbir edebi metninde bu form gerçekleşmeyecektir. Ancak Bir

Yol hikâyesinde anlatıcı değişik sebeplerle bastırdığı kendiliği arzuladığını açıkça söyler. Yol, kendiliğe gidişin ve yolun sonundaki ışık da bizatihi kendiliğin simgesidir. Fakat ilk hikâye hariç, diğer ikisinde esas tema ölümdür. Bu üç hikâyenin bize şu ipuçlarını verdiğini söyleyebiliriz: Tanpınar kahramanları, merkezdeki sırrı arar. Bu sırrın kendilik olduğu anlaşılmıştır. Kendiliğe götüren faktörlerden en önemlisi ölümün varlığı ve bu sebeple "vazgeçmek" gerektiğidir. Tanpınar şiirinde gördüğümüz "abasız ve postsuz derviş" durumu bu vazgeçişin başka bir adıdır. Kendilik ihtiyacının fark edildiği atmosfer ise genellikle gecedir. Tanpınar'ın içinde zamandan veya hususi olarak geceden bahsedilmeyen çok az şiiri ve hikâyesi vardır. Gece, iç olması, bireyin kendine bakmasına yol açması bakımlarından, Tanpınar poetikasının, daha doğrusu, romantik edebiyattan bu yana, sanatın önemli bir öğesidir. Daha sonraki hikâyelerde ise, gecenin yanında tamamlayıcı unsur alkol olacaktır. Çünkü bireyin iradi duruşundan kurtulabilmesi, bir başka deyişle, bilinç seviyesinin sansüründen kurtulabilmesi için iradesizleşmesi şarttır. Şayet hikâyede ölüm tematik olarak yoksa bilinç düzeyinin dışına çıkmayı sağlayacak, başka bir deyişle, bilinci devre dışı bırakacak bir etken lazımdır. Alkol, bilincin kontrolünü devre dışı bırakan bir faktör olur. Çünkü ölüm ve ölümün derin şuuru varken irade gereksizdir. Gereksiz ve güçsüzdür. Ancak, ölüme dair yüksek bir idrak geçerli değilse, o zaman iradeyi devreden çıkaracak bir dış etken şarttır.

"Kendilik" sorunu bir tema olarak edebi metne girdiğinde "ikilik, ikiye bölünme, gayr veya öteki" formları da görünür. Tanpınar vazgeçerek isteyen adamdır. Mevcut şartlara tabi olduğumuz ve olmak istediğimiz şeklindeki bu bölünme şüphesiz çatışma doğuracaktır. Tanpınar gibi Freud ve Jung psikiyatrisi okumuş bir romancının, konunun psikolojik derinliğini kavramadığı düşünülemez. Bu yüzden Abdullah

Efendinin Rüyaları'ndan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne kadar ona ait tahkiyeli metinlerin hemen tamamında bireysel düzeyden çıkıp toplumsal, kültürel ve tarihsel düzleme yayılarak farklı görüntüler altında ve gizleyen bir dille aynı söylemin kurgulandığı görülür. Abdullah Efendinin Rüyaları, Evin Sahibi, Yaz Yağmuru ve Rüyalar gibi metinler, kendilik arayışının üzerinde yürüyen metinler olmakla beraber, yan inşa malzemeleri de içerir.

Abdullah Efendinin Rüyaları, alkol ve geceyi zemin olarak kullanan ilk büyük metindir. Hikâyenin kahramanı arkadaşları ile eğlenmek için gittiği lokantada alkolün ve gecenin/gecenin ve alkolün etkisiyle personasından kurtulacak, onu dışarıda bırakacak ve bütünüyle "öteki"ne "taşınacak"tır. "Taşınma" durumunun Tanpınar edebi metinlerinde, ev ile beraber daima metaforik anlam içerdiğini, bazen bireysel formlardan, bazen kültürel deformasyondan bazen de şimdiki zamandan çıkma anlamına geldiğini söyleyelim. Abdullah Efendinin Rüyalarının ilk sahnelerinde zaman zaman Abdullah Efendi'nin kendiliğini fark ettiğine dair ipuçları vardır. Bir Yol hikâyesinde yine bir gece hikâye kahramanı aniden yaşadığı hayatın manasızlığını fark ederek "ev"den dışarı fırlıyordu.[386] Abdullah Efendi ise sevgilisinin yine bir gece yıldızlara basarak, evinin uçan çatısından girdiğini görür. Her iki sahne de bir uyanış, kendiliği fark etme, eşyanın geri planını görme sahnesidir. Abdullah Efendinin Rüyaları başından itibaren bilinçten bilinçdışı düzeye geçmenin hikâyesidir ve dolayısıyla simgeseldir. Gece ve alkolle beraber iradesizleşen Abdullah Efendi, bedeni ve zihni ile artık dış etkenlere tabiidir.

386 Tanpınar hikâyelerinin yapısal bölümlenmesi için bkz: Sarah Moment Atiş, *Çağdaş Türk Hikâyesinde Semantik Yapı: Tanpınar'ın Abdullah Efendinin Rüyaları'ndaki Hikâyelerinin Tahlili*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s. 36-81.

Abdullah Efendi "dört tarafını"[387] "bir demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldırmayan boğucu, dar havalı şahsiyetinden" ancak gece ve alkol ile kurtulmuş ve tamamen iradesizleşmiştir. Böylece diğer insanlar arasına karışmış "etrafındaki rahat neşeye kendisini bırakmış"[388] biraz önce lokantaya girerken taşıdığı ruh haletinden ayrılmış olmanın "hazzı"[389] içinde konuşmakta, eğlenmekte, hatta ufak ve çok hesaplı tecrübeler halinde arkadaşlarını taklit etmekte, bazen "mütearız yahut sinik" olmağa çalışmakta, "nükte" yapmakta, hicvetmekte, "hilkaten korkak yaratılmış bir insanın tehlikeli bir gece yolculuğunda kafilenin en önünde yürümüş olmaktan duyacağı muğlak bir zevk içinde açık saçık şeyler bile"[390] anlatmaktadır. Abdullah Efendi etrafını "deneye deneye dört bir ciheti yoklaya yoklaya" yürüyenlerdendir.[391] Ancak yarın sabah bu gece yaptıklarından dolayı "kendisinden iğrenecektir."[392] Çünkü "irade" ve "bilinç" yeniden devreye girecektir.

Metnin "kendilik" konusuna ilişkin önemli cümlesi "Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir an bile unutamayan, etrafındaki havaya kendilerini en fazla bıraktıkları zamanda bile, içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayrimemnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her an için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini du-

387 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 11.
388 A., g., e., s. 11.
389 A., g., e., s. 12.
390 A., g., e., s. 12.
391 A., g., e., s. 12.
392 A., g., e., s. 12.

yan insanlardan biriydi."[393] cümleleridir. "Bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sakini"[394] kiracı değil, "evin asıl sahibi, efendisi, hükümranı"dır.[395] O "sessiz seyirci" Abdullah Efendi'nin hayatını bakışları ile "zehirleyen"dir. Onu uyutabilse, bir an için sarhoş olabilse; o zaman bütün işler değişecek ve "Abdullah bu sofrada ve hayatın bütün sofralarında yepyeni bir adam"[396] olacaktır.

Anlaşılan Tanpınar'da "kendilik" her an değişen bir özne konumundadır. Bilinç düzeyinde kaldığı sürece dikkati uyanık "ikinci" daima vardır. Gece ve alkolle beraber gelen iradesizlik, ikinciyi uyutmanın bir yolu gibi görünmektedir.

Hikâyede, Abdullah Efendi'nin alkolün tesiriyle bu ikinciyi uyuttuğunu görürüz. "Zehirli dişini en can alacak yerine geçirmeğe hazırlanan bir yılanın ayaklarının ucunda birdenbire uyuyup kaldığını gören bir çöl yolcusunun inanılmaz sevinci içinde kadeh kadeh üstüne" içmektedir.[397]

İkincinin uyutulmuş olması Abdullah Efendi'ye eşyanın arka planını görebilmek kabiliyetini kazandırır. Hikâye boyunca insanların jest ve mimikleri, eşyanın gerçek anlamı, kozmik unsurların mahiyeti gibi konularda hikâye kahramanı asıl anlamları görmeye başladığını fark eder. Kullandığımız başlıklar, Tanpınar sanatkârlığının veya Tanpınar sanatının ne anlama geldiğini, üstelik de kendi yöntemini vermek suretiyle izahıdır. Abdullah Efendinin Rüyaları ve Geçmiş Zaman Elbiseleri gibi metinler, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kurgusal ve lirik metinlerini nasıl bir yöntemle inşa ettiğini gösterirken, edebi metinlerin ne anlama geldiği hakkındaki kanaatini

393 A. g. e., s. 12.
394 A. g. e., s. 12.
395 A. g. e., s. 12.
396 A. g. e., s. 12.
397 A. g. e., s. 12-13.

de ifade eder. Bu kanaat, realitenin arka planındaki anlamsal farklılıktır. Sanat bize bu hakikati, görünmeyen anlamı verir ki bu anlam bir çeşit "kendilik/aslilik" durumudur. Öte yandan romancı ve şair Tanpınar insan jest ve mimiklerini, insana ait ses ve sözleri, eşyayı, kozmik unsurları da aynı yöntemle çözmeye çalışmış, her birini bir hikâye kahramanı gibi kullanmış ve kendi bilincinde -metinde- şeyleri eylem ve söz sahibi olarak aktifleştiren bir sanatkârdır. Şeyler, Tanpınar metinlerinde, tıpkı "bir insan kahraman" gibi fonksiyonlara sahiptir. Metinlerde geçen "kim bilir, belki, galiba" gibi ifadeler, şeylerin sanatkâr bilincindeki kesin olmayan anlamlarının yorumunu içeren yapılarda görülür. Böylece metnin anlam alanı genişler. Fakat yöntem asıl kahramanın şeyler değil, anlatıcının bilinci olduğunun da örtülü ifadesidir. Bilincin anlatıcı kimliği, eşya/davranış/söz/ses ve kozmik unsurlar aracılığıyla gizlenir. Demek ki Tanpınar'ın asıl amacı, kendi olarak başkası/başkası olarak kendi formunu gerçekleştirmektir.[398]

Yukarıda Abdullah Efendi'nin "kendi" olabilme çabasından söz etmiştik. Bu ifade, mevcut Abdullah Efendi'nin "asıl kimlik" olmadığı/olamayacağı anlamına gelir. Güya derinde bir yerde, başka bir Abdullah Efendi'nin varlığını ima eder. Fakat aynı metinde[399] Abdullah Efendi'nin "ömürlerinin sonuna kadar kendi olmaktan kurtulamayan" insanlardan olduğu da ifade edilir. Hem kendi olmak isteyen hem de kendi olmaktan kurtulamayan Abdullah Efendi'nin öznesi/kendilik bakışı sürekli yer değiştirir. Ne ve kim olduğunu aramak anlamına gelen bu sürecin, en önemli konumu bakıştır. Çünkü her durumda "O ikinci Abdullah Efendi" birincisini daima seyreder ve duruma göre yüz ifadesi değişir. Bu bakışın sahibi, o ikinci

398 Paul Riceour, *Başkası Olarak Kendisi*, Doğubatı Yayınları, 2010, s. 36-46.
399 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 12.

"kültür"dür; toplumsalın ezici, sansürleyici, kısıtlayıcı baskısı, otorite yanında öznenin dışında, özneye yönelik iktidardır. Daha açık bir ifadeyle "baba-tanrı" olmalıdır.

Metnin diğer kısımlarına geçmeden önce bu ikinci formun "yılan" benzetmesi ile anlatıldığın, öznenin kendisinin ise yalnızlık vurgusu sebebiyle "çöl yolcusu" benzetmesi ile tavsif edildiğini söyleyelim. Daha sonra "çöl yolcusu" susuzluk imgesi ile deşifre edilecektir.

İkinciyi uyutan Abdullah Efendi etrafını seyretmeye başlar ve ilk göze çarpan sahne birbirine kur yapan bir kadın ve bir erkek görüntüsünü içermektedir. Onların ne kadar mesut olduğunu düşünürken, dikkati kadının ayaklarına yönelir ve bambaşka bir "anlam" ile karşılaşır. Abdullah Efendi'ye "korkunç ve imkânsız" gelen, kadının ayakları ile salondaki başka bir erkeğe gönderdiği "anlamlar"dır. Öyleyse, hiçbir şey göründüğü gibi değildir; hem metin düzeyinde hem de yaşamın kendisinde! Abdullah Efendi "ikinci"yi uyutmakla, çok daha tehlikeli bir alana geçmiş, sabit anlamlar olarak algıladığı dünyanın, şeylerin ve ilişkilerin başka anlamları olduğunu görmüştür. Bu tehlikeli alan, bilinçdışının alanıdır. Yukardan bakan kiracı/asıl ev sahibi formu, kültür olduğuna göre, eşyanın görünen, alışılmış düzeyine yöneliktir. Tanpınar aynı yapıyı aşağı yukarı bütün metinlerinde kurar ve metinlerinin çok anlamlılığını/katmanlılığını bu yöntemle sağlar. Çünkü metnin alıntılanan kısmından da anlaşılabileceği gibi, eğer hiçbir şey göründüğü gibi değilse, metin de göründüğü gibi değildir ve simgeseldir.

Korku ve Anlam

Gerçek anlam/öte anlam yani bilinçdışının verileri Tanpınar kahramanlarını daima korkutur. Abdullah Efendi'ye "korkunç

ve imkânsız" görünen, genç kadının, başka bir erkekle yüzyüze/gözgöze "cilveleşirken" ayaklarının başka bir erkekle sevişmesidir. Şeyler riyakârdır. Farklı anlam içerikleri sadece insana has değildir; eşya da ikiyüzlüdür. Öyleyse dünya, bize görünmeyen bir yığın anlamdan ibarettir. Asıl korkutucu anlam çokluğunun yol açtığı kaostur. Abdullah Efendi'yi hiçbir şey "bu bacakları ve dudakları ayrı ayrı şeyler konuşan kadın kadar korkutamaz"dı.[400] Bu "acayip tesadüf" birdenbire yakalandığında "bu sır" alkolün verdiği uyuşukluğu gidermekle kalmamış "kendisi" için "hayatın artık sırrı kalmadığını" göstererek "korkut"muştur.[401] İkinciyi uyutmuş fakat birinci ikincinin yerine geçmiştir. İkinci kendisini gözlüyor ve gerçek anlamı kavrıyordu. Şimdi ikinci benin fonksiyonunu üstlenen birinci ben şeyleri, kendi dışındakileri izliyor ve gerçek anlamı kavrıyor. Başkasının bilinci kendi bilinci oluyor. Şimdi kendisini "her kapalı şeyin" mütebessim bir insan yüzü için olduğu gibi sımsıkı örtülmüş demir kapıların, hiçbir gediği olmayan yekpare duvarların arkasında olup biten hadiseleri gözlerinin önünde geçiyorlarmış gibi görebilecek bir kudretle bul"ur.[402] Artık bir falcıya benzemiş "bir billur parçası" yahut bir "tas su içinde, en uzak, en gizli şeyleri hatta bir düşüncenin "henüz müphem bir tasavvurun daha tamamlanmamış halkalarını, kımıldamağa yeni başlamış tohumlarını bile" sezip gören " eski zaman bakıcısı" gibi "kendi kafasında bütün hakikatleri çırçıplak bir kıyafette ve hazır" bulmaktadır.[403] Ancak "hakikati" bütün çıplaklığı ile görmek ihtimali, ömrü boyunca hem en büyük arzusu hem de en büyük "korkusu" olmuştur. Çünkü "sır" çözülür; sırrın çözülmesi anlamın çoğalması hatta anlamsızlaşmadır.

400 A. g. e., s. 14.
401 A. g. e., s. 14.
402 A. g. e., s. 14-15.
403 A. g. e., s. 15.

Abdullah Efendi'nin ömrü boyunca en büyük "korkusu" insanlar ve eşya ile münasebetinin "ihsasların sathi planından" çıkıp çok daha derin ve çok başka bir seviyeye çıkmasıdır.[404] Kâinatı saran ve ona güzelliğini veren "büyük sırrın" ortasından kesilmiş "bir meyve" gibi birdenbire bütün çıplaklığıyla apaçık görünmesinden, korkunç manzaranın yaşama zevkini bir anda "tıpkı bir nefeste söndürülen bir mum gibi" söndürmesinden korkmuştur. "İhsasların sathi planı"ndan çıkmak, bilinçten bilinçdışına yönelmektir. Beş duyunun verileri bilincimize yönelikken, bilinçdışı kayıtları Jung psikolojisinin terimiyle "arketip"lerden oluşur. Asıl tehlike Tanpınar'ın başka metinlerinde de geçen "atavizm" marifetiyle bilincin dışına çıkıp, kâinatı bilinçdışının verileriyle kavradığımızda gördüğümüz "anormallik"tir. Anormallik bir bakıma hakikatle yüzleşme durumunun adıdır; eşyanın gerçek niteliği anormaldir. Bilinç beş duyu verileri ile işlediğinden yanıltıcıdır; fakat bilinçdışı, simgenin ötesindeki anlamı kavrar. Öyle ki Abdullah Efendi "kendi kaderini" bile görecektir. Evin Sahibi'nin, Bir Yol'un ve Geçmiş Zaman Elbiseleri'nin kahramanlarının "bilicilikleri" ile bu hikâyenin kahramanının "kendi kaderini" bilmesi, onların aynı yeteneğe sahip olduklarını gösterir. Abdullah Efendi'de bu korku üç sene evvel, yine bir kış "gece"sinde başlamıştır. Odasında yapayalnız "bir türlü görünmeyen sevgiliyi beklerken" birdenbire apartmanın çatısı uçar ve odasına yıldızlar dolar. O geceden itibaren Abdullah Efendi mavera ile arasında hiç de istemediği bir şekilde kuvvetli ve "derin" bir münasebetin başladığını hisseder. O zaman arzulanan bizatihi ıskalama durumunun kendisidir. Tanpınar ıskalamayı sever.

Tanpınar'da "ev" metaforu bazen insanın biyolojik bünyesi bazen de "şuur"un kendisidir. Metaforik bir okuma ile "evin

404 A. g. e., s. 15.

çatısı"nın bilinç düzeyinden çıkıp bilinçdışı düzeyine yani "derin"e inmek anlamına geldiğini söyleyelim. Bir insan "kendi talihini" ancak böyle bir olağanüstülük sonucu görebilir.[405] Aynı "gece" Abdullah Efendi'nin sevdiği kadın "yıldızlara basarak, onlara tutunarak, onların ışığıyla sarınarak" Abdullah Efendi'nin odasına girer.[406]

Bütün bu masalsı öğelerin kullanılma sebebi kahramanın sevgilisinin niteliklerine ilişkin fikr-i sabitidir. Sevgilisinin "uçan bir çatıdan" ve "bir yıldız kasırgası içinde" gelmiş olmasına şaşırmaz. Çünkü bu "güzel ve asil varlık"ın kendisiyle "aynı hamurdan" yoğrulmuş olmasına inanmamaktadır. Onun çok yüksek, büsbütün başka ve erişilmez bir âlemden gelmiş bir mevcut olmasına daima ihtimal vermiştir.[407] Bu satırlar Tanpınar metinlerinde, öznenin arzu ve arzunun nesnesi ile ilişkisinin ilk işaretleridir. Sevgili idealize edilmiş, kutsallaştırılmış arzu nesnesidir; özne sevgiliyi kutsallaştırdığı için arzunun nesnesi olan sevgiliyi ıskalayan bir dilin olması gerekir. Bu dil idealizasyonun, kutsallaştırmanın, sublimasyonun dilidir. Tanpınar, dil aracılığıyla, daima nesneyi beş duyu dışında algılama çabasında olduğundan, onun dili çoğu zaman nesnesini ıskalar. Tanpınar dilinin ütopik olduğunu ve bu ütopik dilin ütopik oluşunun nesnesini "ıskalama"sından kaynaklandığını söyleyelim. Nesnesini geçen bir dilin varacağı yer "Tanrı"dır. Sevgiliye yönelen öznenin, sevgiliyi ıskalayarak Tanrı'yı bulması "boşluk"tan kurtulmasını sağlar. Bu durum tasavvufun bireysel aşkın ötesine geçerek ilahi olana ulaşan dilinin nesne olarak Tanrı'yı bulması gibidir. Hâlbuki Tanpınar'ın lügatı sufi aşkın Tanrı'sını hedeflemez; biyolojik varlık olarak kadını yahut herhangi bir nesneyi (aslında an-

405 A. g. e., s. 15.
406 A. g. e., s. 16.
407 A. g. e., s. 16.

ları) hedefler. Nesnenin reel nitelikleri ile öznenin nesneyi tanımlarken kullandığı dil arasındaki ilişkisizlik/uyumsuzluk bir süre sonra "abes"i doğurur. Tanpınar'ın bahsi geçen dili sadece "sevgili veya aşk" hakkında değil, dünya algısının her aşamasında kullanılır. Bu yüzden onun dili ıskalayan dildir. Güneşi, ayı, yıldızları, gökyüzünü, sıradan bir eşyayı, eski bir bedesteni, görkemli bir camiyi yahut herhangi bir insanın jest ve mimiklerini anlatırken de aynı dil geçerlidir.

Bu dilin kendisi arzudur Tanpınar'da. Çoğu zaman dilin gerisindeki arzulayan özne görünmez. Nesne de zaten ıskalandığına göre ortada sadece, yoğun, artistik kısacası ütopik bir dil vardır. Enteresan olan bu dilin, okuyucusunun arzusunun nesnesi olmasıdır. Abdullah Efendi'nin geçtiği aşamalar, sanatın imkân ve araçlarıyla, dilin kendisini "arzuya" dönüştürme aşamasıdır. Hiçbir nesne literal dille anlatılmaz Tanpınar'da. Nesneyle dil örtüşmediğinde, nesneyi ifade için kullanılan dilin nesnenin anlamsal yükünü içermediği ve realite ile dilin bağı koptuğunda dilin döneceği yer kendisidir. O zaman Tanpınar dili, nesnesi kendi olan arzudur. Bir yılan gibi kendi üzerine kıvrılan bu dilin temel vasfı dönüşlülüğüdür. Dönüşlülüğün şifresi ise "kendilik" yani ilgi zamiridir.

Abdullah Efendi'nin odasının çatısı uçtuğunda ve oradan yıldızlara basarak sevgilisi odaya girdiğinde karşılaştığı bu dilden başkası değildir. Onun hiçbir zaman yanına yaklaşamadığını söylediği sevgili dilin kendisidir. Dili, kutsallaştırdıkça kendisinden uzaklaştıran Tanpınar, ters yönde işleyen dil-özne ilişkisi kurar. Hikâyeden şiire, şiirden romana geçtikçe özne ile dil arasındaki mesafe açılır. Kısacası kendisini sürekli "aşağıda, sefil" gören Abdullah Efendi, kendi dışındaki nesneleri daima yüksek bir dille tavsif eder. Özne dibe yönelir; dil zirveye! Dibe yönelen öznenin orada bulacağı şüphesiz en ilkel arzular, vahşet ve sefalettir. Simgelerden oluşan "en

dip" kendilik formudur ve yapılan bir çeşit dilsel arkeolojidir. Abdullah Efendi o dünyayı dile getirmenin ancak simge ile mümkün olduğunu bilir.

Yine Tanpınar metinlerindeki özne-dil mesafesinin bir başka göstergesi, insan hallerinin dışlaştırılarak dilsel yolla kişileştirilmesi ve bu yolla özneden uzaklaştırılmasıdır. *Huzur*'da zirveye ulaşan ve "temaşa", "skopofili" gibi terimlerle anlatmaya çalıştığımız Tanpınar'daki şeyleri kendisinden uzaklaştırma yöntemi hikâyelerde başlar. Daha anlamlı bir ifadeyle, bilinçli durumdayken bilinçdışını görebilmenin yolu budur. Uyanıkken rüya görmek! Ancak dille ve dolayısıyla dilin hedefi olan nesneden uzaklaşmasıyla gerçekleşebilen bu rüya hali Tanpınar poetikasının tanınmış ifadelerindendir. Abdullah Efendi böyle bir yöntemi öğrenmiş ve kendi talihi ile yüz yüze gelmiştir. Şayet alkol ve gece olmasaydı, iradesizlik fiili bir sonuç olarak bilincin sansürcü kimliğini ortadan kaldırmasaydı böyle bir sonuç mümkün değildi.

Tanpınar metinlerinin daima dairesel imge içermesinin sebebi de aynı konuyla ilgilidir. Çünkü dilin, özneye dönüşüyle oluşan özne-nesne-özne sıralanışı bir dairesel formdur. Mesela Abdullah Efendinin Rüyaları'nın kahramanı kendinde başlar, nesneye yönelir ve tekrar kendine döner. *Huzur*'da da durum aynıdır; dil içerdiği nesneyi özne kılar, öznenin vasıfları nesneleştirilerek dil bu vasıflara yönelir ve en sonunda yeniden özne kılınmış nesneye dönülür. Kronolojik gibi görünen metinlerde bile aynı yapı vardır. Tanpınar'da dil ve metin ilişkisi ilgi zamiri ile öznenin ilişkisine benzer.

Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda "aylarca süren ıstıraplarının mükâfatı" olarak, sevgili kendi çehresinde görünmeye razı olmuştu. Sevilen kadın "yıldızlara basarak, onlara tutunarak, onların ışığıyla sarınarak odasına" girer. Abdullah Efendi sevgilisinin "uçan bir çatıdan" ve "bir yıldız kasırgası

içinde" gelmesine hiç hayret etmemiştir. Zaten "bu güzel ve asil mahlûk" ile kendisinin aynı "hamurdan yoğrulmuş olmasına" hiçbir zaman "inanamamış" onun "büsbütün başka ve erişilmez bir âlemden gelmiş bir mevcut olmasına daima" ihtimal vermiştir.[408] Böyle inandığı için sevgilisine hiç yaklaşmayan Abdullah Efendi, onu "daima kendisinden uzak görmüş" ve "bu hissin verdiği hurafevi bir korku içinde bütün hayatı" zehirlenmiştir.

Abdullah Efendinin Rüyaları adlı hikâyede, bu paragrafın sonrasında gelen satırlar "Ertesi sabah..." ibaresiyle başlar. Anlaşılan sevgilinin gelişinin anlatıldığı sahne geceye aittir. Yukarıdaki metin Abdullah Efendi'nin sevgiliyi -kadını- nasıl, ne derece yücelttiğini içermektedir. Sevgili arzunun nesnesi olduğuna göre, geri planda "arzu"nun kendisi vardır. Aylarca çekilen "ıstırap" arzunun büyümesine dolayısıyla nesnenin de kutsallaştırılmasına yol açmıştır. Nesnenin "yıldızlarla, ışıkla, uçmakla" ilgili imgeler etrafında anlatılması kutsallaştırmanın ve arzunun boyutunu gösterir. Bu durumu "şişirilmişlik" ifadesiyle anlatalım. Nesne olduğundan yani gerçekliğinden farklı görülmüş, basit ifadesiyle "abartılmış"tır. Mübalağanın sebebi arzunun nesneye ihtiyacının şiddetidir. Mahrumiyet, arzuyu "şedid" kılmış, özne, kendi kimliğini tersine dönen bir çarkın hareketleriyle dibe doğru yöneltirken, sevgiliyi yüceltmiştir. Tanpınar'ın hikâye, roman ve şiirlerinde "aşk ve kadın" etrafındaki bütün metinlerde aynı yüceltme vardır. Dil daima iki yönde işler. Arzu eden özne "kendiliği"ni aşağıya doğru konumlandırırken, nesnesini yüceltme/yönünde konumlandırır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın metinlerindeki özne (arzulayan) ile nesne (arzulanan) arasındaki ilişki, nesneler hangi kimlikte olursa olsun aynıdır. Yine aynı ilişkiyi Tanpınar ile sanatının

408 A. g. e., s. 16.

herhangi bir alandan gelen malzemesi arasındaki ilişkide de görürüz. Dilin arzu edilen nesneyi ıskalaması bu ilişkide de ortaya çıkar. Fakat öznenin, nesnesini ıskaladıktan sonraki konumunu, Abdullah Efendinin Rüyaları'ndaki ilgili paragrafın devamında görürüz: O gecenin sabahında yani "ertesi sabah" Abdullah Efendi "odasından yıldız parıltılarının ezdiği, yamyassı ettiği" ve " güneş ışığını gülünç bir şey gibi telakki eden, kehkeşanların sütü ile beslenmiş bir ilah yavrusu kadar mesut"tur.[409] Ancak "dünyamıza yabancı, onun kanun ve zaruretlerini kafasına üst üste yığmış aydınlık tabakalarının arasından ancak uzak bir hatıra şeklinde" sezer. Abdullah Efendi de bu beraberlikten kalan hatırayı "alnının ortasında kendisine ruh selametini, sükûnetini iade eden tek bir buseyi parlak ve yakıcı bir yıldız gibi" taşımaktadır.[410]

Boşluk

Nesne ile dil arasındaki bu kopukluğun yol açtığı sonuç sadece "boşluk"tur. Peki, Abdullah Efendi'ye, sevgiliyi bir daha görmeyecek olmasının ızdırabını bile unutturan nedir? O geceden sonra Abdullah Efendi eşyanın arkasındaki "büyük boşluğu" görmüştür. "Güneşin ışığını gülden bir şey gibi" telakki etmesinin sebebi, aydınlığın gerçeklik iddiasıdır. Çünkü aydınlık vaat ederken arzuyu "şişirir" ve yönlendirir. Tanpınar metinlerindeki "gece"ye, arzu ve özne ilişkisi açısından bakıldığında konunun "gece" lehine geliştiği görülür. Çünkü "o geceden beri kendisinde" daha önce bilmediği "esrarlı bir zembereğin harekete geçtiğini" duyar. Artık onda her şey "daha derine, daha esaslıya" doğru gider. Etrafındaki her şeyi

409 A. g. e., s. 16.
410 A. g. e., s. 16.

"bazen çok şaşırtıcı uyanışlar halinde görmeğe mahkûm"dur.[411] Böylece hayatın "bütünlüğü" ve "basitliği" kaybolur. Abdullah Efendi "öbür insanlar gibi" yaşamak ister.

Arkadaşları ile eğlenmek için gittiği yerde Abdullah Efendi'nin ilk yaşadığı deneyim, seyrettiği bir çiftin jest ve mimiklerinde görünen anlamın gerçek olmadığı ve "görünenin arkasındaki" boşluktur. Hikâyenin adında "rüya" kelimesi olduğuna göre Abdullah Efendi rüya formunu bilinç düzeyine taşımıştır. Görüntüler tıpkı rüyadaki gibi artık çift anlamlıdır. Rüyada görülen renkler ve nesneler, hatta rüyanın havası bir simgesel karşılık içerdiğine ve asıl anlamın da simgenin bize gösterdiği olduğuna göre; benzeri bir yapı bu dünyada da söz konusudur. Gördüğümüz her şey rüyadır ve dolayısıyla simgesel anlamı vardır. Rüyada görünen bir gerçek bir de sahte anlamı olduğuna göre bilinç zamanında kavranılanın da bir gerçek bir de sahte anlamı vardır. Hiçbir şey göründüğü gibi değildir. Tanpınar poetikasının temel kavramlarından rüya, mevcudun rüya, rüyanın gerçek oluşu şeklinde tersine çevrilmiş bilinç-bilinçdışı ilişkisine benzer. Örneğin *Huzur*, önce, bilinç düzeyinin "hakikat" zannedildiği fakat sonra "büyük yalan"ın veya "büyük boşluğun" yaşandığı roman olması bakımından Abdullah Efendinin Rüyaları'ndaki yapının çoğaltılmasıdır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ise yapı itibarıyla bilinçdışının, bilinç düzeyine çekilmesinin hikâyesidir. Tanpınar monografisindeki her roman anlamın sorgulanmasına tekabül eder ve ayrıca son roman anlam diye bir gerçekliğin olmadığını söyler. Çünkü *Aydaki Kadın*'da her şey sapır sapır dökülür.

Abdullah Efendi'deki bu yeni "bakış" biçimi (keşif) "seyretmek"te olduğu her manzara karşısında devreye girer ve bilincinde "ikinci bir kişi"ye dönüşür. Bu "ikinci kişi" formu

411 A. g. e., ss. 16-17.

Tanpınar'ın diğer hikâyelerinde ve romanlarında da -mesela Karagöz ve Hacivat; *Huzur*'da Mümtaz ve Suad- isimleriyle devam eder. Edgar Allen Poe, kendi şahsiyetinde fark ettiği bu durumu zıtlık şeytanı tabiriyle izah etmişti.[412] O zaman Tanpınar'da "ikinci bir ses"e dönüşün (öteki) başlangıçta, eşyanın/şeylerin arka planını görmek şeklinde ortaya çıkmıştır. Tanpınar poetikasının esaslarından "zıtlık" -ki kavramsal çiftleşmedir- anlatıcı yahut kahramanın kişilik özelliğidir. Abdullah Efendi pencere kenarına oturup seyrettiği çifti incelerken, başlangıçta gördüklerine imrenir. Her şey normal görünmekte, kadının "arzu ve heyecanının şişirdiği boynu, bir nabız gibi muntazam" atmaktadır.[413] Fakat eli, delikanlının ağzına değeceği sıra, evvela tebessümü sonra çehresi silinir. "Siyah mantonun, kırmızı bluzun ve tüllü şapkanın çerçevelediği baş ortadan" kaybolur. "Hepsinin yerinde bir uçurumdan daha korkunç bir boşluk, sarı muşamba renginde küçük bir boşluk peydahlanır ve delikanlının ağzına götürdüğü elin yerinde sadece bir yen" kalır.[414] Başka bir deyişle arzunun nesnesi kaybolur ve artık onun yerinde bir boşluk vardır. Bütün Tanpınar metinlerinde kadın, arzunun simgesel karşılığıdır; çünkü arzu dişildir. Öyleyse asıl görünen "arzu"dur ve yanıltıcıdır. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda kadın-erkek düzeyinde anlatılan "arzu"nun ötesindeki "boşluk" meselesinde nesnenin "kadın" olması, kadının arzunun simgesel karşılığı olmasındandır. Metinde gösterilen iki sahnenin de arzu nesnesi kadındır; dolayısıyla kadın/arzu, boşluk/yalan ile özdeştir. Böyle bir yorumun Geçmiş Zaman Elbiseleri, Yaz Yağmuru, Âdem ile Havva gibi diğer metinlerle yakın ilgisi olmalıdır. Çünkü

412 Peter Ackroyd, *Poe: Kısacık Bir Hayat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 89.

413 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 18.

414 A. g. e., s. 18.

hemen hepsinde abartılmış kadın figürleri, şişmiş boyun/arzu göstergesi ve sonrasında boşluk/yalan anlatılmaktadır. Kadını tahlil ederken Tanpınar bir yanıyla da arzuyu tahlil eder. Bu yüzden *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki kadın tahlilleri, romanın kahramanına arzulamamayı öğretir.

Abdullah Efendinin Rüyaları'nda "arzu ve heyecan"ın karşılığı "şişmiş boyun" ise arzusuzluğun/arzu yokluğunun göstergesi "ayakkabı ile mantonun sıkı sıkı örttüğü" kısım arasındaki mesafede "havası boşalmış bir balon gibi biçimini kaybetmiş, pörsümüş, sönmüş" çoraptır.[415]

Hikâyenin yayın tarihi 1941'dir. Tanpınar bu senelerde "*Huzur*"u yazmaya başlamış olmalıdır. Çünkü *Huzur* yapı itibarıyla Abdullah Efendinin Rüyaları'ndaki "arzulu" ve "arzusuz" yahut "arzu"nun her şeyi başka türlü -anlamlı- gösterdiği bölüm ile "arzusuzluğun" şeylerin "anlamsızlığı/boşluğu/yalanı"nı gösteren bölümünün birleştirilmiş formudur. Çoğu yazar gibi Tanpınar da hikâyelerindeki temaları romanın geniş imkânlarına taşıyanlardandır.

Abdullah Efendi'nin seyrettiği sahnede gördükleri doğrudan "nesne"nin değişen konumuyla ilgilidir. Arzu-nesne kavrandıkça, içi boşalır, pörsür fakat arzu-nesne uzaklaştıkça yeniden var olur. Erkek bu değişime alışmıştır. Elini kadınından uzaklaştırır ve eski mesafeli haline döner. O konuştukça, biraz önce sandalyede yığılmış kalmış "manto", elbiseler, çamaşır yığını yavaş yavaş sanki içlerine kuvvetli ve muntazam bir şekilde hava verilmiş gibi şişerek şekillerini alır"lar.[416] Sahnenin içeriği birkaç defa daha tekrarlandığında, değişimin adı artık oyundur. Oyun, Tanpınar romancılığının bir başka kodudur.

Kadim efsane, Sisyphos'un kayayı tekrar tekrar zirveye çıkarmakla cezalandırılmasını anlatır. Bütün bir kış gecesi-

415 A. g. e., s. 18.

416 A. g. e., s. 18-19.

ni bir ölüyle baş başa geçiren Abdullah Efendi karşısındaki adamın mahkûmu olduğu "ıstırab kadar zalim ve acı" olanı görmüştür. Bu yüzden gayri ihtiyari kadim efsanenin kahramanına dönüşür. "Hiçbir sefalet, hiçbir hastalık, hiçbir işkence, sevdiği kadını her an yeni baştan kendi arzusunun ateşiyle ve ilk kımıldanışta bir yığın kül olmak için yaratmağa mecbur olan bu zavallının azabıyla kıyas edilemezdi."[417]

Tanpınar'ın 1939 yılında yayımlanan Geçmiş Zaman Elbiseleri adlı metninde alkol ve gece ile beraber yeni imkân kumardır ve en başta iradesizlik söz konusudur. Sıralamayı bu sefer, iradesizlik, gece ve alkol şeklinde almak icap eder. Bu üç durum hikâye kahramanının bütün planlarını alt üst eder. Plan iradenin varlığına ve işlevselliğine yönelik bir güven anlamına geldiğine göre, başlangıçta kendi iradesizliğinin farkında olan anlatıcı bütün gün evden çıkmaz. Ancak bir arkadaşının ısrarıyla evden çıkar ve başına hiç de planlamadığı olaylar gelir. Bu süreç Tanpınar kahramanlarını daima personanın dışına çıkarıp "absürd"e yöneltir. Hem Abdullah Efendinin Rüyaları'nda hem Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde hem de Bir Yol'da absürd önemli bir yer tutar. İradesizlik Tanpınar'da absürdün doğuş şartlarından biridir. Tanpınar metinlerinde absürdün ilk izlerini daha Birinci İkramiye'de görürüz. Diğer hikâyelerde de bazen absürd bazen rüya temaya eklenir. Eğer hikâye kahramanı -anlatıcı kahraman da olabilir- bilinç düzeyinde ise alkol ve gece sayesinde absürde yönelir; şayet uyuyorsa absürdün yerini rüya alır. Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde ve Abdullah Efendinin Rüyaları'nda absürd durumlar bilinçli hayatın tersine çevrilmiş olmasından kaynaklanır. Bunu şöyle izah edebiliriz: Tanpınar uyanık hayatı uyku; uykuyu uyanık hayat olarak görür. Dolayısıyla absürd uyanıkken görülen rü-

417 A. g. e., s. 19.

yadır; rüyada uyurken görülen gerçekliktir. Ancak uyanıkken rüya görmek, eşyanın öte yanını görmek anlamına gelecektir. Bu da ancak dille mümkündür. Böylece dil Tanpınar'da iki yönlü işler. Absürdün/rüyanın ve gerçekliğin dili. Başka bir deyişle mitik/mistik ve seküler dil. Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde gece ilerledikçe ve alkol aldıkça -gül rakısı- dili değişen kahraman -metnin dili- iradesizleşir ve doğallaşır. Kahraman iradesizleştikçe dil ayrıntıya yönelir ve sırrı çözdüğünü sanır. Bütün bunları biz dilden, dil vasıtasıyla öğrendiğimize göre, Tanpınar metinlerinin gerçek kahramanı dildir. Eşyanın tarihi veya anlamı, jest ve mimiklerin niteliği, insanların söylerken söylemediklerinin ne olduğu kahramanımız ve okuyucu için keşfedilir olacak ve fakat yine okuyucu açısından, çözdükçe gizlenen bir dil yoluyla, sır daima sır olarak kalacaktır. Kendilik bastırılmış olana tekabül ettiğine göre, kendiliğe giden süreçte kullanılan dil de bastırılmış olanın dilidir. Seküler kimliğin aşağıladığı, törpülenmiş aslilik, seküler dille anlatılamaz. Tanpınar mistik ve mitik olanı yani kendilik formuna ilişkin olana geçtiğinde dili imgelerle yoğunlaştırır. Bu tavır dilin kendisini bir amaç-kendilik formu kılmaktır. Gerçekte, dilden uzakta bir kendilik durumu yoktur. Bizatihi Tanpınar'ın kullandığı dilin kendisi bir kendilik formudur. Tanpınar kahramanları ne zaman o dili bulsalar tatmin olmuş görünürler. Öte yandan eşyayı meşru kılmanın yolu çok anlamlılıktır ve bu yüzden belirsizlik zarf, edat ve zamirlerle kurulur. Ele aldığımız Tanpınar hikâyelerinin hemen hepsinde dilde görülen yapısal ikilik tematik çokluğa yol açar. Mistik ve mitik olanın anlatımındaki imgeli ve belirsiz dil, seküler alanda ve bilinç düzeyinde imgesiz ve belirlidir. Belirlilik anlam açıklığıdır elbette. Arzu ve yanı başındaki arzusuzluk, irade ve iradesizlik, ölüm ve hayat gibi yan yana yürüyen zıtlıklar hikâyenin alanını genişletir.

Bu hikâyelerin başka bir ortak yanı da iç-dış formlarının varlığıdır. Bir Yol, Geçmiş Zaman Elbiseleri ve Abdullah Efendinin Rüyaları dışta başlayıp içe yönelen ve sonra da yeniden dışa geçen hikâyelerdir. Bu erotik süreç bütün Tanpınar tahkiyesi için geçerlidir. Ancak şiirlerinde, içte başlayıp dışta, büyük bir acıyla sona eren metinler olduğu gibi dışta başlayıp dışta kalan şiirleri de vardır. Tanpınar'da dış bir zorunluluktur. Zorunluluk, insanın doğasından; başka bir deyişle bilincin varlığından kaynaklanmaktadır. Dış, öznenin isteksiz, gönülsüz dolayısıyla arzulamadan çıkmak zorunda olduğu coğrafyadır. Dış alan elbette bilinç düzeyidir. Hikâye sanatı yapısı itibarıyla dışta kalmayı gerektirse de, dıştan çıkmak zorunda oluş hikâye kahramanını edilgen kılar. Temelde iradesizlikle aynı olan bu edilgenlik, Tanpınar kahramanlarının hep aynı kimse olduğu izlenimini vermektedir. Bir Yol'da tren yolculuğu yapan ve yolun kendisini için anlamını hikâye eden anlatıcı; Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde aradıklarını Bursa'da bulan ve arkalarından bakıp kalan kahraman, Abdullah Efendinin Rüyaları'nın sonunda pencereden bakan ve bakılan aynı adamdır. Bu hikâyelerin içinde sadece Erzurumlu Tahsin anlatıcıda gizli bir hayranlık uyandırır ki bunun sebebi de anlatıcının özlediği formun, Erzurumlu Tahsin'de simgeleşmiş olmasıdır: Yani Tahsin abasız ve postsuz derviştir. Çünkü Tanpınar arzuyu seyretmeyi sever.

Abdullah Efendinin Rüyaları'ndaki kurcu unsurlar Evin Sahibi'nde devam eder. Baştan beri söylediğimiz dipteki sır/kendilik meselesini ararken Tanpınar, farklı formları kullanmaya devam eder. Tanpınar poetikasındaki kendilik sorununun dil olduğunu iddia ettiğimize göre, bundan sonra, bütün arayışların, o dili tekrar tekrar bulmak ve kaybetmek üzerinde yürüyeceğini baştan söyleyelim. Yukarıda ölümün kendilikle ilgili bir kurucu unsur olduğunu söylemiştik. Yani gece, alkol,

iradesizlik, ölüm gibi unsurlar temelde aynı yere çıkan/aynı sonuca hizmet eden "yol" malzemesidir. Tanpınar bu malzemeler aracılığıyla o dili bulur. Onda ütopya olan kendilik ister istemez dili de ütopik kuruluşta tecessüm ettirmiştir. Dilin kendisini ütopya kılmanın, dilin kendisini ütopyalaştırmanın ve bu ütopyayı bir tema kılmanın en açık örnekleri Tanpınar şiirleridir. Bu şiirlerin hiç birinde anladığımız tematik söylem yoktur. Sadece ütopyalaştırılmış bir dilin tema oluşu vardır. Tanpınar'ın uzun zaman bir tekrarın tuzağına düşmesi ve bir süre sonra da yazma sıkıntısı çekmesinin sebebi, dile dönük bu ütopik anlayışıdır.

Tanpınar'ın yukarıda sıralanan malzemelerine Evin Sahibi ile beraber yılan, yalnızlık ve hastalık, simge ve temalarını da eklemeliyiz. Tanpınar lügatının en simgesel ifadelerinden yılan, yalnızlık ve ölümü simgeleştirdiğinde -daha evvel açıkça ifade edilen- ölüm ve onun varlığının yönelttiği kendilik arayışı, artık simgesel bir dönüşüme uğramış demektir. Bilhassa Tanpınar'da dilin imgesi yılandır; ölüm ancak ölümsüzlük dili bulunarak devreden çıkarılabilir. Hikâyenin anlatıcısı daha başlangıçta durumları kişileştirdiğini söyler. Rüya ve duygu durumlarını, bir rüya ve duygu durumu olduklarını söylemeden birer hikâye kahramanı gibi anlatmak Tanpınar'ın en çok kullandığı yöntemdir. Evin Sahibi'nde bu durum ikileşmenin/ikiliğin en temel işaretidir. Diğer yandan Tanpınar Bir Yol, Geçmiş Zaman Elbiseleri ve Erzurumlu Tahsin'in anlatıcı kahramanını burada da kullanır. Bu yargı tematik ortaklığın aynı dili gerektiriyor olmasından ve bahsi geçen hikâyelerdeki ton ile bu hikâyedeki tonun aynı olmasından anlaşılmaktadır. İnşa malzemesinin zenginleşmesi ise önceki metinlerden gelen kurucu öğelere masalsı öğeler eklenerek gösterilebilir. Herhalde Tanpınar hikâyelerinin en çok masalsı öğe barındıran metni Evin Sahibi'dir. Bunda kahramanın çocukluğunun

geçtiği coğrafya esaslı bir sebep olabileceği gibi metnin ana izleğinin metafizik bir mesele oluşunun ve elbette Tanpınar sanatkârlığının özel yanlarının da etkisi olmalıdır.

Evin Sahibi ile beraber kendi dilini bulmuş görünen Tanpınar sanatkârlığı, artık aynı dili sürekli yakalamanın peşinde olacaktır. Çünkü aynı senelerde aynı dili büyük oranda *Mahur Beste*'de ve biraz sonra da *Huzur*'da göreceğiz. Ütopik dili bir kere kuran Tanpınar, ne zaman alışılmış tahkiye malzemesinin dışına çıksa o dilin kaybolduğunu görecek ve o dili yeniden yakalayabilmek için malzemesini daima benzer figürler, benzer temalar ve benzer nesneler arasından seçecektir. Kısacası onun metinlerinde daima öteki olacak, aşklar daima ayrılıkla bitecek, eşya daima empresyonları ile gelecek ve bütün metinler büyük temalar etrafında dönecektir.

Eğer dil bir yapı unsuru olarak metnin anlamını -anlama bakmadan- verebiliyorsa, devrin dışına çıkan diliyle, masalsı, imgesel, metaforik, belirsiz, mistik ve mitik olan bu dil artık Tanpınar poetikasının tanımlanması için kullanılabilir. Baştan beri peşinden koşulan kendilik sorununun artık sadece dilin yapısına bakılarak mitleştirildiğini ve elbette mitolojinin tamlık ilkesiyle birleştirildiğini söyleyebiliriz. Tıpkı şiirinde bulup kaybettiği kendilik formunu, nesirlerinde de dil ve olay örgüsü aracılığıyla bulur ve kaybeder. Dili bulduğunda kendilik "an"da gerçekleşmiş demektir; dili kaybettiğinde kendilik de kaybolur. Aynı şekilde, aşk nerede varsa, kendilik o dili çağırır ve aşk nerede biterse artık kendilik ve o dil yoktur. Bu dönüşme ve değişme diğer yandan mitik imgenin doğasına da uygundur. Mitik imge sufilerin vahdet-i vücudu, mitolojinin tamlık ilkesidir. Simyanın Tanpınar metinlerinde hem dilsel dönüşüm hem tematik dönüşüm hem de simgesel ve imgesel dönüşüm yoluyla inşa edildiği açıktır. Kaldı ki Tanpınar metaforlarını bile zaman zaman değiştirir. Kullandığı

simgeler sabit anlamlı olmadığı gibi kullandığı metaforlar da sabit anlamlı değildir. Üstelik bazen simgesel ve metaforik anlamda kullanılan kelimeler sadece sözlük anlamlarıyla da kullanılabilir. Evin Sahibi'nde görülen ev ve yılan, Bir Yol'da yol, *Huzur*'da kuyu ve eşik gibi ibareler ilk akla gelenlerdir. Bu dilin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki karşılığı Kayser Andronikos'un hazineleridir.

Tematik bakımdan gittikçe genişleyen Tanpınar tahkiyesi "dil türleri" bakımından da gittikçe genişler. Dil türleri ifadesiyle kastettiğimiz, kullanılan Türkçe'nin -metnin dilinin- varyasyonlarının yapı itibarıyla zenginleşmesidir. İmgenin yoğun şekilde kullanıldığı bir metin nasıl ayrı bir dil ise "biz" zamiriyle başlayan ve didaktik tavır içeren metin de ayrı bir dildir. Tanpınar'ın dili yerine, Tanpınar söylemi demek sanırım konunun anlaşılmasını sağlayacaktır. Tanpınar hikâyeleri romana doğru giden Tanpınar söyleminin katettiği aşamaları içermektedir. *Mahur Beste*'ye kadar inşa süreci yaşayan bu dil, bu söylemin, tek yanlı olarak yoğun şekilde kullanıldığı için *Mahur Beste* yarım kalmıştır. Başka bir deyişle baştan beri ikili form üzerinde yürüyen (iç-dış/dış-iç) ve tematik zenginlikle genişleyen Tanpınar söylemi *Mahur Beste*'de ağırlıklı olarak içe yöneldiği, başka bir deyişle ütopik dille inşa edildiği için yarım kalmıştır. Romanın dağıldığı, genişlediği için yarım kalmasının temel sebebi bize göre tek taraflı yoğunluktur.[418] Roman kahramanlarının biyografik maceralarının birbirine bağlanmasını sağlayan harici hayat şekilleri, yani zihnin dışta çalışmasını sağlayacak öğeler en az düzeyde kullanılmış ve *Mahur Beste* daha çok mistifiye edilmiş temalar tarafından kurgulanmıştır. Bu yüzden roman Tanpınar biyografisinde yarım kal-

418 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul, t. y. , s. 191-201.

mış bir roman olarak geçer. Yoğun mistifiye dille kurgulanmış metin örneklerine hikâyeleri arasında da rastlarız. Abdullah Efendinin Rüyaları, Geçmiş Zaman Elbiseleri ve Evin Sahibi adlı hikâyeler, iç dış dengesi bakımından için lehine gelişmiş metinlerdir. Her üç hikâyede de "mistik" dilin hikâyelerin tamamını kapsayacak şekilde kullanıldığı açıktır. Hâlbuki Bir Tren yolculuğu, Fal, Teslim, nisbeten Bir Yol, *Acıbadem'deki Köşk*, *Sahnenin Dışındakiler*'in diline yaklaşan ve dışta çalışan metinlerdir. Tanpınar dilsel dengeyi ancak *Huzur*'da gerçekleştirir. Dengenin *Huzur*'da kurulmuş olmasının tek sebebi Tanpınar söylemine, bu romanla beraber didaktik söylemin eklenmiş olmasıdır. Hikâyelerdeki tematik ve dilsel zenginliğin yan yana yürürken, bazılarında kendilik temsili dilin, bazılarında ise parçalanmışlık veya dışın dilinin kullanıldığını söyledik. Biz aynı durumu haz ve günah durumu olarak da niteleyebiliriz. *Huzur*'da Tanpınar söyleminin hatalarına rağmen daha dengeli bir kuruluş sergilediğini, bu dengenin de iç/dış ilişkisi göz önüne alınarak, didaktik söylemin devreye sokulması ile sağlandığını tekrar edelim. Tanpınar ne hikâyelerinde ne de diğer romanlarında *Huzur*'daki kadar didaktik olmuştur. Didaktik söylem sekküler dilin lehine bir söylemdir ve yerelliği çağrıştırır; hatta içerir. Mistik tema ve mistik dil evrensel çağrışımlar içerirken didaktik söylemin yerelliği, okuyucunun ufkunu daraltacaktır. Tanpınar hikâyelerde başladığı mistik ve mitik söylem arayışını ilk defa *Huzur*'da aynı derecede didaktizmle desteklenmiş bir dil inşa ederek bozar. Bozmanın gerekçesi ise estetik haz dengesidir. Estetik haz biliçdışının geri dönüşünün algılanmasından değil tam tersine, başarılı bir uzlaşıya tanıklık edilmesinden kaynaklanır. "Biçimsel uzlaşı haz için bir araç ya da elverişli bir ortam değildir; bilakis hazzın amacı yegâne tözüdür. Haz yasak yularını biraz gevşetmiş olmaktan değil, türlü ruhsal güçlerin etki alanlarını net

bir şekilde yeniden tanımlamış olmaktan kaynaklanır. Kişi bu sayede *Huzur*suzluğunu, hiç olmazsa bir süreliğine, zaptetmiş olur ve gerilimde azalma yaşar ki bu da Freud'a göre her türlü hazzın tanımlayıcı özelliğidir."[419] Bu söylem anlatıcının hakikatle bağını kurmaya yöneliktir. Başlangıçta söylediğimiz hayatın anlamının "dilde" bulunacağı inancı, Tanpınar anlatıcılarını "zehirlemiş"tir. Bu ifadeyi kendisi hem hikâyelerinde hem de romanında kullanır. Dil üzerine yoğunlaşırken anlatıcılar, şeylerin görünen yanlarını, eşyanın boyutunu kaçırmışlardır. Öznenin hakikatle irtibatının kopması, dilin hakikatle ilişkisine bağlıdır. Tanpınar'ın mezuniyet tezinde kullandığı dil ile hikâye ve romanlarındaki doğal olarak şiirlerindeki mistik dil arasında hakikatle mesafelilik bakımından ilişki vardır.[420] Mistik dil algıya, halüsinasyona, imgeye, metafora dolayısıyla topyekûn öznenin hayal gücüne dayanan dildir. *Huzur*'a kadar metinler büyük oranda "hayal gücü" nün sınırsızlığına terkedilmiştir. O zaman *Huzur*'daki dengeli duruş ya da *Huzur*'un hakikat esaslı seküler söylemi, aşağı yukarı yirmi yıllık yanılgının işaretidir. Mümtaz'ın başına gelenler hakikatin intikamıdır. Çünkü ihmal edilen gerçeklik müntakimdir; gerçeğin intikamı çektiğimiz acıdır. Neden böyle bir dil ve neden yanılgı sorusunun cevabını yukarıda vermiştik. Tanpınar metinlerinin özneleri arzu ettikleri bakımından hakikatin arka planını görmeye heveslidirler. Birinci İkramiye, Fal, Geçmiş Zaman Elbiseleri, Erzurumlu Tahsin, Abdullah Efendinin Rüyaları ve *Mahur Beste* hatta *Huzur*, öznenin hakikati idrak tutkusu-

419 Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 51.

420 Tanpınar'ın mezuniyet tezi *Hüsrev ü Şirin* hakkındadır. Tanpınar'ın o yıllardaki dilini görmek açısından bkz: Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010, s. 126-128.

nu açıkça gösterir. Metinlerin büyük bir kısmında kahraman anlatıcı kullanılmasının, kahraman anlatıcının kullanılmadığı *Huzur* ve benzeri metinlerde ise anlatıcı ile kahramanın birbirine karışması bu yüzdendir. Eğer kahramanın arzusu sırrı/esrarı/anlamı kavramaksa, her nesne arzuya götüren bir araçtır; amaç değildir. Tanpınar'ın roman ve hikâyelerinde erkek kahramanların her defasında kadınlarını kaybetmelerinin sebebini de burada aramak gerekir. Eğer arzu edilene ulaşmak yolunda vesile olan şey/insan fonksiyonunu şu ya da bu şekilde tamamlamışsa, devreden çıkar.

Şeylerin ve insanların Tanpınar metinlerinde fonksiyonu, özneyi, "anlam"a ulaştırmaktır. Tanpınar kahramanları ulaştıkları anlamı, sırrı, esrarı nerede saklarlar? Bu soruya, Tanpınar söyleminin toplayıcı unsurları hükümler ve aforizmalar işaret edilerek cevap verilebilir. Arzulanan anlam onun aforizmalarında gizlidir. Tanpınar'ın roman ve hikâyelerindeki bütün dil oyunları, tematik yoğunluk, teknik zenginlik aynı amaca yönelik yazan bir başka yazardan, Proust'dan gelir.

Tanpınar tahkiyesinin "sırrın" çözümünü amaçladığını ve bu sırrın ya da sırların da hüküm ve aforizmalarda gizli olduğunu söylediğimize göre, tahkiyeden hükme ve aforizmaya doğru giden bir yol izlendiğini de söylüyoruz demektir. Her hüküm ve aforizma bir toplama, biriktirme olduğuna göre, özeti de içeren bir birliktir. Zaman zaman tamamlanmış birlikler olarak gördüğümüz hükümler ve aforizmalar, bazen edatlarla, aforizma görüntüsünden çıkabilir. Estetik amaçlarla kurulmuş edatları içeren aforizmalar, metafor ve imge içerdikleri için "gibi", "kadar" ve benzeri benzetme edatlarını sık sık tercih eden yapılardır. Hayata ve insana ve insan hallerine ilişkin bir takım yüksek ve yüce değerlere ilişkin benzetmesiz fakat ispatlanamayan yapılar olarak aforizmalar doğal olarak bir bütünlük algısı ima ederler. Fakat öyle cümleler de var-

dır ki açıkça yargı formunda olmasalar da gizli bir hükmü içerirler. Bu cümleler açık, yüzeyde bir yargı olmasalar bile, arka planda bir şey başka bir şeye benzetildiğinden, benzeyen ve benzetilen arasındaki aynılık iddiasından dolayı aforizma tutarlılığına sahiptir. Romantiklerin fragmanlarına benzeyen bu yapılar, Tanpınar hikâyeleri, romanları ve hatta şiirlerinde sık sık karşımıza çıkar. Söylemeye çalıştığımız yapının örneklerini öncelikle;

1. Anlatıcının veya kahraman anlatıcının manzara seyrettiğini anlatan paragraf sonlarında

2. Anlatıcı veya kahramanın insana, hayata ve kâinata dair düşüncelerinin/iç konuşmalarının açıklandığı paragraflarda

3. Anlatıcı veya kahraman başka birinin hikâyesini dinlerken.

4. Anlatıcı veya kahraman ile başka bir kahraman arasında geçen diyaloglar esnasında görürüz.

Şüphesiz *Huzur* gibi anlatıcı ile roman kahramanı arasındaki mesafenin çok yakın olduğu metinlerde açık ya da gizli aforizmaların kime ait olduğu okuyucuyu tereddütte bırakabilir. Bizim için önemli olan metinlerin çoğu zaman başlangıçta verilen bir aforizmayı açıklayacak ya da metnin sonunda aforizma çıkarılabilecek şekilde düzenlenmiş olmasıdır. Büyü tersinden çözüldüğüne ve her aforizma aynı zamanda büyü/sihir içerdiğine göre, Tanpınar aforizmalarının çözümü de genellikle paragraf sonlarında verilen aforizmaları ele almak yoluyla mümkündür. Şüphesiz ilk hikâyelerden son roman denemesine hatta şiirlerine kadar, Tanpınar metinlerinde bol miktarda aforizma bulunabilir.

Tanpınar tahkiyesinin kurucu unsurlarından aforizmalar bakımından hikâyeleri arasındaki en zengin örnek, Yaz Yağmuru'nun bir versiyonu gibi duran *Emirganda Akşam Saati*'dir. Bir gözün aynı anda birçok şeyi algılayabilme kabiliyetinin

yazı yoluyla denendiği hikâye dış ve iç konuşmalar (diyalog ve monolog), şimdi ve geçmiş arasındaki gidiş gelişler, dışardan gelen sesler ve görüntülerle zenginleştirilmiştir. Hikâye, kahramanın "aynı anda üç şey düşünülebilir mi" sorusuyla başlar. Hikâye kahramanı sırtını döndüğü fakat yanı başında oturan ve kendi aralarında konuşan iki kadının diyaloglarına kulak misafiri olur. Onları dinlerken yer yer kendi hikâyesine, çocukluğuna ve hayatının diğer ayrıntılarına geçer. Okuyucu iki ayrı zamanı aynı anda -şimdide- olmak suretiyle yaşar. Teknik oyunlar bir yana Tanpınar, hikâyelerinin bütününde uyguladığı dış-iç-dış dizilişini hem metnin tamamında, hem de her paragrafta kullanır.

Hikâyenin adı Sabri olan kahramanı "Birdenbire yanı başında çok ılık bir ses" duyar.[421]

"-Anne gitsek mi? Ahmet nerede ise gelir..."[422]

Başını çevirip bakar. Konuşan, esmer, narin, büyük, siyah gözlü bir kadındır. Güzel olup olmadığını kestiremez. Sadece genç olduğunu anlar: "Vücuduna adeta yapışmış gibi duran ince keten elbisesinin içinden, bu vücudun bütün tazeliği hayat tecrübesinin ve zamanın henüz el değdirmediği çizgi ve şekillerle fışkırıyordu."[423] diye düşünür. Kısa süreli bir bakışla beraber, Tanpınar aforizmalarının klasik giriş cümlesi görünür:

"-Garip şey diye düşündü. Gençlik hayattan o kadar müstakil, o kadar tek başına bir şey ki! Fakat bunu anlamak için insanın biraz yaşlanması lazım."[424] İlk bakışta sıradan bir iç konuşma gibi görünen bu cümleyi masum kılan girişindeki "garip şey" dir. Hâlbuki bu iki yapının arasına bir kesinlik iddiası taşıyan bir başka yapı yerleştirilmiştir: "Gençlik hayat-

421 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 275.
422 A. g. e., s. 275.
423 A. g. e., s. 275.
424 A. g. e., s. 275.

tan müstakildir." Bu bir hükümdür ve cümleyi söyleyen özne muktedirdir. Kendisini gençliğin acemiliklerinden masun kılmaktadır. Cümlenin aforizmik gibi görünmesini engelleyen biraz önceki yapılara ek olarak "o kadar" zarfıdır. Garip kelimesi Tanpınar üslubundaki iddialı, hâkim, kesin yargıları gizleyip anlamı belirsiz gösteren araçtır. Hikâye kahramanı, gençliğin hayattan müstakil -uzak diyelim- olduğuna kesin olarak inanmakta ve bu mesafenin derecesini "o kadar" zarfıyla ölçmekte hatta "o kadar tek başına bir şey ki" kelime grubu ile de pekiştirmektedir.

Bütünlük Şuuru

Yanı başındaki iki kadının konuşmasını dinlemekte olan Sabri bir an dönüp onlara bakmak ister; fakat sonra kendilerini dinlediğinin anlaşılması endişesiyle vazgeçer. Paragrafın bu bölümünde klasik Tanpınar kurgularında rastladığımız ve anlatıcıya mı, kahramana mı ait olduğu konusunda okuyucuyu tereddütte bırakan -ama burada kahramana ait- şu düşünce eklenir: "Görmek neye yarardı? Bütün hayatlarını öğrenmek varken... Bu hayat, onlar konuştukça önünde çok çekici bir kitap gibi yavaş yavaş açılıyordu."[425] Son cümle tali unsurlarından arındırıldığında klasik bir aforizmadır: Hayat kitaptır. Metafor "çok çekici" zarfı ile süslenmiş ve kahramanın başkalarının hayatına olan "zevkli merakı"nı ifade eder olmuştur. "Hayat" sadece insana dair biyolojik gereklilikleri içeren bir kelime değildir. İnsanın biyolojik varlığı ile beraber etrafını ve kâinatını da kapsar. Zaten bu cümlelerin -düşüncenin- arkasından hikâye kahramanı dikkat çekmemek amacıyla başını başka yöne çevirir ve etraftaki "şeylerin" tasviri başlar.

425 A. g. e., s. 276.

Yani artık kitabın bir başka bölümü okunmaktadır. "Hayat kitaptır" aforizmasının "konuştukça önünde çok çekici" kısmı, okumanın burada olduğu gibi sadece gözle değil kulak ile de yapıldığını söyler. Tanpınar'ın sese duyarlığı anlamına gelen bu yorum, Tanpınar'ın ihsaslar yoluyla düşünme biçimini de açıklar. Duyulan kelimelerin manasına ilişkin çağrışımlar, sadece sesten kaynaklanan yorumlar hepsi bir okuma biçimidir. Tanpınar böylece hikâyenin figüratif yapısını gittikçe kalabalıklaştırırken zamanda gidiş gelişler yoluyla metni derinleştirir. Mevcut tanımlamaların, gizli yargıların en tehlikeli olanı ise sıfatlarla, imgelerle süslenen fakat benzerlikler içeren kuruluşlardır. Aynı metindeki "Suların yüzü daha düzleşmiş, dalgalar yatışmış"[426] ve "şimdi adeta dümdüz bir aynada sakin denizin mavi akıntı sularının koyu lacivertiyle daha bariz şekilde karşılaşıyordu."[427] cümleleri ilginçtir. Birinci cümledeki yüz ve yatışmak kelimelerinin istiareli kullanımı doğrudan doğruya insan ve su arasındaki benzerliği çağrıştırmaktadır. İmgeyi ancak metaforlarla aforizmaya çevirebiliriz. İnsan sudur; su insandır gibi. Arkadan gelen cümlede ise daha zengin, daha karmaşık dolayısıyla daha yanıltıcı, arada bırakan bu yüzden "dil" kullanımı yoluyla alınan erotik hazzı çağrıştıran bir yapı söz konusudur. Yukarıdaki cümlede de yapı itibarıyla bir aralık bırakma söz konusudur ve erotik buradan kaynaklanır. Bizim dönüştürdüğümüz yapıda dahi "aralık" olmakla beraber asıl erotik ifade Tanpınar'ın kullandığı cümlenin formundadır. Sonraki cümlenin bir aforizmaya dönüştürülmesi ve gizli iktidar hazzı verebilmesi için birçok gramatikal unsurdan ayıklanması gerekir. Bu tip cümleler hazzın süresini uzatmak için kurulur; erotik haz cümle uzadıkça imgesel

426 A. g. e., s. 276.
427 A. g. e., s. 276.

süreç birbiri peşi sıra devam ettikçe artar. Şüphesiz benzer örneklere *Huzur*'da kültür, tarih, medeniyet gibi sosyal alanlara ilişkin aforizmaları da ekleyebiliriz. Demek ki Tanpınar didaktizmi sadece sosyo-kültürel meselelere dair değildir; genel olarak hayata ve insana dairdir. Çünkü bütün bu hüküm ve aforizmaların bireysel deneyimlerle ilgisi olmakla beraber okuyucuya yönelik telkin ve teklif edici bir yanı da vardır. Klasik Yunan metinlerinde, Ortaçağın mistik feylesoflarında ve on dokuzuncu yüzyılın birçok gnostik felsefecilerinde benzer dilsel yapılar sık sık kullanılmıştır. Tanpınar'ın okumaları arasında Alman romantizminden Rus edebiyatına, tasavvuftan Yunan kaynaklarına kadar geniş bir metin listesi olduğuna göre bütün bu okumalar, ondaki hüküm ve aforizmik cümle merakını teşvik etmiş olabilir. Ondaki bütünlük arzusunun mistik bir algılama biçimi olarak aforizmalarla yakın ilgisinin olduğunu da söyleyelim.

Emirganda Akşam Saati adlı hikâyenin tefrika tarihi 1944-1946 yılları arasıdır. Tanpınar romancılığının aynı senelerde bütün bu imkânları *Huzur*'da denemeye hazırlandığını biliyoruz. Yeni temalarla genişleyen hikâyeler, temalara paralel olarak dil tipleriyle de zenginleşmiş, *Huzur* ve sonraki metinlerde bu zenginleşme devam etmiştir. Diğer yandan önceki hikâyelerde gördüğümüz ikilik, ikizleşme, gece, ölüm, şüphe gibi bir yığın temanın bu hikâyede de devam ettiğini görürüz. Dikkat çeken bir başka tematik malzeme ise "kadın" figürü ve onunla beraber gelen aşk meselesidir. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda, Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde, Evin Sahibi'nde nisbeten seksüaliteyle karışmış aşk, *Emirganda Akşam Saati*'nde, büyüsü bozulmasın diye gizlenmiş bir sırra benzer. Hikâyedeki kadın kahraman, klasik Tanpınar yöntemleriyle kahramandan uzaklaştırılır ve idealize edilmiş bir hayal olarak kalır. Ondaki hayal-hakikat söyleminin bir başka görün-

tüsü olan cinsellik ve aşk çelişkisi, biri diğerini yok etmeye çalışan iki kavram olarak yine yan yanadır. Dil yoluyla inşa edilen hayali dünya, tasviri mümkün olmayan ancak imgelerle anlatılabilen kadın figürüyle eşleşir; hakikat ve cinsellik, seksüalite pis ve insanın bütünlüğünü bozan ve üstelik sonrası büyük boşluk bir geçici haz nesnesidir.[428] Bu zıtlıklar hikâyede birkaç düzlemde birden görünür. Hakikatle mesafe, mistik dile kaçarak korunur; kahraman seks ve cinsellikten, pansiyondan arkadaşının evine taşınarak uzaklaşır. Tam da "temiz" bir aşkın eksik olan kadın unsuru geldi dediğimizde ise kahramanımız kadını basit ve sevişmeye çok istekli gördüğü için yeniden uzaklaşır. Zaten iradesizdir ve on beş gün sonra günahın azabını çekmemek için simgesel bir göz kapama işlemiyle kadın gider: "Hiçbir saadet insanın içindeki bütünlük şuurunun bozulmasına değmezdi."[429] cümlesi klasik bir Tanpınar aforizması olduğu gibi, Tanpınar metinlerindeki kadın-erkek mesafesinin de -sevgili olanların bile- sürekli günışığında dolaşmalarının "garip" gerekçesidir.

Fal Tanpınar hikâyelerinin kitaplaştırılmış formuna sonradan eklenen ve 1946'da yayımlanmış kısa bir hikâyedir. Hikâyenin adından anlaşılabileceği gibi Tanpınar'daki esrar/sır/gizem merakı ile yakın ilgisi vardır. Birinci İkramiye 1920 senesinde yayımlanmış ve piyango bileti alan bir adamın talih karşısındaki yanılgısını anlatıyordu; bu bakımdan da insanoğlunun kader karşısındaki açık ironik durumunu ima ediyordu. Fal'da yirmi altı sene sonra insanoğlunun aynı ironik durumu; yani sırrı çözmek tutkusu anlatılır. *Beş Şehir* yazarının eşyayı konuşturmak merakıyla beraber "Deli daima

428 Aynı görüş için bkz: Nikolay Berdyaev, *Dostoyevski: Ruh Sürgünü*, Dünya Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 66.

429 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 294.

hazindir"[430] gibi hüküm ve aforizma merakı bu hikâyede de vardır. Yapı bakımından diğer hikâyeler kadar girift olmayan Fal, iki arkadaşın bir falcıya gidip kahve falına baktırmalarını anlatır. Kronolojik düzenlenen metin kısa olmakla beraber dekor bakımından sağlam bir hikâyedir.

Fal'da ilginç olan Tanpınar'ın edebi türler yahut genel olarak sanatlar hakkında, bizzat kurgusal metinlerine serpiştirdiği yorumlardır. Örneğin falcı kadının odaya girişi anlatılırken kullanılan: "Çok hayali bir piyes yahut daha doğrusu komiği sadece dış tarafa ait bazı mübalağalarda arayan vodvillerden birinde evin delisinin sahneye çıkışına benziyordu."[431] cümlesi, Tanpınar'ın komedilere bakışı konusunda bilgi içerir. Fal'ın sonunda falcıdan çıkan iki arkadaş arasında geçen kısa diyalog da sanatkârlık yahut romancılıkla "fal"cılık arasındaki benzerliğe işaret etmesi bakımından ironiktir: "Kapıdan çıkarken ben gülmek istedim, fakat arkadaşım bırakmadı:

-Ne istiyorsun? Dedi. Sana on dakikada herkesin romanını anlattı... yetişmez mi?

Gerçekten de böyle idi; beş on dakikaya herkesin romanını sıkıştırmıştı. Güneş ışığı altında insan hayatı, hep bu küçük ve manasız mihverlerin, bir ebediyetten gülmek fırsatını bulup bulamayacağını bilmediğimiz bir yığın alelade ehemmiyetlilerin etrafında dönmüyor mu idi."[432]

Fal'da mitolojik göndermelerin de kullanıldığını ve Tanpınar'ın kurucu malzeme olarak yine mitolojiye sık sık yer verdiğini söyleyelim.

Tanpınar'ın 1955'te yayımlanan Yaz Yağmur'u adlı hikâye kitabında kronolojiye göre Fal'dan sonra gelen hikâyesi Bir Tren Yolculuğu'dur. Bütün dekoruyla aşağı yukarı on doku-

430 A. g. e., s. 310.
431 A. g. e., s. 310.
432 A. g. e., s. 315.

zuncu asır romantik metinlerini hatırlatan hikâyede en ciddi teknik yenilik "soru-cevap" formudur. *Huzur*'da Mümtaz-Nuran ve İhsan'ın bulunduğu mekân ve zamanlardaki diyalog formuna benzeyen bu kuruluş, didaktik bir yöntemdir. Bütün "soru-cevap" kuruluşları anlatıcının veya kahramanlardan birinin diğer kahramanla veya kendi kendiyle diyaloğunu içerir. Nesir sanatında, dolayısıyla tahkiyede de süreci kurgulayan, yönlendiren ve sürekliliği sağlayan çoğu zaman bu sorular ve cevaplarıdır. Diğer yandan form sadece metnin dâhilindeki figürler etrafında kurgulanmaz. Aynı zamanda okuyucunun soruları ile yürüyen bir metin yapısını da kurgular. Tanpınar dilindeki seküler keyfiyetin yoğun olduğu ve bu yüzden bütün dilsel formların "dış"ta tutulduğu bu metin dekoru itibarıyla basit bir vak'a üzerine kurulmuş olsa bile "korku" gibi psikolojik bir tema üzerinde yürür. Tanpınar'ın psikolojik temalarından "korku"nun farklı bir malzeme ile yeniden yorumlanması olan bu hikâyedeki tematik olgu Yaz Yağmuru'nda ve elbette romanlarında da devam edecektir. Birçok temayı farklı formlarda, farklı malzeme ile yeniden deneyen Tanpınar, bu hikâyenin sonunda da kahramanın hayata ve insana ilişkin bir yargıya ulaşmasını sağlar. Öyle ki bu hikâye, sadece bahsi geçen yargının delillendirilmesi için kurgulanmış gibidir: "Bazı insanlar benzerlerinin, hatta en yakınlarının kurbanı olmak için doğuyorlardı. Zeynep bunlardan biriydi."[433] Önceki Tanpınar hikâyelerinin dilinden farklı olarak literal dili ve taşra dekoru ile dikkat çeken hikâye, yolculuk vesilesiyle taşradan geçmekte olan bir entelektüelin bakış açısıyla anlatılır. Tanpınar'ın birkaç hikâyesindeki birkaç küçük sahne dışında taşra yoktur. Trajediyi insanın iç hallerinde arayan Tanpınar için çatışma dışarda değil, doğal olarak içerdedir. Dolayısıyla taşradan yol-

433 A. g. e., s. 258.

culuk vesilesiyle geçmekte olan anlatıcıyı trende karşılaştığı artist üzerinden insanın kaderi ilgilendirir. İstasyonda trene binmek üzere bekleyen tiyatro oyuncularının halka bakışı ile anlatıcı kahramanın bakışı arasında fazla bir fark yoktur.

Huzur'un tefrika edilmeye başlandığı yıl (1948) yayımlanan Âdem ile Havva başlıklı hikâye Tanpınar sanatı ve hatta Tanpınar mizacı hakkında en çok malzeme içeren metindir. Kitab-ı Mukaddes'teki Âdem ile Havva kıssası esas alınarak yazıldığı anlaşılan bu hikâye dilinin metaforik zenginliği, insan kaderine ilişkin yorumları hatta Tanpınar'ın önceki ve sonraki metinlerinde gördüğümüz insana ve kâinata dair birçok yorumun da ipucu olabilecek malzemeyi içerir. İnsanı ve kâinatı anlamak çabasıyla ve bu anlamı bir "sır" gibi telakki edip bütün yazı faaliyeti boyunca "formüller" biriktiren sanatkârın en dibe yönelmemesi düşünülemez. Çünkü sır/esrar kronolojik yöntemle çözülemez. Bergson'un bilinç yorumunu hatırlatarak, ağacın köküne inmek gerektiğini Tanpınar'ın şüphesiz bildiğini, ele aldığı her temayı insanın dibindeki bütün kapalı alanları kurcalayarak çözmeye çalıştığını ve Âdem ile Havva hikâyesiyle beraber dini mitin kökenine inip bütünlüğü ve parçalanmışlığı orada görmeye çalıştığını söyleyelim.

Âdem ile Havva bizce, tamlıktan parçalanmışlığa nasıl geçildiğinin dini mitoloji vasıtasıyla yorumlanmasıdır. Ancak Tanpınar sanatı açısından ise eril merkezli bakış açısının en temel metnidir. Tanrı ile arasındaki mesafeden acı duyan Âdem'in Havva ile yetinmesi ve Havva'da -yani kadında- Tanrı'nın vasıflarını geçici olarak -sahte- bulması Tanpınar metinlerindeki erkek bakış açısı hâkimiyetini ve kadının sabitliğini vurgular. Âdem ile Havva hikâyesinde kadın ile gerçekleştirilen boşluk doldurma yöntemi ile boşluğun dil ile doldurulması aynıdır. Yani Tanpınar, bütün eserlerinde bu hikâyeyi açar ve yeniden yorumlar. Dil gerçeğin kendisi olmadığı gibi Havva

da Tanrı'nın kendisi değildir. İkisi de sahte ikame araçlarıdır. Tıpkı, gerçek yerine hayalin ikame edilmesi gibi. Çünkü Tanpınar'da ciddi bir sorun olarak ikame hep vardır. Gerçeğin aldığı intikamın adı sükût-ı hayaldir. Çünkü Âdem korkularını, ıstıraplarını, acılarını, yoksulluklarını Havva'nın göğsünde telafi eder. Tanrı'nın vasıflarını simülatif bir fonksiyon olarak üstlenmiş Havva, kelimenin anlamı da düşünülürse koskoca bir "yalan"dır. Meseleye böyle bakılınca Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde, Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda, Evin Sahibi'nde, Yaz Yağmuru'nda ve elbette *Huzur*'da yüceltilmiş kadın figürlerinin neden daima erkek kahramanı bir şekilde yalnız bıraktığı anlaşılmış olur. Çünkü o, zannedilen değildir. Böylece anlatıcının/yazarın zihni sürekli aynı oyunu tekrarlar. Tanpınar'ın şeylerle ilişkisi baştan sona aynı yöntem üzerinde yürür. Bakış vasıtasıyla eşyanın, kendi bilincindeki imgesine yönelen Tanpınar'ın anlatıcıları, Tanrısal boşluğu başlangıçta yücelttikleri kadın figürlerinin imgesi yoluyla telafi etmeye çalışacak ancak bir süre sonra "havva/yalan" ortaya çıkacaktır. Demek ki dil aynı zamanda bir telafi aracıdır. Çünkü "telafi kaçan avın yerini tutan dilsel göstergeyle istediği gibi oynamakta yatar."[434] Eğer Tanpınar'da ikame ve telafi sorunu varsa ve bunun aracı dil ise, sıralamanın bir noktasında da boşluk vardır. Bu boşluk, parçalanmışlıktan kaynaklanmıştır. Öyleyse en dipte tamlık durumu olmalıdır. Tamlık, boşluk, parçalanmışlık, telafi ve ikame sıralaması Tanpınar tahkiyesinin ve şiirinin anlamsal çözümünün araçlarıdır. Onun estetiği, kültür ve medeniyet anlayışı da aynı sıralamayla farklı kavramlar kullanılarak anlaşılabilir. Daha evvel söylediğimiz hakikat-hayal meselesinin Âdem ile Havva'daki görüntüsü budur. Hakikat, tamlıkın öteki adıdır; hayal de parçalanmışlık durumunun telafi aracıdır. Âdem ile Havva'da anlatıcı,

434 Starobinski, *Eleştirel İlişki*, s. 112.

Âdem'deki Tanrı'dan uzaklaşmış olmanın yol açtığı boşluğu Havva'nın doldurduğunu söyler. Kaldı ki simge ve metafor bakımından zengin bu hikâyenin sonundaki iki önemli simge bize boşluk ve doluluk, varlık ve yokluk meselesini kelimelerin simge ve sözlük anlamlarıyla apaçık söyler. Hikâyenin sonunda Havva Yemen'de bir kuyunun başında, Âdem Serendip'te bir dağın tepesindedir. Bu iki simge -kuyu ve dağ- neye tekabül ediyorsa, Tanpınar hikâyelerinin aşağı yukarı tamamı aynı anlam çerçevesinde yorumlanabilir. Metaforik imkân bakımından çok zengin olan "kuyu" *Emirganda Akşam Saati*'nde, *Huzur*'un son kısmında, Âdem ile Havva'da, Evin Sahibi'nde ve başka metinlerinde de vardır. Fakat yukardaki metinlerin hepsinde kuyu metafordur. Bazen insan bilincinin en dibini, bazen de hafızayı karşılar. Orası karanlık ve boşluktur. Tanpınar'daki, tamlık, parçalanmışlık, telafi, ikame sıralamasını bütün eserlerine ve bütün yorumlarına uygulayabiliriz. Onun için bütün sanatlar esasın ikamesi yani telafi aracıdır. Sese yüklenen anlam, anlamın kendisi olmadığından musiki de; dil, imge ve metafor duygunun kendisi olmadığından, şiir de bir telafi aracıdır.

Bu noktada Tanpınar ve Servet-i Fünûncular arasındaki münasebetin hakikatin yerine hayalin ikamesi ile başladığını söylemeliyiz. Fakat Tanpınar'da sorun daha derin ve dolayısıyla metafizikle ilgilidir. Servet-i Fünûncular'da böyle bir metafizik sorun yoktur. Üstelik onlar dilsel imkân bakımından Tanpınar'a göre daha şanssızdırlar. Çünkü Tanpınar'ın kullandığı ikame aracı yani dil, Servet-i Fünûncuların elindeki dilden daha güçlüdür.

Boşluğu imgelere yüklenen anlamlar yoluyla doldurmak arzusu, insanoğlunun doğasında vardır. Tanrı insandan uzaklaşmış ve yerine ikame araçları bırakmıştır. Dağ, tepe, kuyu gibi coğrafi konumların cinsel göndermelerinden söz etmiyo-

rum. Sadece metindeki mitik anlamı kavramak bakımından işe yarayacak birçok ifadenin olduğunu söylemek istiyorum. Tanpınar da tıpkı Dede Efendi gibi mitik anlamın peşinde bir "avcı/güneş avcısı" olduğuna göre, aradığını simgeleştirecek uygun malzemeyi tercih etmiş olması doğaldır. Dili mistik, içeriği mitik olan bu hikâyede Tanpınar roman ve hikâyelerinin diline ve Tanpınar kahramanlarının algısına ilişkin bir yığın ipucu vardır.

Öte yandan Âdem ile Havva'da da Tanpınar şiirlerinde rastladığımız klasik edebiyatın dilinin modern Türkçeye çevrimini gösteren yapılar söz konusudur. Ebedi şevkler bahçesi, oluş âlemi gibi!

Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden beş yıl evvel ironiye açılmıştır. *Acıbadem'deki Köşk* adlı hikâye Tanpınar'ın tamamı ironiye doğru yürüyen ilk metnidir. Bu yüzden, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün nüvesi sayılmalıdır. Teknik zaaflarına rağmen *Acıbadem'deki Köşk*, daha kapsayıcı ve daha toplumsala yönelik *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yani "gizlenmiş" kendine dönük eleştirinin metnidir. Onun hikâye ve romanlarında gördüğümüz "ikilik" formunun önceki metinlerde de yer yer, kahraman anlatıcı ya da kahramanın kendine dönük ironisi yoluyla örnekleri vardı. *Huzur*'da istihza, hiciv ve az da olsa ironiye rastlanabileceği gibi, hem Abdullah Efendinin Rüyaları'nda hem de Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde ironinin değişik boyutlarda örnekleri görülür. Kaldı ki kendisini sanatının asıl malzemesi yapmış bir sanatkârın ironik acımasızlığından kendini müstağni tutması düşünülemez. *Acıbadem'deki Köşk*, simgesel okumaya açık bir metin olarak "dayı" figürü vasıtasıyla anlatıcının/yazarın, hikâye kahramanını kendisinden uzaklaştırdığı bir metindir. Bu durumda, başkası olarak kendini gözleyebilen Tanpınar bilinci, hikâyedeki ucube araba aracılığıyla kendi sanatını yargılıyor demektir. Öyleyse,

Acıbadem'deki Köşk, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne hazırlık metnidir. Zaten metni hem toplumsal hem de bireysel bir istihza formuna dönüştüren de yazar ile anlatıcı çocuk arasındaki mesafe ve metnin sonundaki vazife fikrine yönelik ironik cümledir. İronik metin bütün figürlerin ciddiyetle forma iman ettikleri metindir.

Herkesin deli gözüyle baktığı anlatıcının dayısı Sâni Bey'in (ikinci) icat merakı bütün kahramanlarca hoş görülür. Diğer kahramanların iştirak etmediği, onlara "absürd" gibi gelen Sâni Bey'in faaliyetleri olsa olsa bir bunağın sıradan meraklarıdır. Dikkat edilirse metinde "gülme" krizine tutulmuş bir kitle söz konusudur. Belki de metni ironiden ziyade istihzaya yaklaştıran bu acayip gülme krizidir. Sâni Bey'in faaliyetlerine sadakatle yardım eden sadece Kerim Ağa'dır. Eğer hadise Kerim Ağa'nın bakış açısından anlatılmış olsaydı ve ortaya çıkan icadın niteliğine anlatıcı samimiyetle iştirak etseydi, metnin ironik olma ihtimali daha fazla olurdu. Kaldı ki birkaç temel metafordan başka metni toplumsal ironi olarak anlamamızı sağlayacak ibare yoktur.

Meşrutiyet dönemi hikâyenin vak'a zamanıdır. Sâni Bey'in dilinden düşmeyen icat, ıslah, tadil gibi kelimeler, sonra at ve araba, banyo -gusülhane- meselesi ve atın köşkün üst katına çıkarılması gibi kelime ve durumlar metni toplumsal bir ironiye dönüştürmeye katkıda bulunan unsurlardır. Fakat metin bu haliyle başkalarının hayatlarını içermeyen, başkalarınca istihza ile karşılanan bir durum komiğidir.

Kendine Dönük İroni

Acıbadem'deki Köşk 1949 tarihlidir; yani *Huzur*'un kitap formunda yayımlandığı sene neşredilmiştir. Kaldı ki beş yıl sonra Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile kendisine

yönelik acımasız bir ironist olduğunu görürüz. Öyleyse *Acıbadem'deki Köşk* yıllar sonra daha geniş bir metinde kurgulanacak o acımasız ironinin kendine dönük ilk metni olarak görülebilir. Dediğimiz gibi "ilk işaret" ifadesi ilk büyük metin manasındadır. Çünkü bu tarihten önceki metinlerde de Tanpınar'ın kendine dönük ironik ifadeleri vardır. *Acıbadem'deki Köşk*'te okuyucuyu yanıltan, anlatıcının anlatılan olaylara şahit olduğu zaman diliminin, onun çocukluğuna denk gelmesidir. Buradan da, yapılan işin medeniyet, kültür, sanat vs. gibi, çocukluk dönemine ait bir komik/absürd durum olduğu tezi çıkar. Bu durumda, Sâni Bey ile anlatıcı aynı kişi olur. Çünkü zaten dayısıdır. Kaldı ki yaşlı dayı ile çocuk arasında yapılan işin ciddiyetine inanmak gibi bir ortaklık vardır. Sâni Bey'in faaliyetlerini bir oyun gibi gören anlatıcı, çocuk ruhuyla bu oyuna iştirak etmek ister. Böylece ironist yazar hikâyenin asıl kahramanını ikiye böler. Kaldı ki, Meşrutiyet döneminde çocuk olan anlatıcı Cumhuriyet döneminde büyüyecektir. Sâni Bey'in icatları için kullandığı malzeme ile Tanpınar'ın sanatı için kullandığı dilsel malzemeyi, Sâni Bey'in icat, ıslah, tadil gibi kavramlaştırmalarını da Tanpınar'ın kültür, medeniyet ve sanat gibi konulardaki görüşleriyle eşleştirirsek, Sâni Bey Tanpınar olur. Sonuçta Sâni Bey de vazifesini yapmış bir adamdır, Tanpınar'da! Çünkü Tanpınar hayatının bir döneminde, Sâni Bey ise hayatının tamamında "sentez"in peşinde koşmuştur. Sentez fikrinin abesliğini Tanpınar ellili yıllarda fark etti. *Huzur* sonrası bu dönem Tanpınar'ın geçmişle hesaplaşma, başka bir deyişle "arınma-yenilenme" dönemidir. Hikâyedeki gusülhanenin arınmanın, arabanın ise yolculuğun metaforu oluşu fikrimizi destekler.

Bir edebi metin semantik bakımdan "belirsiz" kılınmak isteniyorsa, oynanması gereken formel öğelerin başında diyalog sistemi gelir. Metni bilinç düzeyinden bilinçdışı düze-

ye çekmek için çoğu zaman iç monoloğu tercih etmek yeter. Bu yüzden iç monolg, bilinç akışı gibi teknikler yüzeyde değil içerde, altta çalışma yöntemleridir. Fakat dili simge, metafor ve imgelerle çoğaltarak da içte çalışılabilir. Tanpınar'ın "kuyu" veya "suyun altı" tabirleriyle anlatmaya çalıştığı içte çalışma süreci, okur açısından metnin ne söylediğini belirsiz kılmaktır. Ancak dikkatli okur, metaforları takip ederek, bazen de aynı yazarın başka metinlerini kronolojik okumakla, metne nüfuz edebilir. Yüzeyde çok az diyaloğun olduğu, kahramanların daha çok "suyun altı"nda çalıştıkları Yaz Gecesi adlı hikâye birçok okumaya uygun kapalılıktadır. Tanpınar semantiği belirsiz kılmak için simge, metafor ve imge kullanır. Böylece metin çok anlamlı hale gelirken aynı zamanda belirsizleşir. Yaz Gecesi, hikâye kahramanının yıllar önce ayrıldığı yere çağrılması ve orada, bir şekilde ilişkisinin bulunduğu bir hastanın ölümü arkasından düşündüklerini anlatır. Hikâyenin kadrosunda iki kadın ve kahramanımız vardır. Mekân hastanın sekiz sene yattığı odadır ve hasta ölmüştür. İki kadın ve bir erkek aynı anda odada konuşmaktadırlar ve vakit gecedir. Metnin yüzeyinde birkaç cümleyi geçmeyen diyalog, fakat iç konuşma düzeyinde yoğun bir monolog vardır. Hikâyenin yayın tarihi 1951'dir; yani *Huzur*'un üzerinden üç dört yıl geçmiştir ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yayınına da üç yıl vardır. Öyleyse Yaz Gecesi, semantik bakımdan tamlığın değil, parçalanmışlığın metnidir. Tanpınar *Huzur*'un kısımlarında izini gördüğümüz geçmişle yüzleşme/kendi geçmişiyle hesaplaşma sürecini hikâyelerinde ve sonraki romanlarında sürdürür. Hikâyedeki kahramanların şahsi maceraları yer yer birleşir, yer yer uzaklaşır/ayrışır. Yaz Gecesi'nin şifre cümlesi "Ne tuhaf, her şey daima kendisi kalıyor ve daima bir başka şeye benziyordu."[435] cümlesidir. Aynı hikâyede, bu cümleden

435 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 261.

biraz sonra "Her şey birbirine benziyor"[436] cümlesini okuruz. Her şeyin daima kendisi kalması ve her şeyin birbirine benzemesi Deleuze'un fark ve tekrarından başka bir şey değildir.[437] Her şey kendisi kalıyor durumuna Tanpınar *Huzur*'un birinci ve dördüncü bölümünde ulaşmıştı; yani *Huzur*'un vak'asının şimdiki zamanında! Çünkü şeylerin değişmesi tamamen imge ile ilgili bir durumdu. Zaten Tanpınar, *Huzur*'a kadar değişmeyi arzu eden ve değişmeyi gören; ancak *Huzur*'dan sonra, hiçbir şey arzu ettiğimiz gibi değişmiyor diyen adamdır. O zaman Yaz Gecesi Tanpınar'daki bakış açısının değiştiğini gösteren hikâyelerden biridir.

Tanpınar hikâyelerindeki belirgin tematik unsurlar arasında gerçekle yüzleşme, bütün zamanları şimdide yaşama ve gizli ya da açık suçluluk da vardır. Her üç tema da Tanpınar kahramanlarının kendilerini göz hapsinde tutmalarından kaynaklanmaktadır. Dış ile içi aynı anda yaşama, ancak dilsel zorunluluk yüzünden parçalanma, iki ayrı ruh durumunu iki ayrı zamanı ve mekânı yaşama halini tek bir dille dile getirme, Tanpınar'daki gerilimin temel sebebidir. Böylece "ikileşen" Tanpınar anlatıcıları veya kahramanları, daha önce de söylendiği gibi, bu parçalanmayı mevcut sosyo-kültürel hayatın da simgesi kılar. Tanpınar tarihsel ve evrensel bir çatışma formunu, bireyin fiziksel ve ruhsal boyutunda ele alarak, hemen her kahramanını "temsili" kılar. Onun kahramanları melankolik, *Huzur*suz, parçalanmış bireylerdir. İç dünyaları karmakarışık bu kahramanlar *Huzur*'un belli bir bölümüne kadar bütünlüğün organizasyonu ile uğraşmıştır. Fakat 1948'den sonraki metinlerde artık yan yana duran iki zıt form olarak hikâyelerin kompozisyonunu teşkil edeceklerdir. Bir

436 A. g. e., s. 262.

437 Berdyaev, *Deleuze & Guattari*, s. 58-59.

sonraki hikâye Rüyalar'da bir kahramanın şahsında dış ve iç hayatın farklılığı ve bireyin iç bünyesini idare eden bir iç hayatın varlığı anlatılır.

Rüya meselesinin Tanpınar poetikasının -sanatının- temel kavramlarından olduğu bilinir. Hem romantik hem de sembolist edebiyatın, Bergson gibi felsefecilerin ve Freud gibi nörolog fakat psikanalizi geliştiren bir ismin ve Jung'un rüyayı önemsediğini biliyoruz. Rüyanın dili sembol dili olduğuna göre şiiri ve genel olarak sanatı rüya formunda incelemek mümkündür. Arızi anlamlarından arındırılmış kelimelerle edebiyat ve kendi doğalarına uygun tekniklerle kurulan sanatlar, simgesel bir form olarak rüyaya benzer. Tanpınar'daki hayal-hakikat zıtlığında kavram çiftinin bir tarafını idare eden rüya, iç insana ya da içe tekabül eder. Eğer her insanı kendisinin zamiri olarak kabul edersek, bir bakıma rüya bizim asıl kimliğimizdir. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda, Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde, *Acıbadem'deki Köşk*'te absürde doğru giden hikâye kahramanları ya da anlatıcılar sık sık rüya görürler ve bu rüyaların, metinlerin ana izlekleri ile ilgisi vardır.

Rüyalar 1952'de yayımlanan ve kahramanı yazar olan birkaç Tanpınar hikâyesinden biridir. Onun *Huzur* ve *Aydaki Kadın* adlı romanlarının kahramanları da yazardır ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün anlatıcısı da olayları yazarak anlatır. Tanpınar tahkiyesinin kahraman anlatıcıları veya ana kahramanları genelde entelektüeldir ve romanların ve hikâyelerin dili ve tekniği de buna göre şekillenmiştir. Kompozisyon açısından uyumluluk anlamına gelen bu özellik Rüyalar'da da vardır. Rüyalar'ın kahramanı yazma sıkıntısı çeken bir yazardır. Peş peşe aynı içeriğe sahip rüyalar görmeye başlar. Yazmak istediği mevzu ile yakın ilişkisi de olan bu rüyaların kahramanı bir kadındır. Bir yanıyla kahramanın görünen hayatını, diğer yanıyla iç dünyasını; öbür yanıyla rüya kahrama-

nı kadının trajedisini veren bu metin, tıpkı Yaz Gecesi ve Evin Sahibi gibi birbirine bağlı, iç içe geçmiş zıtlığı/ikiliği ve için dışı yönlendirişini anlatmaktadır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ironik bakış açısıyla anlatılan "ispiritizma cemiyeti"ne gönderme içeren bu hikâye, ruh meselelerimize daha pozitivistçe yaklaşan bir söylemle kaleme alınmıştır.

Bakış açısı ile beraber metnin dili de kahramanın -Cemil- iç dünyasına, hem rüya hem de ruhsal sıkıntılara doğru yönelir. Fakat Yaz Gecesi'nden, belki de *Acıbadem'deki Köşk*'ten itibaren Tanpınar'ın dilinde Abdullah Efendinin Rüyaları'ndaki, *Huzur*'un önemli bir kısmındaki ve *Mahur Beste*'deki dili kaybederiz. Dil yine hareketli olmakla beraber önceki metinlerde hareketin kaynağı olan imge yoğunluğu yerine bu hikâyelerde cümleler kısalmış ve imgeler azalmıştır. Diğer yandan metnin büyük bir kısmında dil, mistik alandan seküler alana çıkmıştır. Konunun mistik olması dili mistik kılmaz; mevzu mistik ama dil seküler olabilir. Bu yüzden Rüyalar'ın konusuna rağmen dili gittikçe *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün diline benzemektedir. Tanpınar'da, onun şiirlerini okuyan herkes bilir ki rüya meselesi estetik bir meseledir ve bir yığın simgesel anlam içerir. Hâlbuki bu metinde rüyaların konusu intihar etmiş bir kadındır ve bu kadın Cemil'i uykusundan uyandıran kâbusların öznesi olur. Anlaşılan o ki Tanpınar rüyaları, birçok sebeple beraber, kompozisyonun sonucunu ima etmek için kullanır. Fakat Tanpınar'daki rüyaların asıl fonksiyonu, rüyanın doğası, dili ve kompozisyonun estetiği ile ilgilidir. Çünkü rüyanın doğasında bir derinlik/derin anlam, dilinde bir mistik yan ve metnin kompozisyonu açısından da, hikâyenin sonuna olan mesafe önemlidir. Rüya, birkaç düzlemde yürüyen ve aynı sona giden hikâyeyi geciktirir ve estetik gerginlik yaratır. Estetik gerginlik ifadesini, metnin sonunu geciktiren her türlü yapı için kullanabiliriz. Romancı ve hikâyecilerin bu konuda-

ki en önemli malzemesi şüphesiz zamandır. Zamanla oynayan her romancı, sonu geciktirir. Belki de Tanpınar söz konusu olunca, daha önemli bir başka sebep, onun şiirde aradığı rüya atmosferini, kendi ifadesiyle "hava"yı rüya yoluyla saylayabilmektir. Nitekim bu hikâyede, Cemil'in hem satıhtaki -şimdiki zamandaki diyelim- hayatı hem de iç hayatı kâbusa dönmüş ve metnin bütün havası, dil ve içerik bakımından atmosferi tayin etmiştir.

Hikâyenin yayın tarihi Tanpınar'ın mistik dünya algısından kurtulmak istediği zamana denk geldiğine göre, hikâyedeki kadın, Tanpınar'ın kurtulmak istediği dünya algısının simgesi animadır.

Yaz Yağmuru Tanpınar'ın (1955) romana doğru genişleyen hikâyelerindendir. Bu metin 1944'te yayımlanan *Emirgan'da Akşam Saati* adlı hikâyenin versiyonudur. Kahramanı yazar -romancı veya hikâyeci- hikâyelerdendir. *Emirgan'da Akşam Saati* adlı hikâye ile yapı bakımından bu metni mukayese etmek, Tanpınar'ın eşya ve insan kanalıyla nasıl içe doğru derinleştiğini gösterir. Şeylerin arkasındaki âlemi, onları geçmişi olan birer canlı gibi düşünerek derinleştiren Tanpınar, kahramanlarını ise onların çocukluklarına, çocukluklarında tanıdıkları insanlara, hayatlara ve mizaçlara yönelerek derinleştirir. *Emirgan'da Akşam Saati*'nin kadın kahramanını geçmişi itibarıyla fazla derinleştirmeyen Tanpınar, aynı kahramanın geçmişini Yaz Yağmuru'nda derinlemesine anlatacak, hatta kahramanın geçmişindeki insanların mizaçlarını ve hayatlarını da verecektir. Bu bakımdan *Mahur Beste*'deki genişleyen dünyanın bir benzerini Yaz Yağmuru'nda da görürüz. Nerede duracağı belli olmayan hikâye kompozisyonu, metne giren her kahramanın hayatının ayrıca verilmesi yüzünden genişler. Sık sık farklı hayatların etrafında oluşturulan yeni temalar yoluyla da hikâye tematik bakımdan genişler. Tanpınar'ın

Huzur'dan sonraki metinlerinde dilin yavaş yavaş değiştiğini söylemiştik. Yaz Yağmuru, yayın tarihi itibarıyla *Huzur*'dan sonraki senelere aittir. Yaz Yağmuru'nun dili *Huzur*'un ikinci ve üçüncü bölümündeki dili hatırlatmaktadır. Bu benzerliğin sebebi, Yaz Yağmuru'nun asıl versiyonunun 1944'te *Emirgan-da Akşam Saati* adıyla yayımlanmış olmasıdır. Hikâye öyle anlaşılıyor ki önceki senelerde üzerinde çalışılmış bir metindir.

Tanpınar metinleri çoğu zaman iki bölümdür. Onun hikâye, roman ya da şiirleri metinlerin belli bir kısmına kadar, olumlu ve yüceltilmiş bir nesne dili atmosferinde ilerlerken, daha sonra birden alçalmaya, başka bir deyişle, yeryüzüne inmeye, çözülmeye ve dağılmaya başlar. Sanki metnin yaratıcı öznesinin nefesi kesilir. Tanpınar'ın dili asıl meselemiz olduğuna göre, Tanpınar, yükselme esnasında tıkanır. Onda esas olan nesnelerin dil yoluyla yüceltilmesi olduğundan, tanım, tarif ve tasvir, yüceltme argümanı yoluyla yapıldığından adeta dil biter, yani tıkanır.[438] *Günlükler*'inde gördüğümüz yazamama/tıkanma sorununun arkasında da yüksek dile tutkusu vardır. Çünkü her dilde yüceltmei çin kullanılacak, hele hele Tanpınar gibi kelime seçen bir şair için, belli sayıda dil kuruluşları vardır. Tanpınar'daki yüceltme aracı kelimeler bu yüzden çoğunlukla tekrar edilir. Rüya, parıltı, billur, pınar, aydınlık, ışık, altın vs. gibi kelimeleri Tanpınar sık sık tekrar eder. Tanpınar bilincinin bakışını belli bir tarihten itibaren yeryüzüne çevirmesi ve idealizasyondan kurtulmaya çalışmasının altında yatan sebeplerden birisi de bu tıkanmışlıktır.

Yaz Yağmuru adlı hikâyede, Sabri ve misafiri kadın arasında olumlu atmosferde gelişen ilişkinin bir noktadan itibaren dağılmaya başladığını görürüz. Başka bir deyişle kadın kahramanın yüceltilmesi engellenmiştir. Bu tespiti şöyle de

438 Nurdan Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s. 77-92.

izah edebiliriz: Anlatıcı için her malzeme başlangıçta cazip bir kütledir ve gittikçe haz veren bir ilişkiler düzlemine taşınır. Burada haz veren durumun kendisi değildir; durumu ifadeye yarayan dilsel malzemedir. Merak, sır, tahayyülü (arzuyu) harekete geçiren unsurlar olarak kahraman ya da kahraman anlatıcının dünyasını etkiler. Etkilenme yüceltme imkânının doğuşudur; bu imkân aynı zamanda dilsel malzemenin diriltme aracı olarak yeniden kullanılma imkânıdır. Bunun adı bir çeşit ereksiyon ihtimalidir. Fakat hikâye ilerledikçe -yani dil yoluyla yüceltme ilerledikçe- anlatıcı ya da kahraman anlatıcı yavaş yavaş nesneden uzaklaşır; sadece dilden ibaret bir "olmayan"a dönüşür. Demek ki Tanpınar'ın dili çoğu zaman "olmayan"ın dilidir.[439] Dilin yeniden dönüşebilmesi, yeryüzüne inebilmesi için nesnenin kusurlarının görülmesi gerekmektedir. Yüceltme dili, yavaş yavaş yerini bıkkınlığa bırakır; çünkü dille yüceltmenin yarattığı boşluk, yukarıdaki havanın anlamsızlığı/tatmin etmeyişi fark edilmiştir. Söz konusu dönüşün diğer bir sebebi görünüşte kahramanın vicdan azabıdır. Vicdan azabı, kahraman anlatıcının ya da kahramanın somut bir durumla mutlak ilgisini gerektirmez; olmayanı var kılmak ve yüce olmayanı yüceltmek de hakikate karşı işlenmiş bir suçtur ve vicdan azabı gerektirir.

Öte yandan dille yüceltme aynı zamanda öznenin nesneye yaklaşması demektir ve özne yaklaştıkça nesnesini kaybedeceğinden artık yavaş yavaş, farklı sebeplerle nesneden uzaklaşmaya başlar. Çünkü "uzaklaşmak/nesneyi uzaklaştırmak" Tanpınar'ın görebilmek için kullandığı en klasik yöntemdir. Onun şeylere mesafesi, onları zengin hayal gücünün katkısıyla görmesini sağlamaktadır. Elbette dil de mesafeye göre ayarla-

439 Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s. 11-23.

nan bir ifade aracıdır. Uzaklaştırma yöntemleri arasında, kadın kahramanların hayatına başka bir erkeği dâhil etmek veya o kahraman üzerinden başka hayatlara geçmektir. Çünkü her yeni hayat bir uzaklaşma ve yaklaşma sürecinin başlatılmasıdır. Tanpınar'daki dilsel erotizmin bir başka yönünü de böylece söylemiş olduk. O dil yoluyla, nesneye dâhil olurken, yüceltir ve uzaklaşır; kavuşur ve ayrılır. Teknik bakımdan hem şiir hem de tahkiyenin ana unsuru olan bu giriş çıkışlar bir başka nesneye geçme esnasında daima yeni yükselme imkânı üretir. Yaz Yağmuru'nda kadın kahramanın hayatı üzerinden başka hayatlara geçilmesi, başka hayatların başka nesnelere götürmesi ve kahraman anlatıcının artık yeteri kadar genişlediğini düşündüğü yerde, kendine dönerek şimdiki zamanın gerçekliğini hatırlaması bahsini ettiğimiz sürecin işleyişine bir örnektir. Biçim sosyolojisi bize Tanpınar poetikasındaki bu yapının gerekçelerini verir. *Huzur*'da şimdiki zamana ilişkin malzemenin "harap" görüntüsü, dağılış ve yıkılış, tükenen estetik, Tanpınar gibi bir mizacı doğal olarak arka plana götürecektir. Öyle görünüyor ki Tanpınar'da şimdiki zaman dağınık, geçmiş zaman topludur. Dağınık olanda ulaşabileceğiniz bir mekân yoktur; ancak toplu olan ulaşılabilecek bir mekân içerebilir.[440] Tanpınar'daki bu iniş çıkışlar her bir roman her bir hikâye bütünlüğünde görülebileceği gibi paragraf düzeyinde de görülebilir.

Tanpınar metinlerinde kahraman anlatıcının bakışı ile nesne arasındaki mesafe ne kadar genişse, dildeki "haz" o kadar güçlüdür demiştik. Üstelik bu hazzın niteliği erotiktir. Böyle durumlarda hayal gücü mesafenin yol açtığı genişliği, başka nesnelerle ana nesnenin arasındaki münasebeti keyifli bir heyecanla dile yansıtır. Nesneye yaklaştıkça kaybolan bu "haz"

440 Tanpınar kahramanlarının haz nesnesi ile ilişkileri Freud'un meşhur "fort-da" formülüyle izah edilebilir. Bkz.Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde: Ben ve İd*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 26-29.

nesneyi daima kendinden uzak tutmakla korunabilir. Yaz Yağmuru'nda *Huzur*'da ve Emirgan'da Akşam Saati'nde veya Tanpınar'ın kadın kahraman içeren herhangi bir metninde açık alan veya üçüncü bir göz derhal yeni bir teknik imkân olarak devreye girer. Herhalde bir Tanpınar kahramanının herhangi bir kadın kahramanla uzun süreli kapalı bir mekânda kaldığı tek hikâye Yaz Yağmuru'dur. Ne yazık ki biraz sonra hizmetçi sahneye girecek ve bu yakınlığı bozacaktır. Yani hizmetçi üçüncü gözdür. O zaman Tanpınar'daki "dikizlenme kompleksi"ni bir teknik araç olarak yorumlamak mümkündür. Eğer hizmetçi üçüncü bir göz olarak devreye girmişse, anlatıcı kahraman derhal nesnesinden uzaklaşacak, içerdeyken dışarıya çıkacaktır. Bir malzeme olarak dış mekânların Tanpınar metinlerindeki yapısal gerekçesi mesafe ve mesafenin kendisine sağladığı hazdır. Tanpınar, mesafesizlik/kavuşma durumunun ölüm; mesafelilik/ayrılma durumunun da ölümsüzlük olduğunu bilir. Bu cümledeki ölüm ve ölümsüzlük ibareleri arzu ve arzusuzluk durumunun karşılıklarıdır. Başka bir deyişle "bir" durumu arzu edildiği sürece güzeldir; gerçekleştiğinde biter. Hazzın da bittiği nokta o "bir" durumudur. Onun edebi eserlerindeki "haz" dilinin mesafe korunduğu sürece var olması ve bizatihi sadece uzak mesafenin seyredilerek anlatılmasının "erotik hazza" dönüşmesi bu yüzdendir. Nitekim Yaz Yağmuru'nun sonunda kahraman anlatıcı, uzaktaki -Bursa'dadır- karısına ve çocuklarına dönmenin hayalini kurar. *Huzur*'da bütün roman Nuran'dan ayrıldıktan yani "mesafe" açıldıktan sonra başlar.

Günahın Dili

Eğer günahın bir dili varsa o dil "haz" anlatılırken gerçekleşen coşkunun dilidir. Fakat maalesef hem haz dilinde hem de günah dilinde, öznenin psikolojisini dışarda bırakmak

mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla hazzın ve günahın dili tespit edilirken, özneyi dışarda bırakamıyor ve bir süre sonra anlama yöneliyoruz. Çünkü özne anlamda gizlenmiş görünüyor; öznenin gramatikal karşılığı sorunu çözmemizi sağlamıyor. Hâlbuki hazzın dilini coşkulu kılan ve şeyleri olduğundan farklı gören de öznedir. Aynı durum günahın dili için de geçerlidir. Eğer özne hakikatle arasına derin ve aşılmaz bir mesafe koyuyor, kısacası eşyayı kendi gerçekliği ile değil de, hayalin imkânlarıyla kavrıyorsa, var oluşa karşı günah işliyor demektir. O zaman hazzın dili aynı zamanda günahın da dili olur: Azap sarılı haz! Konuyu haz anında kullanılan dil ve haz tükendikten sonra kullanılan dil şeklinde tasnif etmek de sorunu çözmüyor. Hâlbuki Tanpınar'da haz ve günah meselelerini açmak için tam da söylenmesi gereken budur. *Huzur* bu yorumun, iki taraf açısından da en iyi örneğidir. İkinci ve üçüncü bölümün dili ile birinci ve dördüncü bölümün dili tam da haz varken ve haz yokken durumunun dilidir. Haz varkeni izah etmek kolay fakat haz yokkeni izah etmek ad yokluğundan dolayı zor olmalı. Bu ad haz anında, günahın da orada bulunduğu gerçeğidir.

Öyleyse Tanpınar'ın o meşhur "azap sarılı haz" ifadesinin tanımladığı durum, haz anında azabın da oradalık durumudur. Fakat bu ifade bile hala bize günahın dilinin niteliklerini vermiyor. Burada "azap" hazzın tükenmesinden, hazzın nesnesinin ortadan kalkmasından sonra ortaya çıkan duygu durumudur. O zaman böyle bir neticeyi anlatan dil de azabın dilidir; günahın değil. Ancak günah bizatihi hazzın kendisi olduğunda dil de iki durumu ifade eden tek bir yapı olur. Hazzın dili aynı zamanda günahın da dilidir. Haz veren dil özneye kendisini Tanrı gibi hissettiren dildir ve özne böylece kendini Tanrı gibi görerek günah işler. Yani özne *Huzur*'un sonunda söylendiği gibi Tanrılığa soyunur. Yani haz veren, haz verdiği

için öznenin kendisini Tanrı gibi hissetmesine sebep olmakla günahı da içinde barındırmaktadır; günah hazdır/haz günahtır. Haz günahtır durumuna ulaştığımızda Tanpınar bireylerinin ve Tanpınar dilinin geri çekilme, korkma, sevilen nesne ile daima mesafeli olma ilkesinin gerekçesini de bulmuş oluruz. Özne sadece nesne ile fiziksel mesafeyi artırmaz; aynı zamanda dilde gerçekleşen hazzı dilden uzaklaştırmak için dili de mesafeli hale getirir. Dilin mesafeliliği bünyesinden haz veren yapısal unsurların uzaklaştırılmasıyla gerçekleşir; kısacası dil değişir. Çünkü haz veren dil, erotik hazzın dili, birleşmenin, bütünleşmenin dilidir. Çünkü bu dil bütünlük hazzı peşinde koşan arzuyu taşıyan dildir. Böylece dil özneden, özne dilden kurtulur; çünkü günah bir yüktür. Yükün taşıyıcısı dil ise, öznenin bu yükten kurtulması icabeder. Tanrısal olmakla beraber Tanrı olmayan/olamayacak olan, ancak Tanrılığa kalkışan bireyin durumu bir günahkâr durumudur. Dilin taşıyıcı özelliğini, dilsel sorumluluk anlamında da kullanabiliriz. Dile yüklenen taşınabilmelidir. Taşınamayacak yük dile yüklenmemelidir. Çünkü dilin yükü aynı zamanda bilincin yüküdür.

Fakat her günahın bir kefareti vardır. Tanpınar'da kefaret kaybetmektir. Kaybetmek aynı zamanda feragat anlamına gelir. Dil seviyesinde Tanpınar metinlerinin imgeden, metafordan feragat ederek düze çıktığını söylemiştik. Fakat roman ve hikâye kahramanları, hatta onun şiirlerinin öznesi daima arzuladıklarını kaybederek kefareti realize ederler. Arzulanandan vaz geçmek, başlangıçta kaybetmek, ancak sonra bu kayba rıza göstermek feragat etmek demektir. Tanpınar kahramanları, sahip olmak istediklerini sahip olmaya en yakın noktada kaybederler; çünkü kefareti baştan ödeyerek yoğun acıdan kurtulmak arzusundadırlar. Acıya ilişkin dilsel söylemin istisnası *Huzur*'dur. *Huzur*'da yoğun bir kefaret formu vardır. Fakat kefaret sadece nesneyi kaybetmekle ödenmiş

olmaz. Kefaretin niteliği arzu edilenin değeri ile paralel olduğundan ve arzu edilen dünya algımızı biçimlendirdiğinden, onun kaybı kefaret olarak dünya algımızın da tersine çevrilmesini gerektirir. Bu süreç acılı bir süreçtir; çünkü her algı bilinçte bir kayıt olduğuna göre bütün kayıtların birer birer kazınması gerekir. *Huzur*'un son kısmındaki dini motifler kefaret sürecinin ayrıntılarıdır. Haz nasıl ki belli bir zaman diliminde gerçekleşen ritüelleri içeriyorsa kefaret de ritüellerin yayıldığı bir zaman dilimidir. *Huzur*'da söz konusu kefaret süreci tamamen dini ritüeller yoluyla gerçekleşir. Hazzın yayıldığı alanların temizlenmesi ve aynı alanlara yeni bir formun ikame edilmesi dini telkine ihtiyaç gösterir. Yeni ikame nesnesi/formu, yenidünya algısıdır. Mümtaz bütünlük tutkusu sebebiyle günah işlemiş ve bu günahın kefaretini algıyı değiştirerek, Nuran'ı kaybederek, Suad'ın intiharından kendisini sorumlu tutarak, İhsan'ın hastalığında onun iyileşmesini istemeyerek -gizlice- ödeyecektir.

Edebi metinlerde kefaret sürecini gösteren sadece içerik değildir; metinler dilden ibaret olduğuna göre dil seviyesinde de kefaretin izlerini, işaretlerini görmek gerekmektedir. Başka bir deyişle haz nesnesinden uzaklaşan özne ile beraber -nesne ortadan kalktığı için- dilin de değişmesi gerekir. Değişen dilin en belirgin özelliği "artık şeyler birbirine benzemiyor" durumunu içermesidir. Bu sır cümle, iki sürecin dili arasındaki en önemli farka işaret eder. Çünkü benzerlik ve benzemezlik, aynilik ve gayrilik, bir ve bir olmamaya, bütün ve parça olmaya ilişkindir. Dil teknik öğelerle şeyleri birbirine dönüştürebileceği gibi, dönüştüremeyebilir de! Benzemezlik genellikle şimdiki zaman dilimindedir; benzerlik ise genellikle geçmiş zamandadır. Öyleyse Tanpınar dilinin kefaret sürecini anlatırken, şimdiki zamanda çalışan bir bilinç kullandığını söyleyebiliriz. Hayata ve insana ilişkin yargılar ve aforizmalar her

durumda Tanpınar malzemesidir. Fakat unutmayalım ki bu dil kuruluşları içsel süreçlerin toplamıdır. Geçmiş zaman diliminde kalmış olguların toplamından doğmuştur. Daima bir iddia havası içeren toplayıcı ifadeler Tanpınar bireyinin deneyimlerinden çıkarılmıştır. Şüphesiz her bir aforizma bir tanımlamadır ve bütün tanımlamalar deneyimle ilgilidir. Daha doğrusu hazdan uzaklaşmış olmanın getirisi olarak, tanımlamaya, yargıya ihtiyaç duyulur. Hükümler ve aforizma aynı zamanda mesafelilik durumudur. Günahlarımızın ve sevaplarımızın adını koyar ve artık o ada sadakat gösteririz.

Yaz Yağmuru'nda hem benzerlik hem de benzemezlik dili; başka bir deyişle hazzın ve haz sonrasının dili vardır. Fakat haz sonrası dili, *Huzur*'un aynı sürece ilişkin dili düşünülürse hafifletilmiştir. Hafifletilen dil, acı/kefaretin kahramanın bilincindeki savunma mekanizmasını daha evvel hareket geçirmesindendir. Tanpınar *Emirganda Akşam Saati* adlı hikâyesinde hiçbir hazzın bütünlüğü bozmaması gerektiğini söylüyordu.[441] O zaman Tanpınar kahramanları, deneyimlediklerini iade eden aforizmalara sadakat gösterirler ve hazzın artık kendi bilinçlerinde yayılmasına izin vermezler. Zihinlerindeki kayıtlara sahip çıkan Tanpınar kahramanları artık haz karşısında hiçbir zaman Mümtaz kadar savunmasız yani cesur değillerdir. Çünkü onun edebi metinlerinin bilinci artık kirlenmiştir. Yaz Yağmuru'nda hikâyenin kahramanı yavaş yavaş kendisini kadına ve kadınla birlikte var olan hazza kaptıracakken, hatırlanan haz sonrası acıya dair eski kayıttan dolayı kadından uzaklaşır ve hikâye adeta çatlar. Çünkü eski kayıt özneyi uyarmıştır. Artık kadınla/hazzın nesnesi ile mesafeyi koruyabilmek için kusurlar aranır. Burada eş ve çocuklar, yerleşik düzen seküler bütünlük simgeleridir. Sanki bireyin

441 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 294.

bilinci daha önceki bir deneyimi hatırlamış ve aynı deneyimi yeniden yaşamak korkusu yüzünden "seküler bütünlük/ *Huzur*"un bozulmasını engellemiştir. Sabri'nin yıllardır aşkın başlangıç anlarındaki hazzı yaşamadığını söylemesi, bir kere de olsa tecrübe ettiğini gösterir.

Tanpınar'ın en popüler metaforlarından biri "ev"dir ve hem bu hikâyenin hem de başka hikâyelerinin şifresidir. *Emirganda Akşam Saati*'nde, Yaz Gecesi'nin kapalı dünyasında, Abdullah Efendinin Rüyaları'nda, Evin Sahibi'nde, Bir Yol'da, *Acıbadem'deki Köşk*'te ev metaforunu görebiliriz. Demek ki ev, muhkem mevkidir; değilse olmalıdır. Oradan başka yere taşınmak (eve) daima risklidir. Burada ev metaforunu ister medeniyet, ister kültür, ister aşkın nesnesi olarak düşünelim, risk daima oradadır ve taşınmaya kalkışıldığında ortaya çıkar.[442] Tanpınar tahkiyelerinin özneleri evden eve taşınmanın riskini aşağı yukarı *Huzur*'dan beri bilmektedir; risk tecrübe edilmiş durumlarda göze alınamaz.

Yaz Yağmuru'nda Tanpınar'ın daha evvelki metinlerinde de gördüğümüz kimlik meselesini ima eden ve bu yüzden "ev" metaforunun başka bir düzleme taşındığını gösteren "başkasının elbisesi" motifi vardır. Hikâyelerinden birinin adı Geçmiş Zaman Elbiseleri olan Tanpınar, *Huzur*'da, *Mahur Beste*'de, *Emirganda Akşam Saati*'nde kadın kahramanları, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise erkek kahramanı "elbise" metaforuyla deneyimler. Yaz Yağmuru'nda misafir kadın ıslanmış elbiselerini çıkararak, Sabri'nin karısının elbiselerini giyer. Burada çok açık ikame sorunu vardır. Tıpkı onun sanatının en dibinde ve bütün başka hususlarda olduğu gibi! Tanpınar ikamecidir! Gerçeğin yerine hayali ikame eden Tanpınar, dili

442 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996, s. 65-94.

yani edebiyatı birçok reel yaşama biçiminin yerine ikame etmiştir. Edebiyat metninin kendisi, cinsel hazzın ikamesinden başka bir şey değildir.

Huzur'da Nuran'a alınan elbiseler geçmiş zamana aitti; Geçmiş Zaman Elbiseleri adlı hikâyedeki elbiseler de yine geçmiş zamana aittir. Elbiselerin geçmiş zamana ait olması, nesnenin metaforik anlamını artırmakla beraber, burada önemli olan, elbise yoluyla arzunun nesnesinin farklılaştırılmasıdır. Bu metinlerle Yaz Yağmuru'ndaki benzer motifin farkı, Yaz Yağmuru'nda kadının giydiği elbisenin Sabri'nin karısına ait oluşudur. Sahnenin anlamı öznenin yani Sabri'nin kendi zamanında kalma arzusudur. Hâlbuki diğer iki metinde, kadına giydirilen elbise yoluyla, kahramanın kendi zamanının dışına çıkma arzusu söz konusuydu. Cesur Mümtaz'ın kendi zamanını terk ederek seküler bütünlüğü bozma cesaretini, Sabri göze alamaz. Nesne, erkeğin eşine ait elbiseyi giyerek kendi zamanında kalacaktır. Çünkü eşinin elbisesi Sabri'ye evli ve bir eşi ve çocukları olduğunu hatırlatır. Öyleyse elbise burada engelleyicidir. Eski hikâyelerdeki ve *Huzur*'daki ilgili sahneler veya motifler, kadını başka bir zamanın başka kimliklerine dönüştürme ve arzuyu harekete geçirme çabasından kaynaklanmaktaydı. Hikâyenin dönüm noktası belki de bu elbise değiştirme sahnesidir. Öte yandan Tanpınar'ın hem sanatına hem de kültür ve medeniyet meselelerine ilişkin değişimi de bu sahneler üzerinden yorumlamak mümkündür.

Yaz Yağmuru'nda yine diğer hikâyelerde gördüğümüz kendilik sorunu, zıtlıklar, aforizmalar, hükümler, mistik ve seküler dil birlikteliği gibi birçok husus devam etmektedir. Fakat metnin öznesinde esas olan "korku"dur. Zaten karısının elbisesini arzuladığı bir kadına giydiren Sabri'nin asıl korkusunun geçmişte deneyimlenmiş bir durumla ilgili olduğunu biliyoruz. Çünkü deneyim artık korkuya yol açmaktadır. Dola-

yısıyla Tanpınar kahramanları, eski metinlerindeki deneyimleme cesaretlerini kaybetmişlerdir diyebiliriz.

Tanpınar'ın Yaz Yağmuru adlı hikâye kitabına (1955) alınmakla beraber daha evvel herhangi bir süreli yayında neşredilmeyen tek bir hikâyesi vardır: Teslim! Teslim bataklık metaforu üzerinde yürüyen ve alttan alta kahramanın dünya algısıyla hesaplaştığı bir hikâyedir. Hikâyenin kahramanı entelektüel politikacının, melankolik tavrının sebebi, halkla arasındaki mesafeyi fark etmiş olmasıdır. Bir yanıyla kültür tarihimize rahatlıkla bağlanabilecek bu hikâyede şüphesiz babasını arayan muhacir Süleyman ve onun başına gelenler tamamen simgeseldir. 'Kendi tehlikesi peşinden koşar insan' hükmünü haklı çıkarırcasına, sonunda babasını bulan Süleyman'ın hayatı mahvolur. Kahramanın okul yıllarından arkadaşı Süleyman, senelerce evvel kaybettiği babasını aramış ve sonunda bulmuştur. Fakat baba artık felçli, yarı deli bir adam olmakla, Süleyman'ın hayatını alt üst eder. İnkılap, bu insanların çocuklarına Aysel ve Ayten gibi isimler verdirmekten başka bir işe yaramadı diye düşünen entelektüel politikacı, Süleyman'ın kendi eliyle kendi felaketini hazırladığına inanmaktadır. Vaziyeti gören anlatıcının şu cümleleri ilginçtir: "Değiştim, dedi, ben artık değiştim. Teslim oluyorum. Anladın mı? Teslim oluyorum. Siz daima haklısınız. Ama sade bu işte değil, öbürlerinde de, bütün meselelerde, hepsinde. Ben teslim oluyorum."[443] Bir yanıyla Tanpınar'ın fikir ve sanat anlayışındaki geçmiş/gelenek gibi kavramları bir araya getiren "baba" figürünün iflasına, bir yanıyla da onun edebi eserlerinin temel benzeyeni ilm-i simyanın "tamlık" ilkesinden vazgeçişe işaret eden bu paragraf "bataklık" metaforu gibi Tanpınar'da görmeye alışık olmadığımız bir olumsuz imgeyle "hakikate/

443 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 214.

şimdiye" teslimiyetin işaretidir. Anlaşıldığı kadarıyla hikâye kesinlikle *Huzur* sonrasının metnidir ve Tanpınar'daki düşünsel değişimi gösterir. Metnin yapısı diğer hikâyeleri hatırlatmakla beraber, imgelerin olumsuz nesneler etrafında dönüşü, anlatıcının "bataklığın şiirinden kurtulmak"[444] gibi kendine, geçmişe ve kendi edebi metinlerine yönelik ironisi "iflas"ın ifşasından başka bir anlam taşımaz. Tanpınar kültür ve medeniyet bahisleri çerçevesinde Cumhuriyet politikalarına yüksek anlamlar yüklemiş bir elitisttir. Onun edebi metinlerindeki dili bu elitist zihin yapısını göstermekte ve "kendince" bir idealin etrafında sanat ve fikir inşa ettiği ütopyasını göstermektedir. Fakat mesele sadece bir dil yanılgısı olarak kalır. "Bataklık" metaforu Yaz Yağmuru'ndaki deneyim korkusunu çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda kendi söylemini değiştirme çabasının da delilidir. Üstelik aynı senelerde Tanpınar *Aydaki Kadın*'ı yazmaya başlamıştır. Tabir uygunsa eğer, Tanpınar, aşağı yukarı *Huzur*'a kadar bataklığın şiirini yazmıştır. Onun *Günlükler*'inde gördüğümüz hıncın hangi nedenlerden kaynaklandığını hikâyedeki bataklık metaforu izah etmektedir. Tanpınar kahramanları dille zehirlendikleri için bataklığı, şiirin estetik imgesine dönüştürmeye çalışmışlardır. Teslim bir yanıyla pişmanlık, kahır; diğer yanıyla hüzün ve hınç içermektedir. *Günlükler*'indeki pesimist Tanpınar'ın bir hikâyedeki görüntüsü Teslim'in politikacısı, melankolik duruşu bakımından seneler önce *Huzur*'da ortaya çıkmıştı. Teslim, yap-/yık- fiillerinin hem *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki hem de Tanpınar'ın hayatındaki dönüşümün göstergesidir.

Tanpınar hikâyeleri ilk metinlerden itibaren onun sanat ve düşünce dünyasının aşağı yukarı bütün kurucu öğelerini içeren metinlerdir. Tematik ve teknik farklılaşmalar arttıkça

444 A. g. e., s. 206.

onun yazı hayatı kendilik merkezli büyüyen halkalara benzemektedir. Kendilik problemini yazı hayatının merkezine koyan bir öznenin bir süre sonra aynı teknik ve temalarla devam etmesi bir problem haline gelmiş olabilir.

Daha evvel de söylediğimiz gibi Tanpınar'ın sanatında öznenin merkezle mesafesi esas alınmalıdır. Merkez daima metnin kahramanına ait kendiliktir. Merkez kendilik ise anlatıcının bu merkeze mesafesi azaldıkça yazma sıkıntısı artar. Merkeze mesafenin artması demek, bütün Tanpınar metinlerinin aynı dili kullanarak, merkeze ilişkin malzemeyi tüketmesi demektir. Çünkü Tanpınar'da her metin/dil daima kendine döner. Basit bir örnek olarak Teslim'de Cebbarzadenin oğluyla meselesi ya da Süleyman'ın baba arayışı sonuçta anlatıcının hayata bakışını değiştirecektir. Seyreden Tanpınar kendi hazzı için seyrettiği gibi "dinleyen" Tanpınar da kendi hazzı için dinler. Dinlemek sadece musiki faslı dinlemek değildir. Dikkat edilirse bu hikâyelerin birçoğunda "soru-cevap" formu kullanılmıştır. *Huzur*'da soru soran Nuran iken, bu hikâyelerde kahraman anlatıcıdır. Eğer kahraman anlatıcı soru sorabileceği birini bulamazsa sorularını kendisine sorar. Bir Yol böyle bir teknikle yazılmıştır. Bir Tren Yolculuğu, Erzurumlu Tahsin, Geçmiş Zaman Elbiseleri, *Emirganda Akşam Saati*, Fal, Rüyalar, Yaz Yağmuru daima ötekine sorulan sorularla kurulmuştur. O zaman Tanpınar tahkiyesinin öznesi Bir Yol adlı hikâyenin anlatıcısı gibi kendisine sorduğu sorularla yürümekten yorulduğunda başkalarına sorduğu sorularla yürümeye çalışan ancak sonuçta kendine dönen öznedir. Çünkü her edebi metin bir kendilik formudur. Burada "kendi" hiç şüphe yok ki metnin kahraman anlatıcısıdır. Anlatıcı ya da kahramanlar başkaları aracılığı ile kendilerini; kendileri aracılığı ile başkalarını ve fakat her iki durum aracılığı ile de kâinatı kavramaya çalışırlar.

Tanpınar kahramanlarının egosu, kendiliği simge olarak gören romantik egodur. Çünkü *Günlükler*'deki hıncın asıl sebebi romantik egonun, kendilik inşasına başkalarının kayıtsız kalmış olmasıdır. Tanpınar kendine kayıtsız olunmasından dolayı hınçlıdır. Hem kullanılan dilin nitelikleri hem de teknik ve tematik olgular bunu gösterir. Bu dilin gerisinde şüphesiz bakış vardır. Bu yüzden yer yer Tanpınar kahramanları kendi dillerine ve kendi bakışlarına hayrandır. Onların eşya karşısında büyülendiklerinin belirtildiği -çünkü Tanpınar kahramanları sık sık büyülenir- parçalara dikkat edilirse, büyüleyenin eşya değil, kahramanların kendi algılarının yol açtığı/ürettiği dilleri olduğu açıkça görülür. Yani Tanpınar kahramanları kendi dillerince büyülenirler; asıl büyücü Tanpınar'ın dilidir. Konu ancak narkissos ile izah edilebilir. Tanpınar metinlerindeki yer yer sıkıcı hatta lüzumsuz görünen bölümler abartılı ifadeler, bilhassa imgesel tekrarlar, poetik açıdan kusurdur. Bu dilin içini belirsiz bir tamlık ilkesiyle dolduran Tanpınar o ilkenin niteliği konusunda sadece dilin belirsizliği çerçevesinde emindir; yani emin değildir. Kolayca dağılabilen o belirsiz tamlık, Tanpınar'ın oyunsever yanını harekete geçirir.

Metinler arasındaki akrabalık bağlarını, hatta dil, imge, metafor ve tekrarlar meselesini hem Tanpınar'daki tükenmişlikle hem de yazma sıkıntısı ve oyunseverliği ile açıklayabiliriz. Tanpınar için edebiyat metni dille kurulan bir oyun dünyasıdır. Her yazar için böyle olduğu iddia edilemez. Tanpınar gibi gerçekliği kendi muhayyel algılarının peşinden sürükleyenler için yazarlık bir oyun olmalıdır. Ancak bir oyun olarak başlayan dilsel yaratma, öznenin kendi diline, daha doğrusu dil oyununa hayran olması gibi bir tehlikeyi de içerir. Sonuçta Tanpınar kelimelerle zehirlenmek ifadesiyle kendi dilsel oyununun yanılttığı adamdır. Zehir, dil oyunlarının tehlikeli estetiğinden kaynaklanmaktadır. Tehlikeli estetiğin nasıl bir inşa olduğunu Tanpınar'ın şiirlerinde görebiliriz.

Artık Tanpınar'ın ilk hikâyesinde geçen ve bu bölümün başında kullandığımız paragrafı buraya tekrar alabiliriz: "Evet! Bu büyük ikramiyenin, kendisine isabet edeceğine adeta imanı vardı. Senedi alıp da sandığa sakladıktan sonra buna o kadar rabt-ı ümid etmişti ki; gece rüyasında bile piyango biletini görmeye başlamış ve hülyalarını büyüte büyüte nihayet birinci ikramiye ile istinas peyda etmiş, onu benimsemişti."[445] Tanpınar biyografisi ve Tanpınar edebi metinleri "büyük ikramiye"nin kendisine çıkacağına "iman etmiş" bir adamın hayal kırıklığının hikâyesidir.

445 A. g. e., s. 271.

SIR/ESRAR PEŞİNDE BİR ÖMÜR

Dil ve Anlam

Tanpınar'ın poetik metni Antalyalı Genç Kıza Mektup'tur. Onun yazılarının toplandığı *Edebiyat Üzerine Makaleler*'i de bir yığın poetik bilgi içermekle beraber, kendi sanatı üzerine konuştuğu metin bahsi geçen mektup olduğundan daha sağlam bir kaynak olarak görülebilir. Tanpınar bir lise öğrencisine yazdığı bu mektupta sanat anlayışına ilişkin bilgi verirken şiir ve romanda etkilendiği kaynakları da söylemektedir. Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta Fransız sembolist ve empresyonistlerinden, Yahya Kemal'den Marcel Proust'dan Hoffman'dan hatta Freud, Jung ve Bergson'dan bahseder. Bizim için Antalyalı Genç Kız'a Mektub'un önemi metnin beş yerinde geçen "sır/giz" kelimesinden kaynaklanmaktadır.

Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta "sır/giz" kelimesinin geçtiği yerler aşağıda gösterilmiştir:

1."Yazları çok sıcak olan bu memlekette damlarda yatardık. Yıldızlı gece beni büyülerdi sanki. Sonsuzluk dalga dalga

vücudumu ve ruhumu doldururdu. Bir Sümer rahibi gibi muhayyilem hep o yıldızlarla meşguldü. Sırrın içinde yüzerdim. Buna akşam saatlerinde uzak dağların aldığı o korkunç yalnızlığı, o ezici morluğu ilave edin."[446]

2. "Antalya'ya 1916 Sonbaharında geldik. Epeyce büyümüştüm. Tek başıma geceleri deniz kıyısında veya kayalıklarda, hastahane başında gezmek hakkım vardı. Karanlık epeyce inip de kayaların gölgesi beni korkutana kadar orada kalırdım. Denizin iki manzarası beni çıldırtırdı. Biri bu kayaların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışığıyla dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzara, biri de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi. Bunlar benim muhayyilem için büyük manaları olan şeylerdi. Bu manalar sade güzel değildiler, bana bir türlü çözemediğim bir hakikati veya sırrı anlatıyorlardı."[447]

3. "Bununla beraber çözülmesi gereken psikolojik bir muamma karşısında bulunduğumu ve bunun benim gördüğümle kaynaşan şey arasında halledileceğini sezdim. Bu manzaranın sırrını çözebilsem, çözersem, çözebilirsem kendim için her şeyi halletmiş olacağıma kani idim. Fakat henüz çare ve vasıtalara sahip değildim. Bu ancak büyülenme kelimesiyle anlatılabilecek bir histi."[448]

4. "Fakat galiba bu da yetmez, hakikat şu ki, üzerimde bir türlü çözemediğim bir sır, gelecek zamana ait bir ders tesiri yapıyorlardı."[449]

5. "Talihimiz içimizde çok gizli bir yerdedir."[450]

---

446 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Birinci baskı), Milli EğitimBakanlığı Yayınları, İstanbul, 1969, s. 568.

447 A. g. e., s. 568.

448 A. g. e., s. 568-569.

449 A. g. e., s. 569.

450 A. g. e., s. 569.

Tanpınar bu satırların devamında "dil" bahsine geçer. Konumuz açısından önemli olan üç sayfalık poetik metinde "sır" kelimesinin ve çöz- fiilinin vurgulanmış olmasıdır. Bu iki kelimeye yine birkaç kere tekrarlanan "yalnızlık" kelimesini de ekleyelim. Çünkü Tanpınar kahramanları "doğuştan" yalnızdırlar. Onların bu yalnızlıklarını ne aşk, ne dostluk ne de dünyevi herhangi bir ilişki giderebilir. Yalnızlığın Tanpınar için varoluşsal bir sorun olduğunu ve bütünden kopmuş olmakla ilgili olduğunu biliyoruz. Onun yalnızlığı keşif olgusuyla ve içe dönmüş olmakla ilgilidir. Antalyalı Genç Kıza Mektup'un ilk bölümünde üç yaşında iken kendine rastladığından söz eden Ahmet Hamdi Tanpınar, rastladığı kendinde sadece yalnızlığı bulmuştur. Burada önemli ibare, yalnızlık ya da rastlamak fiili de değildir. Doğrudan doğruya "kendi" zamiridir. Kendine üç yaşında rastlayan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bir daha kendi dışına çıkamadığını bütün metinleri, şiir, hikâye, roman ve hatta denemeleri kendi merkezli bir yazmaya ve kâinatı kendi merkezli bir okumaya tabi tuttuğunu söylemek mümkündür.

Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta önce kendine rastladığından daha sonra da "sır" dan söz ettiğine yani önce içe, sonra da dışa yöneldiğine göre, kendilik sırrını kavrayan Tanpınar'ın dışarda/dış'ta bu sırrı "çözme"ye -kendi ifadesiyle- yönelmesi doğal bir süreçtir. Sır dışarda çözüm içerdedir. Çünkü metinde kendilik/sır/çözümlemek/dil şeklinde bir sıralama vardır. Kendiliği kavrayan *Beş Şehir* yazarının, benzer bir trans durumu ile dışı kavraması, dışın sırrını çözmesi icabeder. Fakat Tanpınar için sır kâinata ilişkindir; çözmenin aracı da dildir. Tanpınar aynı metinde, şiir için dilin öneminden ve şiir sanatının "çok kapalı" olması gerektiğinden söz eder. Böylece Antalya'da gördüğü deniz ve gece manzarasının sezgisel anlamını dille inşa edilen bir sanatın bünyesine taşır. Tıpkı kâinat

gibi şiir de sır'lı yani çok kapalı olmalıdır. Kâinattaki sır, eşyadaki sır, şiirdeki ve romandaki kısacası dil'deki sırra dönüşür. Tanpınar metinlerinin sadece dil itibariyle "büyük bir sır" söyleyecekmiş" izlenimi vermesinin -belki de söylemesininçözülemeyen o sırrın çözüldü/çözülmüş zannedilmesindendir. Tanpınar bahsini ettiği büyük sırrı, dil yoluyla, çözerken/çözmeye çalışırken -ki bunu ancak sezdirebilirdi- parçaları yani şeyleri birbiriyle ilişkili hale getirmek suretiyle gerçekleştirmek zorundaydı. Şeyler birbirinden bağımsız düşünüldüğünde ritmik bir sisteme dönüşür. Tanpınar bu ritmi, ancak haz zamanlarında hisseder. Yıldızlar, gökyüzü, gece, deniz ve güneş! Bütün şeyler bir şekilde birbiriyle, dolayısıyla insanın kendiliği ile ilişki halinde olmalıdır. Tanpınar'daki iç ve dış uyumu tutkusu veya iç ve dış uyumluluğu nesnenin dille yeniden yaratılarak içe uyumlu hale getirilmesiyle mümkündür. Roman ve hikâyelerindeki, şiirlerindeki dilsel meziyet, öznenin iç haliyle uyumundan kaynaklanır. Bu dilsel uyum Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta "refakat eden duygu ve rüya" ilişkisiyle anlatılacaktır.

Tanpınar sırrı, başka bir deyişle bilinmeyeni dille anlatırken, dili bilinmeyen haline getirecektir. Dilin bizatihi bilinmeyen olmasının iki önemli yanı vardır. Birincisi dilin doğrudan amaç haline dönüşmesi; ikincisi ise bilhassa imgeler yoluyla dilin, o bilinmeyeni tanımlıyor görünmesidir. Tanımlıyor görünmekle tanımlamak ayrı şeyler olduğuna göre, tanımlıyor görünen gittikçe karmaşıklaştırıyor demektir. Eğer dil bir amaç haline gelmişse, anlam ihmal edilir. Anlamın ihmali daima öznenin yanılgısını ve sonuçta acı çekmesini doğurur. Dilin hedefi ile dil arasında bir uyumsuzluk sorunu var demektir. Tanpınar'ın eşyayı, insanı ya da kozmosu anlatırken kullandığı dil, bu yüzden hedefini ihmal eden bir dildir. Hâlbuki sırrın açılımı anlamdır. Anlamın içeriği ise bütünlük/

tamlık olmalıdır. Nesneyi ifade etmeyi amaçlayan dil, nesnesini bulmak ister. Anlam dilin bulduğudur. İnsana yönelik dil de insanı bulmak amaçlı olduğuna göre, anlam dilin yöneldiği olur. Böylece dil, bireyin imgesinin peşinde gerçek kimliğinden sapar, ayrılır, uzaklaşır. Eğer Tanpınar dili hedefinden sapıyorsa, bizatihi dilin kendisi bir hedef haline gelir. Buradan dilsel estetik, dil estetiği doğar. Fakat öznenin konumu açısından durum ancak tehlikeli estetik ifadesiyle tanımlanabilir. Tanpınar hikâyelerinin ve şiirlerinin tamamında, *Mahur Beste* ve *Huzur*'da dilin kendisi bir hedefe dönüşmüştür.

Tanpınar dilindeki "büyük sır" içerme iddiası mitik bir özelliktir. Mit dilindeki keşif iddiası, oluşun bilincine vakıf olduğu ile ilgilidir. Aynı özellik Tanpınar dilinde de söz konusudur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı klasiğe, köke bağlayan bu dilsel özellik, aynı zamanda anlamı da kapsar. Ancak Tanpınar, anlama ilişkin sırrı hem mitik düzeyde hem seküler düzeyde ifşa eder. Türkçe, modern Türkçe olduğuna göre, seküler düzeyde bir niteliğe sahip demektir. O zaman Tanpınar dilinin kozmik sır imgesi, seküler düzeyde kalır. Meseleye böyle bakılırsa seküler düzeydeki sırrın imgesel okunma imkânı artar. Kozmik unsurlara ilişkin tasvir ve tahlillere klasik olanın/büyük/yitik anlamın beklentisiyle bakabiliriz. Oysa seküler düzeydeki esrar/sır beklentisi daha insani, adı üstünde dünyevidir.

Benzer dil kullanımını Tanpınar'ın sadece şiir ve romanlarında değil denemelerinde de görebiliriz. Hem *Edebiyat Üzerine Makaleler*'in şiir hakkındaki kısımlarında hem de Yaşadığım Gibi ve *Beş Şehir* adlı denemelerinde aynı dil kullanılmıştır. Tanpınar hem tahkiyede, hem şiirde, hem de denemelerinde, metni esrarlı kılmak için çoğu zaman mübalağalı zarf ve sıfatlar kullanmak zorunda kalır.

Onun metinlerindeki sır/esrar havasının iki formda göründüğünü söyledik. Birincisi dilde, ikincisi anlamdadır. Sır/

esrar doğrudan doğruya beklenti ile ilgili olduğuna, çözme, ifşa etme, dolayısıyla anlama/kavrama ile ilgili olduğuna göre, "beklentiye" girerek "çözme"nin hazzını yaşayan üç özne vardır. Birisi bizatihi yazardır. Antalyalı Genç Kıza Mektup 'tan yola çıkarak, bütün şiir, hikâye ve romanlarındaki sırrın peşinde koşan adamın Tanpınar olduğunu söyleyebiliriz. İkincisi tahkiyenin kahramanıdır. İster anlatıcı formunda olsun, ister sıradan bir kahraman olsun, Tanpınar kahramanları esrarın peşinde yürürler. Okuyucu ise kendi birikimine bağlı olarak, metindeki dili yani sırrı çözmeye çalışacaktır. Sır dilin kendisidir. Fakat okuyucunun çabasına yardımcı olan en büyük Tanpınar katkısı onun hükümleri ve aforizmalarıdır. Kelimelerle inşa edilmiş esrarlı bir şatonun koridorlarında kaybolan okuyucuyu Tanpınar çoğu zaman bir hüküm veya aforizma ile rahatlatır yani kurtarır. Anlamış, kavramış, çözmüş olmanın "haz"ını böylece okuyucu toplayıcı cümleler üzerinden yaşar. Bilhassa aforizmalar asıl sırlardır.

Ancak tahkiyenin kahramanı ya da şiirin beni önce haz sonra acı yaşar. Buna haz ve günah da diyebiliriz. Haz daima çözme durumundan kaynaklandığına göre, Tanpınar kahramanları için çözümün arkasından acı gelir. Çünkü haz geçicidir; geçicilik hazzı özlemeyi de içerir ve acı verecektir. Hâlbuki Tanpınar Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta sonsuzluk hissinden bahsediyordu. Her çözüm, bir sondur, bitiştir.

Böylece Tanpınar poetikasının önemli bir noktasına ulaşmış bulunuyoruz. Çöz- metaforunu anlamak, kavramak, ulaşmak, kavuşmak gibi yan ve yakın anlamları ile -fakat her birini farklı durumlar için- yer değiştirerek kullanabiliriz. Tanpınar şiirinin ben'i, Tanpınar tahkiyesinin kahramanı, kahraman anlatıcısı şiirdeki ve hikâyedeki kozmik âlemi düğümleyip çözerken/kurup bozarken hikâye ve romanda da hem insana hem kâinata dair kavrama sürecini yaşarken haz

alır. Ancak şiirde inşa, tahkiyede çözme, ulaşma, kavuşma, kavrama tamamlandığında acı başlayacaktır. Bu cümledeki acı kelimesini günah kavramı ile değiştirmek de mümkündür. Çünkü onun kahramanları, dilden oluşan kurgusal bir inşa süreci yaşarlar; dolayısıyla alınan haz reelden alınan haz değil, hem şiirde hem tahkiyede sahici olmayandan alınan hazdır. Realiteyle hiçbir bağı olmayan, realiteden dil yoluyla uzaklaşan dille kurulan bu inşa bir çeşit kendini aldatmadır; yani kendine ihanettir; öteki adı varoluşa ihanettir. Kendine ihanet bütünlüğü bozacağı için günahtır. Tanpınar bütünlük ararken bütünlüğü bozan adamdır.

Tanpınar'da metnin inşa süreci, keşfin hazzını ve günahı içerdiğine göre, tamamlanmış kavrama süreci inşanın geçiciliğinden dolayı koskocaman bir boşluktur. Boşluk'ta kalan bilinç aldatılmış bir bilinçtir. Hâlbuki bilincin temel arzusu anlamlarla dolmaktadır. İnsanın kozmos algısı ile anlamlarla dolma arzusu aynıdır. Kâinatın büyük bir boşluk olması gibi, insan bilinci de boşluktur. İnsanlar nasıl kâinatı doldurmak istiyorlarsa kendi bilinçlerini de anlamlarla doldurmak isterler. Sadece kelimelerle örülmüş bir dilsel metin hakikate ihanettir. Fakat diğer yandan alışmış bilinci, tıpkı uyuşturucu müptelası bedenler gibi tekrar aynı görme/algılama biçimini sürdürmeye çağıracaktır. Tanpınar'ın sanatı bir kaçış üzerinde yürüdüğüne göre, şiirin beni tahkiyenin kahramanı bu süreci her defasında yeniden yaşar. O zaman Tanpınar'ın dilsel yaratma faaliyeti Sisyphos efsanesinden öte bir şey değildir. Dilindeki bu sapmaya Tanpınar fark etmişti. *Acıbadem'deki Köşk* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bu yargının gerekçeleridir.

Kurgu düzeyinde Tanpınar, Birinci İkramiye'den başlayarak, metni daima bir sır etrafında inşa etmiştir. Birinci İkramiye'nin kahramanı bir piyango bileti alır ve önce kendisine ikramiye çıktığını sanır. Sembolistlerden gelen o meşhur aforizma

ile hiçbir şey göründüğü gibi değildir. Gerçek sandığımız da bu durumda gerçek değildir. Birbiriyle ilişkisiz gördüğümüz şeylerin de birbiriyle ilgisi vardır gibi, bir yığın yorum yaparak, Tanpınar hikâyesinin önemli bir özelliğini açıklamış oluruz. Fal, Abdullah Efendinin Rüyaları, Geçmiş Zaman Elbiseleri, Bir Yol, Erzurumlu Tahsin, Evin Sahibi ve sonraki hikâyeler hem dilsel olarak "sır" imgesini ifade eden hem de metnin anlamı düzeyinde "sır" peşinde yürüyen metinlerdir. Çünkü metindeki sır imgesinin en önemli ipucu kahramanların merakıdır. Gizli anlamı kavrama/çözme merakı/tutkusu Antalyalı Genç Kıza Mektup'tan anlaşıldığına göre Tanpınar'da başlangıçtan itibaren vardır. Tanpınar bu tutkuyu farklı metin düzeylerinde farklı yollarla deşifre etmiştir. Aşk, ölüm, hayat, rüya gibi bir yığın mesele ile beraber kültür ve medeniyet hatta sanat bahislerinde bile Tanpınar sırrî dili korur ve metni yüksek sır etrafında düzenler. Elbette zamanla tekrara düşülecek/düşme endişesi Tanpınar'ı zorlayacaktır. Tanpınar dilindeki bu imgeyi, yani sır imgesini fark ettiğinde, metin yazarlığı açısından kurduğu alışılmış sistemi, yazma biçimini bozmaya kalkışır. Tanpınar'ın bitmeyen çıraklığı burada başlar. Dil ve tahkiye tekniğindeki tekrarı bozmak için kullandığı yöntem bilhassa kültür ve medeniyet bahislerinde de kullanılma imkânı olan simgesel sahnelerdir. Bu yargı şöyle de açıklanabilir: Onun tahkiye ve şiirde kullandığı dil ve anlam formu bir sapmadır. Eğer dil ve nesne var olmayan bir anlamın peşinde yürüyorsa bütün klasikler gibi yaşamsal ritüelle desteklenmesi gerekir. Çünkü Tanpınar modern dille klasik anlamı kurmaya çalışan adamdır. Hâlbuki inşa malzemesi modern olduğunda, klasiğin inşası ya anlam sapmasına yol açıyordu -yani yanlış yorumlanıyordu- ya da ortadaki metin yeteri kadar kıymetini bulamıyordu. Nitekim *Acıbadem'deki Köşk* ile kendi sanatını hikâye düzlemine taşıyan Tanpınar, sanatının bütün sıkıntılarını ima

eden bir hikâye düzeni kurgulamıştır. Yine *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde dilin yanlış anlaşılması ve bu yanlış anlaşılmadan kaynaklanan sorunlar üzerinde durulur. Çünkü onun dili, en azından devrindeki dil anlayışı bakımından "abes" görünüyordu. Eğer yirminci yüzyılda modern Türkçe'yle ve bohem bir yaşamla -abasız postsuz bir derviş- klasik mananın etrafında dolaşıyorsanız en azından görüntü abestir. Söylediklerim formun, dilin, düşüncenin ve yaşam biçiminin modern oluşunu kapsar. Çünkü Tanpınar bohemliği dervişlik olarak anlayanlardandır. Roman modern bir formdur. Tanpınar tarzı şiir de modern bir şiirdir. Tanpınar batı düşüncesi ile meşgul bir entelektüeldir. Öyleyse buradan Tanpınar'ın arzuladığı gibi sırra vakıf bir klasik inşa tarzı çıkmaz. Bu yapının inşa ve yıkılma süreci bizatihi onun sanatının kendisi olur.

İcat-Islah-Tadil

Birçok yazar gibi Tanpınar da kendi sanat algısını/sanat biçimini kendi eserine tema yapar. Yukarıda söylemeye çalıştığımız kendi algılama ve anlatma tarzındaki abesliği en görünür şekilde *Acıbadem'deki Köşk*'te anlatır. Enişte Sâni Bey'in (anlamı ikinci demek) yazarın kendilik algısının ikizi olduğu metinde açıkça görülecektir. Anlatıcı hem iştirak etmek ister hem de çevrenin baskısını hisseder. Enişte Sâni Bey'in icat, ıslah ve tadil merakı anlatıcı tarafından yadırganmaz. Sâni Bey'in yaptığı gusülhane ve arabanın abesliği bir yana Tanpınar metinlerindeki anlam sapmasının en ironik sahnesi/görüntüsü/simgesi köşkün üst katındaki odada saklanan attır.

Acıbadem'deki Köşk'te yorumlanması gereken yoğun bir malzeme vardır. Ancak bizim dikkatimizi çeken abes algı ile ilgili formlardır. Abes algı formları bütün bir metnin kendisidir. Metindeki ev ve Sâni Bey'in, icat, ıslah ve tadil merakının

sonucu olarak bütün faaliyetler aynı ev içinde geçmektedir. Gusülhane için kurulan tesisatın karmaşıklığı, araba ve köşkün üst katında bir odada saklanan at gibi unsurlar, zeminden yukarıya doğru genişleyen, ahengi/uyumu kaybetmiş bir abes görüntüsüdür. Hikâyede kullanılan imge ve metaforlarla yoğunlaştırılmış metin dili ile sırf banyo yapmak için hazırlanan karmaşık gusülhane tesisatı arasında ciddi bir aynılık söz konusudur. Metnin dili ne kadar karmaşıksa, gusülhanenin tesisatı da o kadar karmaşıktır. Tanpınar'ın dilindeki akıl dışı yapılar, karmaşıklık bakımından Sâni Bey'in gusülhane düzenine benzer. Çok karmaşık yollardan yürünerek varılan yer gusülhanedir ve sadece yıkanmak/temizlenmek/arınmak için yapıldığı halde bir türlü yıkanılamaz. Tanpınar *Acıbadem'deki Köşk*'ü 1949 senesinde yazmış ve yayımlamıştır. Metnin yayın tarihi *Huzur*'dan sonradır. Çünkü *Huzur*'un kahramanı Mümtaz'daki dilsel algı sorunu, romanın sonunda onu büyük acılar içinde bırakmıştır. Öyleyse Tanpınar'daki algı kelimesi ve bunun dile yansıması kirlenmişlik formudur. Tanpınar metinlerinin öznesi, *Huzur*'dan sonraki metinlerin hemen hepsinde mesela *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ve *Aydaki Kadın*'da dilini dolayısıyla da algısını değiştirmeye çalışır. Bu çabanın amacı elbette arınmadır. *Acıbadem'deki Köşk*'te Tanpınar poetikasının algı sorununa ilişkin veriler olduğunu gösteren başka nesne ve sahneler de vardır. Bunlardan en önemlisi atın üst kattaki bir odada saklanmasıdır. Görüntünün abesliği dilin abesliğine paraleldir. Bu sahnede saklamak/saklanmak asıl amaç olduğuna göre bilinçdışına ilişkin bir ipucu vardır; çünkü hayalgücünün mekânı da bilinçdışıdır. Sâni Bey eşine, evdeki atı ve arabayı satmasını söyler. Çünkü bisiklet alınmıştır. Fakat eşi, tedbiren atı satmamıştır. Satmak attan kurtulmak anlamına geldiğine göre, hikâyenin ikinci bölümünü teşkil eden bu kısımda, atın simgesel bir yanının olması icabeder.

Bu simgesel yan ise Tanpınar söylemi ile ilgilidir. At, Tanzimat romanında, *Araba Sevdası*'nda geçer. Bir yolculuk unsuru olması bakımından önemlidir; çünkü Tanzimat dönemi romanlarındaki yolculuk nesneleri genel olarak dili temsil eder. *Araba Sevdası*'nda kurduğumuz at ve dil arasındaki ilişkiyi Sâni Bey'in atı ile Tanpınar'ın dili arasında da kurabiliriz.

Bizim için birinci derecede önemli olan gusülhanedeki tesisat ve at/üst kat ilişkisidir. Beyoğlu'nda bu garip arabayla gezen Sâni Bey bir de kaza atlatır. Fakat tam o sırada bir motosiklet görür ve onun da tadilata ihtiyacı olduğunu söyler. Her üç durum da doğrudan doğruya metin oluşturma ile ilgilidir. Çünkü Tanpınar oluş'a ilişkin sırrın deşifresi için dili kullanırken ritüeli ve dili modern yapılar içinde düzenlemiş ve anlamı kaybetmiştir. Bu yargıyı, ilgili metnin, Tanpınar'ın kendine dönük dilsel eleştirisini içeren metinlerden birisidir anlamında okumak daha doğrudur. Dilin eşya ile ilişkisini ıskalayan Tanpınar şiiri ve tahkiyesi çok ironik şekilde üst katta saklanan ata ve gusülhanedeki tesisata benzer; yüksekte tutulan hayalgücü ve ihmal edilen anlam! Şeylerin anlamı amaçları ile ilgilidir. Tanpınar hikâyelerinde şeylerin isimleri dışlanıp imgeler üzerinden kurgulandığından, anlam ihmal edilmiştir. Tıpkı sadece bir yıkanma eylemi için bu kadar karmaşık bir tesisat kurmak gibi. Sonuçta ortaya çıkan abeslik bu kadar karmaşık yollardan ulaşılmaya çalışılan amacın sakatlanmasıdır. Nitekim gusülhanede yıkanmaya kalkışan herkes bir şekilde yaralanır. Zaten anlatıcı ile Sâni Bey dışında kimse de yıkanamamıştır. Tanpınar kahramanları çok sıradan kelimelerle ifade edilebilecek şey ve durumları, kozmik unsurları bir yığın sıfat içeren imgelerle anlatırlar ve sonuçta anlamı kaybederler. Tıpkı Mümtaz'ın Nuran için kullandığı dilin sonucunda Nuran'ı kaybetmesi gibi. Benzeri kayıplarda temel sorun dil, dolayısıyla bilincin kozmos algılamasıdır.

Daha hikâyenin başında anlatıcının verdiği kendine ilişkin bilgiler arasında, hikâye ile anlatıcı arasındaki ilişkinin kurgu boyutunu aştığını ve hikâyenin Tanpınar'ın sanat ve düşünce dünyasına, o dünyanın değişmesine yönelik olduğunu gösteren ibareler ve ifadeler vardır: "*Acıbadem'deki Köşk*'ün hayatımın her safhasında açık bir tesiri vardır. O, çocukluğumuzun bazı büyük zenginlikleri gibi sadece küçük yaşları doldurup geçmemiştir."[451] Anlatıcı konunun abesliğinin farkında olmakla beraber muhayyilesini harekete geçirip bir masalı hatırlatan Sâni Bey'in ilgi alanını seyretmekten haz duyar.[452] Sâni Bey'in atının adı Derviş'tir. Hikâyedeki ifadeyle "bir "at uzviyeti içinde mahpus insan psikolojisi" Yunan mitolojisinden gelen Pegasus'tur. Hikâyenin daha ilk satırlarında dikkat çeken objelerden biri de köşkteki ayna bolluğudur. Tanpınar'da aynanın bilince ilişkin simgesel bir nesne olduğunu ve bireyi daima kendine/kendiliğe döndürdüğünü bildiğimize göre köşkün simgesel niteliğinin açıkça bilinç olduğu görülür.

Belki de Tanpınar poetikasının "sır"ra ilişkin en önemli işareti anlatıcının kendisi hakkında konuşurken "bilmek ve anlamak"[453] zevkinden söz etmesidir. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda da geçerli bir etken olan "bilmek ve anlamak" zevki Tanpınar tahkiyesinin ve hatta şiirinin repliğidir. Bilmek ve anlamak zevkinin tadılabilmesi için bilinmesi ve anlaşılması gereken bir esrarın varlığı şarttır. Tanpınar'a göre bu esrar zaten oluşun kendisidir. Oluşun kendisinde başlangıçtan itibaren var olan esrarı bilmek ve anlamak tamamen insanın kendi kabiliyetine kalmıştır. Kozmos, oluş ya da insana dair her husus Tanpınar'ın bilmek ve anlamak arzusunu kamçılar. Böylece metin anlatıcı üzerinden Tanpınar'ın sanatla ilişki-

451 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 215.

452 A. g. e., s. 215.

453 A. g. e., s. 216.

sine doğru ilerler. Çünkü "memnu mıntıkalarda" dolaşmaya meraklı Tanpınar sanatı ile Abdullah Efendi ve Mümtaz ve Sâni Bey gibi, hikâye ve roman kahramanları arasında "ikizlik" söz konusudur.[454] Anlatıcının köşke ilişkin soruları "neden, niçin, nasıl"[455] soru zamir/sıfat ve zarfları etrafındadır. Metafizik problemlere meraklı anlatıcı, realite üzerinde düşünür. Çünkü realite bir yığın abesin bir köşk formunda bir arada bulunmasından ibarettir. Bu abeslikler nelerdir? Bir at uzviyeti içine hapsolmuş bir insan psikoloji, köşkün yapısı, gusülhane ve araba gibi abeslikler, anlatıcının hayatını bir masal havasına sokar. "Niçin kapılar bu kadar ehemmiyetle kilitlenirken her katın sofasında yangın merdiveninin açıldığı pencere -çünkü dayım yangın merdivenini İstanbul'da ilk kullananlardan biridir- daima yarı açık bulunur? Neden dayım sokaktan gelecek her şeyden bu kadar çekindiği halde etrafında sadece alçak duvarlar bulunan bahçe tarafını çok emin bir yer addeder ve mutfak kapısının gece gündüz ardına kadar açık bulunmasına göz yumardı? Nasıl olurdu da dayım bu kadar kilit ve sürgü meraklısı olduğu halde evdeki anahtarların hiçbiri kilitlerine uymazdı? Görülüyor ki bende zihni tecessüsün mekanizması sadece bu evin etrafında işliyordu. Fakat bu evin acayipliklerini saymak hakikaten güçtü."[456] Çünkü "o ev" Tanpınar bilincidir.

Sözü edilen abeslikler dille inşa edilen bir edebi metnin abesliklerinden farksızdır. Anlatıcının eniştesi -ikiz- Sâni Bey'in "icat, ıslah ve tadil" merakı olduğunu söylemiştik. Çünkü "hakiki icat dehasıyla doğmuştu. Ona göre işleyen insan kafasının üç büyük gayesi vardır: İcat, ıslah, tadil."[457] Kısa-

454 A. g. e., s. 216.
455 A. g. e., s. 216.
456 A. g. e., s. 217.
457 A. g. e., s. 220.

cası Sâni Bey, tasavvuftaki vahdet-i vücuttan başlayarak cisimlerin ve şekillerin aslındaki birliğine geçiyor ve karmaşık bir "ayniyet nazariyesinden" sonra "mihanikin" dayanması lazım gelen "terakki" fikrinin belli başlı esaslarını anlatıyordu. Ona göre kâinatta her şey fonksiyon ve mahiyet değiştirebilir. İcat edilmelidir; fakat icat edemiyorum diye meyus olmağa lüzum da yoktur. Şimdi icatların ıslah ve tadili devresine girilmiştir[458]. Çünkü Sâni Bey basitten hoşlanmaz. Diğer yandan gayeyi çabukça gözden kaybedenlerdendir. Onun hayal gücü doludizgin -at hayal gücü- yürüyen cinstendir. Gözünün her rast geldiği şeyi kendi icadına veya o andaki çalışmasına ilave edebilirdi: "Böyle bir zekânın asıl fonksiyon fikrini kaybedeceği tabii idi."[459]

İkiz Olarak Sâni Bey

Hikâyenin Sâni Bey'i, Abdullah Efendinin Rüyaları'nın Abdullah'ı ve *Huzur*'un Mümtaz'ı, *Sahnenin Dışındakiler*'in Cemal'i, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri İrdal'ı gibi, Tanpınar da basitten hoşlanmıyor ve asıl fonksiyon fikrini kaybediyordu. Onun dili, basiti mükemmel; daha doğrusu basiti karmaşık kılan bir dildir. Sâni Bey sıradan bir gusülhaneyi karmaşık hale getirirken, Tanpınar da sıradan bir durumu karmaşık hale getirerek "taştan rüya" çıkarıyordu. Tanpınar'ın sanatı, sırrı var sayarak, sırrı kavrama hazzının peşinde, basiti karmaşıklaştıran bir sanattır. Nesne onun dilinde basit ve sıradan olmaktan çıkıp zengin bir âlem olur. Bu da ancak dille ve nesnenin çoğu zaman kendisinde bulunmayan anlamının kendisine atfedilmesiyle, anlatıcının muhayyilesindeki im-

458 A. g. e., s. 220.
459 A. g. e., s. 220-221.

geyle mümkündür. Tanpınar kahramanları bu yüzden bütün ilişkilerin anlamlarını karmaşıklaştırırlar ve çoğu zaman asıl amacı, eşyanın ve insan ilişkilerinin asıl amacını ıskalarlar. Hikâyede basiti karmaşıklaştırarak asıl fonksiyon fikrini kaybedişin iki örneği vardır. Birisi gusülhane meselesi diğeri de bisikletin at marifetiyle çekilmesi hadisesidir. Basiti karmaşıklaştıran ve eşyanın asıl fonksiyonunu ıskalayan temel faktör hayal gücü olduğuna göre, hayal gücünün askıya alınması ile ikinci durum denenir. At üst kata çıkarılarak hayalgücü askıya alınmıştır.

Dilin hegemonik özelliği, dil içindeki küçük birimlerde görülür. Bu yüzden hükümler ve aforizmalar iktidar arzusunu yansıtan ve ikna etmeyi, inandırmayı amaçlayan hegemonik dil birimleridir. Dilin hegemonik gücü hem konuşan hem öteki üzerinde görünür. Tanpınar kahramanları dil yoluyla kurulan iktidarı arzuladıkları sürece, kendi bilinçlerini kullanacakları dile ikna ederken eşyanın fonksiyonunu ıskalarlar. Tanpınar'ın basitten hoşlanmayan kahramanları duygu, nesne/eşya ve kozmik halleri bol sıfatlı, istiareli, teşbihli bir dille karmaşıklaştırıp kavramaya çalışırken, bir sırra dönüşen her durum/şey, çözülmeyi bekleyen yeni bir sorun yumağına dönüşür. Çünkü dil çözmez; dil düğümler. Eşyanın fonksiyonunun kaybedilmesi, amacın/gayenin ıskalanması olduğuna göre dil hedefinden şaşar ve bizatihi dilin kendisi bir gayeye dönüşür. Hâlbuki dil konuşan öznenin ulaşmak istediği amacı dile getirmek için kullanılmalıdır. Dil hedefine ulaştığında, iktidar tesis edilir; dil hedefini ıskaladığında iktidar kurulamaz; ya da hedef üzerinde iktidar kurulamaz. Çünkü dil aynı zamanda dili kullanan özne üzerinde de iktidar kurar. Dilin bilinçdışını koşullandırması dediğimiz, dilin kendi öznesi üzerinde muktedir oluşu, dilden bir ütopyanın inşasıdır. Kâinat dilsel bir ütopyadır. Artık dil bir çemberse, nesne, bu

çemberin dışındadır. Çember nesneyi değil, özneyi sarar. Toplamda yazar Tanpınar, kendi dilinin çemberinde boğulur. Bu yüzden her Tanpınar şiiri, boğulmayı önlemek için yapının bozulmasına razı olur. Kelimelerden oluşan bu çemberin zaman zaman açılmasının zorunlu şartı, nefes almaktır. Kozmik âlemi ıskalayan her daralma, kelimelerle düzenlenmiş estetik bir fanustur.

Oysa Tanpınar görünüşte bir Sisyphos çilesine benzeyen bu yapıdan kurtulmak ister. Kurtulmak istenilenin yeniden inşası, tekrar kurtulmak istemek için yapılan bir oyun arzusundan başka bir şey değildir. Bu oyunun en önemli aktörü hayal gücüdür. Dille koşullanmış bilinçdışının tutkusu, artık oyundur. Çünkü oyunun kendisi asıl haz kaynağı olmuştur. *Acıbadem'deki Köşk*'te Sisyphos çilesinden kurtulmak isteyen dil kurucusu, gusülhane bahsini şöyle izah eder: "İşte gusülhane onun icat dehasıyla beraber bu kusurlarının da mahsulü idi."[460] Gusülhane Tanpınar edebi dehasının olsa olsa bir remzidir. Bu gusülhane "Ayağa kalkmış küçük çapta bir dekovil lokomotifine benzeyen soba ve kazanıyla, duvarlarındaki bir yığın çark, büyük vida, musluk, boru ve helezoni borularla, duvar diplerindeki hiç kimsenin tanımadığı bir yığın aletlerle yıkanılacak bir yerden ziyade bir vapurun yeni tertip dairesine, bilinmeyen maddelerle ısınan bir kalorifer teçhizatına, çok lezzetli ve zalim işkencelerin yapıldığı bir yere" benzemektedir.[46.1]

Gusülhanenin karmaşık yapısıyla Tanpınar metinlerinin "dil" amaçlı karmaşık yapısı arasındaki yakınlığın en açık vesikası *Acıbadem'deki Köşk* adlı metnin kendisidir. Çünkü Tanpınar'ın aşağı yukarı birçok metninde bizzat yazma tar-

460 A. g. e., s. 221.
461 A. g. e., s. 221.

zına ilişkin açık ya da kapalı göndermeler vardır. Gusülhane metaforu, arkasından gelecek başka anlamlarla Tanpınar'ın dil ve durumlar karşısındaki çaresizliğini gösterir: "Çünkü her soyunmuş insan bir kere sabunun ve suyun gaddar ellerine mukadderatını teslim ettikten sonra şaşkınlığın evvelden öğrenilen şeyleri çar çabukça unutmanın, etrafını layıkıyla görememenin işkencesi başlardı."[462] Kısacası yıkanmak için girilen gusülhaneden yıkanamadan, kirli kalınarak çıkılır.

Tanpınar, gusülhane tesisi kısmında sorunun hayal gücünden kaynaklandığını görmüş ve ikinci kısımda, hayal gücünün simgesi atı, üst kattaki odaya çıkartmıştır. Fakat bu durum bile hayal gücünün kontrol altına alınamadığını işaret eder.

Tanpınar metinlerinde sık sık geçen tesadüf kelimesi Sâni Bey'in deha ürünü gusülhanesinin inşa ve çalışması esnasında da konuya dâhildir. Çünkü Sâni Bey'in "kendi icadı bu gusülhaneye çok karışık mekanik zevkiyle beraber fantezist ruhunu da geçirdiği için ilk sabundan itibaren son derecede alaycı bir tesadüf " işe karışır. Bilindiği gibi Tanpınar oyunlarının temel öğelerinden ikisi tesadüf ve talihtir.[463]

Asıl işlevini yerine getiremeyen, basitten karmaşığa dönüşmüş gusülhanenin yani metnin, yine asıl işlevini kaybetmiş dilin, yani suyun; bütün kirinizi ve yorgunluğunuzu alacakken, yani bilincinizde biriken anlamları dile getirmesini beklerken "saf bir estetik zevkiyle aktığını seyretmekle kalırdınız. Ne yazık ki estetik zevklerimiz, zihni hazırlıklarımıza, duruş ve giyiniş tarzlarımıza çok bağlıdır. Bunun için çır çıplak oturduğunuz kurna önünde bu su oyunu sizi hiç de mesut etmez; derin murakabenin yerine içiniz hiddetle, sabırsızlıkla dolardı."[464] Demek ki dil, su'dur.

462 A. g. e., s. 221.
463 A. g. e., s. 222.
464 A. g. e., s. 222.

Acıbadem'deki Köşk 1949 senesinde yayımlanmıştı. *Huzur* aynı sene kitap formunda basılmıştı. Metnin *Huzur*'dan sonra yazılmış olması -en azından yayımlanmış olması- ihtimali yüksek bu metin bir çeşit "arınma/yıkanma" çabasını içeren bir metafordur. Tanpınar'ın şeyleri algılama biçimini değiştirmeyi dil yoluyla kurmaya çalıştığı yapıları da arındırma biçiminde düşündüğü açıktır. Anlatıcının tanım/tarif ve tasvirleri kendi üzerinden arınmayla ilgilidir. Nesne ve durumları birebir algılama, daha açık ifadeyle basit ve asıl fonksiyonları ile algılama çabası Tanpınar'ın metin yazma/inşa etme tarzını değiştirmeye çalışmasıyla ilgilidir. Hikâyede basit ve asıl fonksiyon merkezli düşünen Sâni Bey'in eşi, yani bir kadındır. Anlatıcı onun gusülhane konusunda bulduğu çözümü anlatırken "Aklıselim insanın en tabii malikânesidir."[465] der. Buradan anlaşılıyor ki Tanpınar dili "gayr-i tabii"dir. Sâni Bey'in eşinin bulduğu basit çözüm sayesinde köşk halkı "büyük bir makinenin zihne vehmettirdiği otomatizm ve konfor düşüncesi içinde"[466] yıkanırlar. Otomatizm ve konfor ifadeleri yazma biçimi ve bu yazma biçiminin sağladığı rahatlıkla ilgilidir. Tanpınar için yazmak bir bakıma imge bolluğu düşünülürse otomatizm hazzı ve konfor düşüncesini içermektedir. Çünkü Tanpınar için metnin kendisi, yazarın içinde konforu yaşadığı bir evren; bir evdir. Vehim esaslı bu ev, gerçekte bir yığın çabanın sonucu üretilmiş bir dil metni olsa da en azından zihinde vehmettirdikleri bakımından olumludur. Tıpkı Sâni Bey'in gusülhanesi gibi! Psikiyatrik okumayla Tanpınar metin yazarlığını bir arınma beklentisi içinde gerçekleştirir; bu amaca ulaşamasa bile, yani yıkanmanın sağlanamaması dahi, zihindeki vehmi ortadan kaldıramaz. Elbette burada gönül-

465 A. g. e., s. 223.
466 A. g. e., s. 223.

lü aldatılmak vardır. Sonuçta, hakikat, hakikat olarak, Sâni Bey'in eşinin bulduğu basit çözümün adıdır ve her zaman oradadır. Otomatizm ve konfor düşüncesi sadece metnin hazzı ile ilgilidir; metnin yazılmak suretiyle ve okunmak suretiyle ürettiği hazza dönük durumlardır. Metnin hazzı ile metnin karmaşıklığı arasında paralellik vardır.[467]

Acıbadem'deki Köşk'ün birinci bölümünün sonunda anlatıcı "Söylemeğe hacet yok ki ben bu gusülhaneye ancak on bir yaşımdan sonra üç defa girdim. Birincisinde sadece omuzum haşlandı, ikincisinde tulumba önünde soğuk aldım. Üçüncüsünde ise heyhat, zavallı dayımızın yarı cansız cesedini oradan çıkardık."[468] der.

Hikâyenin ikinci bölümünde yine Sâni Bey'in başka bir "abes" çalışması anlatılır. Sâni Bey, bu defa Raci için alınan bisikleti tadil ve ıslah edecektir. Bisiklet üzerine düşünmeye başlayan Sâni Bey, eşine atı (Derviş'i) ve arabayı satmasını söyler. Fakat bir süre sonra anlatıcı atölyenin ortasında tekerlekleri biraz içeriye girmiş bir kupa arabası görür. Geceleri bahçede Kerim Ağa ile birlikte araba tecrübe edilir. Fakat Sâni Bey düşüncelidir; bisikletten dört kişilik kupa arabasına dönüşen bu "abes" nesneyi çekecek bir şey lazımdır. Bu sebeple yeniden "at" gerekmektedir. Sâni Bey ev halkının itirazlarına "Ben başka bir şeyi ıslah, tadil ve ikmal ederek buna vasıl oldum. Evvela iki tekerlekli bisikleti, dört tekerlekli bir araba haline getirdim. Sonra üstünü örttüm, içinde rahatça oturabilmeyi temin ettim. Şimdi kol ve bacaklarımızı yorgunluktan kurtarmayı düşünüyorum. Atı onun için koyacağım."[469] "Islah, tadil ve ikmal" sonucu ortaya çıkan aracın sonuçta bir

467 Roland Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler-Metnin Hazzı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, ss. 97-111.

468 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 223.

469 A. g. e., s. 225.

araba olduğu itirazına Sâni Bey, netice aynı olsa bile yol ayrı diyerek cevap verir. Ona göre "esas" olan da budur. " Sen netice bir diye benim çalışmamı inkâr ediyorsun! Beni muvaffak olmamış addediyorsun. Hâlbuki muvaffak oldum. Dünyaya yeni bir icat hediye ettim. Bisikleti değiştirdim. Tadil, ıslah, ikmal ve tanzim ettim."[470] Sâni Bey'in eşi, daha önce satılması istenen atı satmamış, köşkün üst katında bir odada saklamıştır. Hikâyenin sonunda Sâni Bey'in gusülhanede yarı yanmış olarak bulunduğu ve öldüğü bilgisi verilir.

Araba anlamdır. Dilin sessel/sözel kullanılışı ve nesneyle ilişkilendirilmesi, dilsel diziliş hikâyenin birinci kısmında; ancak dilin içerdiği anlam ve anlama yönelik ıslah, tadil, ikmal gibi hususlar ikinci kısımda anlatılır. Eğer dil ve anlam arasındaki ilişki, icat, ıslah, tadil ve dahi ikmal gerektiriyorsa, gerçekliğin anlamı kusurludur. Ya da gerçeklik kusurludur; eksiktir. Eksik olmayan neden ikmal zorunluluğu gerektirsin? Anlam dilsel dizilişin varacağı yer yani amaçtır. Tanpınar kendi dilindeki anlama ilişkin yapıyı çok farklı yerlerden/farklı yollardan meşru bir izah yoluyla anlatır. Bir bakıma kendi dil ve anlatı yapısının meşrulaştırılmasıdır. İzahın meşru olması yolun meşruluğu anlamına gelmez. Meşruiyet çoğu zaman kabul edilmeyi ama benimsenmemeyi içerir. Hikâyenin yapısı, dilsel gücü ve dilsel zenginliği Tanpınar sanatının içerdiği "sır"laştırma, eşyayı bir "sır" gibi telakki etme anlayışını göstermektedir. Abes olduğu için kullanılma imkânı olmayan, fonksiyonunu icra edemeyen iki makine ile edebi dil arasındaki ilişki, yapıyı esrarengiz kılmaktan öte bir şey değildir. Tanpınar anlamı estetiğe feda eder; bunun adı da tehlikeli estetiktir. Tanpınar'da dil esrarengizdir. Tanpınar algısında hiçbir şeyin basit olmayacağı/olamayacağı gibi bir ön kabul

470 A. g. e., s. 225.

vardır. Bu algı bireyin algı hatalarını da meşru kılar. Kendi algı biçiminin gerekçelerini üretmiş bir zihin, hata/yanılgı durumlarında, kabahati başkalarında arayacaktır. Basitten hoşlanmama, basitin haz vermemesi, meseleyi karmaşıklaştırma, kendiliği meşru kılma çabasının ürünüdür. Estetik yapının gücü bizzat bu meşru kılmanın kendisidir. Tıpkı Sâni Bey'in kendi algısını meşrulaştırması gibi Tanpınar da kendi algısını meşrulaştırır. Meşruiyet sorunu Tanpınar estetiğini üretmiştir. Edebiyat metinlerinin dilsel karmaşıklığı Tanpınar algısındaki farklılığın meşru gerekçesidir. Çünkü ön kabul, olgunun kendisinin karmaşıklığıdır. Olgu, kozmos, insan ve şeyler karmaşık olmasa idi, Mümtaz da, Abdullah Efendi de, Sâni Bey de, Halit Ayarcı ve Hayri İrdal da hata yapmayacaklardı. Ancak ilginç olan Sâni Bey'in kendi ürettiği abes bir gusülhane düzeninin çalışması sırasında yanmak suretiyle ölmesidir. Tanpınar kahramanlarının bazıları, burada Sâni Bey, Abdullah Efendinin Rüyaları'nda ikinci Abdullah, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Aristidi Efendi yanarak; yine *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Halit Ayarcı trafik kazasında; *Huzur*'da Suad ise intihar yoluyla ölmüştür. Bu kahramanların Suad ve Halit Ayarcı dışında kalanları Tanpınar'ın ikizleridir; Halit Ayarcı ile Suad ise Tanpınar'ın ötekisidir. Her ölen bir sonraki metinde yeniden dirildiğinden, simgesel ölümler Tanpınar ikizini ve ötekisini yok edemez. Geriye kalanlar bu hikâyede anlatıcı, *Huzur*'da Mümtaz, Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Abdullah Efendi'nin birinci beni, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal -onun kaybettiği ikizi Nasır Paşa'dır- öyle görünüyor ki, ikizlerini kaybetmiş olmanın acısını yaşarlar. Çünkü bu kahramanların tamamı melankoliktir. Tanpınar ikizleri, Tanpınar ötekilerinden her durumda (akli/gayr-i akli düzlemde) farklı duyan ve düşünen figürlerdir.

Tanpınar oluş'u esrarlı bulan ya da kılan bir yazardır. *Huzur*'un Boğaz'a ilişkin sahnelerinde ve bilhassa gece, kâinatın esrarlı bir oluş halinde algılandığı anlatılır. Sadece kâinat değil, Tanpınar anlatıcıları, insanı ve şeyleri, bütünüyle roman malzemesini dil yoluyla sırlı/esrarlı/gizemli kılar. Gizemliliğin görünür hâli dildir. Tanpınar'ın söylemi mitik olduğu için, dil, basiti karmaşıklaştırır. Bütün karmaşık yapılar, fonksiyonlarını ıskalar. Fonksiyon dilin anlamı olduğuna ve karmaşık kılma dille sağlandığına göre, fonksiyon hatta dilin amacı ıskalanmış olur. *Acıbadem'deki Köşk*'ün birinci bölümü yani gusülhane, arınma ve temizlenme ile ilgilidir ve Tanpınar kendi algısını ve dilini ironize ederek, arınmayı, yani edebi dilinin basitleştirilmesini amaçlamış ama ıskalamıştır.

İkinci bölüm anlamsal abeslikle ilgilidir. Anlamdaki abeslik icat, ıslah ve tadilden ikmale geçişi anlatır. İkmal eksik olanı tamamlama, olgunlaştırma olduğuna göre sentezi olumlar; sentez yoluyla ikmal gerçekleşir. Çünkü ikmalde ekleme vardır; nesneye kendinde olmayanın eklenmesi ile eksik farz edilen yanları tamamlanır. Öyleyse bir eksiklik baştan kabul ediliyor demektir. Tüm eklemelere rağmen abeslik ortadan kalkmadığına göre, başta sentezin olumlu bulunduğu zannı hatalıdır. Hikâyeye bakarsak, at ve üst kat birlikteliği, bisikletten bozma yeni arabayı atın çekmesi ve bu yüzden doğan komiklik yani abes yine devam etmektedir. Bu görüntü dilde, dilin sıradanlığı ve anlamın yüceliği çelişkisini doğurur. Anlamın basitliği dilin yüksekliği ise bu durumun tersidir. Tanpınar anlaşılan odur ki sanatın hayali dünyası ile gerçeklik arasında gidip gelendir.

Tanpınar *Huzur*'a kadar hatta *Huzur*'un üçüncü bölümünde gerçekleşen Suad'ın intiharına kadar oluşun sırrını/ya da oluşu esrarengizleştirip çözmeye çalışan adamdır. Olmayan sırrı, nesnede bulunmayan esrarı, sadece dil yoluyla var kılıp

peşinde koşmak öğrenilmiş bir algı sorunudur. Çünkü şeyleri birbirine benzetmek, geriye doğru, şeyleri bir'e indirmek ve sırrı çözmek amaçlıdır. Ancak Tanpınar *Huzur*'dan sonra algısını yani metinlerinin dilini değiştirmeye çalışmıştır. Algının değişmesi dilin ve tekniğin de değişmesini zorunlu kılar. Tanpınar dil ve tekniği *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde değiştirir. Dil ve teknik değişmesi, nesneyi seküler algılamak için bulunmuş bir çözüm yoludur. O zaman Tanpınar kültür ve medeniyet bahislerindeki görüşlerini de *Huzur*'dan sonra değiştirmiştir. *Acıbadem'deki Köşk*'te Tanpınar önceki algısını temsil eden ikizini yakarken algıdan kurtulmayı amaçlar. Birinci İkramiye (1920) başlıklı ilk hikâyesinden başlayarak 1949'a kadar yazdığı bütün edebi metinlerinde aynı mistik algı görülür.

ISKALAMA OYUNU

"Kime dokunmak istesem
kuru bir dal gibi elimde kalıyordu."[471]

Dil ve Beden

Tanpınar kahramanlarının beden algısını, metnin dilinin bedensel tahayyülü belirler; dil nasıl kendisi olmayansa ve kendisi olmayana yönelik bir akış, bir ses dizisi ise, Tanpınar kahramanlarının bedeni de kâinatın ortasında, çırılçıplak bir akıştır. Bu yüzden Tanpınar'ın dili çoğu zaman kişisizdir.[472] Şeylerin imgeleri yüzünden şeylerin hakikatini/anlamını ıskalayan Tanpınar, kendi bedenini ve kendiliğini de ıskalar.

Iskalama nesnesizlik durumudur. Nesnesizlik durumu olsa olsa boşluk kelimesiyle anlatılabilir. Fakat Tanpınar'ın görünürde neleri ıskaladığına bakmak lazımdır. Hikâyelerin ve romanların birçoğunda anlatıcılar, kahraman anlatıcılar ve arka planda daima yazar, hedefini ıskalar. Anlatıcının ıskaladığı,

471 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 299.
472 Jameson, *Siyasal Bilinçdışı*, s. 177-178.

içinde yaşadığı vak'anın gerçek niteliğidir. Kahraman anlatıcı da aynı şekilde vak'ayı ıskaladığı için hedefi de ıskalar. Yazar ise anlamı ıskalar. Anlatıcı ile yazar ıskalanan konusunda birleşirler; çünkü Tanpınar anlatılarında merkez ilgi zamiridir. İlgi zamirinin amacı kendinde olma, kendine dönme, kendini kavrama ve kendi kalmaktır. Fakat dil yüzünden/dil dolayısıyla nasıl şeylerin ötesine düşüyorsak -bu bir düşme durumudur- Tanpınar anlatıcıları da dil yüzünden hem şeylerin hem de kendilerinin ötesine düşerler. Tanpınar kahramanlarının kendilerinin ötesine düşmelerinin ve bütün metin boyunca kendiliklerini aramalarının sebebi, kozmostaki anlamın peşinde, eşyanın ve insan ilişkilerinin izini takip etmeleridir. İnsan ilişkileri, zorunlu olarak Tanpınar kahramanlarını olmadıkları bir kimliği/kişiliği benimsemeye zorlar. Böylece asıl olanı, tıpkı sır gibi, bulma çabası onların kaybettikleri kendiliği aramalarına yol açar. Kendilerini bulmak için çıktıkları yol çoğu zaman onların kendilerinden uzaklaşmalarına sebep olur. Metin sonlarında aynı yoldan dönmeyi beceremedikleri için yorgun ve kederli yarı yolda kalan bu kahramanlar, dönüş yolunu kaybetmelerinin dille ilgili olduğunu bilirler. Abdullah Efendinin Rüyaları, Evin Sahibi, Geçmiş Zaman Elbiseleri, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur*, hatta *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bu yargının en iyi örnekleridir.

Tanpınar metinlerindeki kayıp, ıskalanandır ve bu gerçekte kendiliğe dönüş yolunun ıskalanmasıdır. Merak sebebiyle esrarın peşinde yürüyen öznenin en esrarlı bulduğu şüphesiz kendisidir. Kendini bir dip yolculuk nesnesi olarak algılayan kahramanlar, bu yolculuğun tek bir aracı olduğunu bilirler. Dil ve deneyim! İşin ilginç tarafı metne sinen edebi hazzın kaynağı da zaten bu kendiliği arayış ve bulamayış sürecidir. Bulamayış kayıp olduğuna göre, kendini arayan birey özne, kendini, yani anlamını ıskalamış demektir. Iskalamak, kayıp,

boşluk, yokluk kelimeleriyle yan yana düşünülebileceğine göre, Tanpınar metinleri, fotoromanların konuşma baloncuklarına benzer. Her metinde her kelime yahut dil birliği hiçbir nesnel bağı olmayan, özneden kopuk, ne ben ne o olan bir dil birikimi/dil kümesi görünümündedir. Iskalamanın kendisi zevk vermeye başladığında ıskalama fanteziye dönüşmüş demektir; çünkü ıskalamama durumu ölümdür. Ancak sürekli ıskalayarak, her sonu bir başlangıç yapabilirsiniz. Iskaladığınızda yeniden başlamak şansınız vardır. Iskalamak, boşa vuruş yapmak, kaçırmak, atılan bir şeyin hedefi vurmasını sağlayamamak, önem vermeyip üzerinde durmamak, atlamak, ıska geçmek demektir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın metinlerinde görünürde ıskalanan kahramanın arzuladığıdır. Birinci İkramiye'de kahramanın beklediği büyük ikramiyedir ve aldığı piyango biletine ikramiye çıkmamıştır. Bu bir ıskalamadır; ıskalamanın temelde daima iki sebebi vardır: Talih ve tesadüf! Fakat kastettiğimiz ıskalama nesnel gerçekliğin ıskalanmasıdır ama asıl ıskalama kendiliğe dairdir. Onun edebi metinlerindeki dilsel uyum, her iki düzeyde de ıskalamayı üretir. Yani kahraman ikramiyeyi arzu ediyorsa, amacı ikramiyeyle bir olarak eksiği tamamlamak istiyor demektir. Öte yandan anlatıcının da şeylerin anlamını arzu ediyor olması gerekir. Şeylerin anlamını arzu etmek, şeylerin anlamına sahip olmak demektir. Tıpkı kahramanın ikramiyeye sahip olmak arzusu gibi şeylerin anlamına sahip olmak arzusunun da temelinde "tam" olma arzusu vardır.

İktidar Arzusu

Tanpınar hikâye, roman ve şiirlerinde gördüğümüz bu anlamla bütünleşme sorunu, Tanpınar'daki iktidar arzusu ile ilgilidir. Çünkü onun dili şeyler üzerinde iktidar kurmayı

amaçlarken, anlamı ıskalayan bir dildir. Şeyleri beş duyu gerçekliğinin dışına çıkarıp bizdeki algılarından oluşan bir bilinç mekanizması kurmak tamamen şahsi, masalsı ve rüyavari bir atmosfer inşasıdır. Hiç kimsenin bilmediği bu "sırr"a Tanpınar kahramanları algılarını değiştirerek sahip olmayı dener. Her defasında acıyla sonuçlanan algının iktidar teşebbüsü Tanpınar metinlerinin -şiir ve tahkiye- asıl hareket noktasıdır. Açıkçası bir değiştirme ve dönüştürme durumudur. Çoğu zaman dille açılan ve dil yüzünden/dille kapanan bu anlam aralama süreci, açılışında haz, kapanışında acı verir. Tanpınar metinlerindeki erotik haz bu açılış ve kapanışlarda gizlidir. Kapanışlar ve dolayısıyla acının sebepleri, açıklık durumunun süreksizliğindendir. Çünkü onun süreksizliği, hazzın süreksizliği anlamına gelmektedir. Gerçeklikle ilgisi olmayan imgesel algı, imgesel bütünlük, eşyanın anlamının açılmasıyla özneyi kaplar, içine alır, sarar ve sarmalar. Kendini ikiye bölünmüş bir meyvenin ortasındaki çekirdek gibi hisseden özne artık hazdan kıvranır. Fakat vak'anın zaten imgesel oluşu, ritüelin sekülerliği, dilin modernliği süreyi kısaltır ve özne derhal imgesel anlamın ve imgesel bütünlüğün dışına savrulur. Tanpınar'ın "her şey bana karşı kendi içimde" derken ya da "düşünce ile hayali", "akılla duyguyu", "gece ile gündüz"ü kısacası zıtları belirlerken kullandığı ölçü her bir kavram tekinin anlamında kalış sürelerine bağlıdır. Onun pozitif değer yüklediği rüya, hayal, duygu, masal ve benzeri kavramlar mistisizme açılan ve bu yüzden poetikasında önemli yer tutan kelimelerdir. Bir bakıma mensur metinlerinde kullandığı kelimeler, rüyanın ve masalın âlemini inşa eden -tıpkı şiirdeki gibi- kelimelerdir ve her biri açılmayı/açmayı bilir. Onların yok oluşu âlemin yok oluşu, kapının sürekli kapanması anlamına gelmektedir. Bu yüzden Şiir ve Rüya başlıklı denemelerinde "kapı" metaforunu kullanır. Hem açılabilen hem de ka-

panabilen bu metafor, uyanık hayatla rüya arasında durandır. Eğer uyanıkken rüyaya geçmek isteniyorsa aradaki kapının anahtarını bulmak icabeder. Anahtar dildir. Fakat uyanıkken rüya görmek daima ıskalamaktır. Iskalanan hakikat yani asli kendiliğimizdir. Tanpınar'da hakikati ıskalamak bir ıstırap sebebi olarak görünse de gidip/gelişler, giriş/çıkışlar, düşüşler ve yükselişler onun kahramanlarına daima zevk verir. Erotik algının bambaşka formlardaki karşılığı olan bu iniş çıkışların, tamamen "anlam"la ilgili olduğunu, anlamı kavrama ve anlamı kaybetme durumuna tekabül ettiğini söyleyelim. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda, Abdullah'ın meyhanede seyrettiği karşı masadaki kadının hareketlerinde bulduğu ve kaybettiği anlamın, erkeğin konuşmasıyla yeniden ikamesi, dil düzeyindeki haz ve acının aşamalarıdır. Konunun en karmaşık ve elbette ilginç tarafı her iki durumun da geçici olmasıdır. O zaman anlamda sabitlik yoktur. Süreksizlik konusunu, Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta açıklayan Tanpınar başka metinlerinde de bu konuda bilgi verir. Dilin anlamı ıskalaması, tam da aynı hikâyedeki, evin çatısının uçması ve sevgilinin yıldızlara basarak oraya girmesi sahnesinde görülür. Metnin metaforik anlamı yüceltme yoluyla uzaklaştırmadır. Hikâyenin adının rüya kelimesini içermesi dili meşru kılabilir ama Tanpınar kahramanları çoğu zaman rüyada gibi yaşamayı tercih ederler. İlgili sahnede düz ve basit bir durum, sıradan bir dille dile dökülebilecekken, Abdullah'ın yüceye tutkusu konuyu bambaşka bir dille dile getirmesine sebep olacaktır. Burada asıl sorun dilin güzelliği değildir; anlatıcının ya da yazarın o dilin güzelliğine tutkusudur. Bunun adı kendi diliyle büyülenmektir. Artık durumu ifade eden dil, durumu ifade etmek gayesinden uzaklaşmış, kendi varlığı kendi gayesi olmuştur. Çünkü nasıl onun dilinde, dil asıl fonksiyonunu kaybedip kendi varlığını bir amaç haline getirmişse, kendiliği aramaya

çıkan Tanpınar öznesi de sonuçta kendini bulma amacını kaybeder; arayışın kendisi önem kazanır. Bunun adı da tehlikeli estetik olmalıdır. Tanpınar nesir ve şiirlerinin o zihni zorlayan doğası, çoğu zaman edatlarla çoğaltılmış, kendi diline tutkusu yüzündendir. Nesne, durum, hareket, kozmik âlem ya da sevgili, bir süre sonra birer yeryüzü formu olarak kalırken, dil anlatmak için yola çıktığı ile ilgisi olmayanın hikâyesini anlatmaya başlar. Onun dilindeki imgeselin daima yüksekte olanla ilgili olması da bu yüzdendir. Işık, avize, güneş, aydınlık, yıldız, ay, gökyüzü, parıltı gibi bütün bu isim ve sıfatlar yükseğe ilişkindir. En azından kaynak bakımından yüksektedir. Dikkat edilirse bunların hiç biri onun tanımlamak istediği nesnelerin adı değildir; daha çok başka isimlerin sıfatlarıdır. Çünkü Tanpınar'da nesne yeryüzüne ait bir formken sıfat gökyüzüne ait bir sıfattır; yükseğe çıkaran merdiven Tanpınar dilinde sıfatlardır. Nuran bedensel arzuları olan sıradan bir kadınken, onu anlatan dil, içerdiği sıfatlar yüzünden yücenin dilidir. Nuran'la kendine ait olduğu iddia edilen dil arasında hiçbir eş değerlik/uyum söz konusu değildir. Zaten Tanpınar Nuran'ı fazla konuşturmaz. Sanki konuşursa bütün büyü bozulacakmış gibidir. *Huzur*'daki bu yapıyı, yücenin dilini inşa sürecini bozmak/yıkmak için yazıldığını düşündüğümüz *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün dili bu sefer tersinden kurulmuştur. Simgeleri kutsallıklarından sıyrılıp seküler simgelere dönüşür. Böylece dil, mevcut simge düzeni bozularak yeniden ama başka bir düzlemde simgeleştirilmiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* kendine dönük ironi yoluyla *Huzur*'daki kutsalın tersine çevrilmesidir. Simge ile anlamı arasındaki uyumsuzluk, müessese ile fonksiyonu arasında tekrarlanmıştır. Çünkü *Huzur*'un Nuran'ı da, bahsi geçen romandaki müessese de sadece "boş" birer dildir. *Huzur*'un nesne ile nesneyi anlattığı var sayılan dili arasındaki mesafe arttıkça estetik artar; fakat

aynı zamanda öznenin metin sonundaki acısı da artacaktır. Çünkü nesne ile dil arasındaki mesafe yükseklik metaforunu içermektedir; yükseklik arttıkça düşmüş olmaktan kaynaklanan acı da ona paralel olarak artar. Ancak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün kendine dönük yoğun ironi içermesi, öznenin oluşun farkında olduğunu göstermekte ve farkında oluş bilincin acısının azalmasını ve Mümtaz ile Hayri İrdal arasındaki düşüş mesafesinin, Hayri İrdal'ın lehine bir sonuç vermesini sağlamıştır. O zaman Tanpınar kahramanları, fazla yükseğe çıkmaktan korkmaya başlayacak demektir. Nitekim *Aydaki Kadın*'ın Selim'i gökyüzünde değil yeryüzündedir. Çünkü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün dili ile *Huzur*'un dili arasındaki farkın ayrıntıları kullanılan sıfatlar, teşbihler, istiareler düzlemindedir. Sıfat oranı eğer iki roman mukayese edilecek olursa *Huzur*'da daha fazladır. Yine Tanpınar şiirleri sıfat yoğunluğu bakımından *Huzur*'la ilişkilendirilmiştir. Kısacası her durumda içeriği olmayan dil, içeriği olmayan müesseseye benzetilerek geriye dönülür. Tanpınar'ın kendiliği bulma çabası veya gittiği yoldan geri dönme arzusu bir büyü bozma işleminden başka bir şey değildir. Unutulmamalı ki büyü bir dil oyunudur ve her büyü tersinden çözülür.

Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün metaforik anlamını verebilmek, müessesenin şişirilmiş bir dil olduğunu, anlamının olmadığını gösterebilmek için, bütün enstitü çalışanlarını Yangeldi Asaf Bey tipinde ve çapında adamlar arasından seçmiştir. Üstelik onların birçoğu taşıdıkları isim itibarıyla kendi anlamlarını, kendiliklerini ifşa ederler. *Huzur*'un entelektüelleri *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ironik birer figür olarak vardır. Şüphesiz tahkiyede bütün kurgu unsurlarının birbiriyle uyumlu olması gerekir. Yüceltilmiş dilin en meşru figüranları entelektüellerdir. Tanpınar fonksiyonsuz/anlamsız/içi boş bir müessesede kabiliyetsiz insanları çalıştırırken, fonksiyonsuz bir dilin öznelerini de entelektüellerden

seçmiştir. Tanpınar'da anlam fonksiyon demektir. Her nesnenin kendi varlık sebebi, onun görevi, kabiliyetidir. Kabiliyet o zaman amaç, fonksiyon yani görevle eş anlamlı hale gelir. Eğer enstitü çalışanlarının kabiliyeti yoksa anlamı da yok demektir. Var olan tek anlam "Yangeldi Asaf Bey"'in "yan geldi" durumudur! Yani boşluk; boşluk, anlamsızlıktır. Anlam ise varlıktır. Âdem ve adem arasındaki fark gibi. Böylece Tanpınar kendi algısıyla içini doldurduğunu zannettiği yapıyı tersine çevirirken kendi algısıyla yani kendilik durumuyla ironik bir tarzda hesaplaşır. Her büyü bozumu bir arınma olduğuna göre, Tanpınar'ın algısını bozan dilden kurtulmaya çalışması da, bir arınma çabasıdır. Böylece algı biçiminin bir kirlenmişlik olduğunu da söylemiş oluyoruz. *Acıbadem'deki Köşk*'ten bu yana -belki de en başta- Tanpınar hep bu arınma süreciyle uğraşmıştır. Çünkü Tanpınar'da *Huzur*'a kadar olan yazma tarihi, büyülenme tarihidir.

Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta Şiirler[473] adlı kitabının ilk metni Ne İçindeyim Zamanın başlıklı şiirinin şiir atmosferini; son şiiri Boğazdaki Akşam'da şiir örgüsünü anlattığını söyler.[474] Her iki şiir de Tanpınar poetikasının toplamak ve dağıtmak, başka bir deyişle sonuçta ıskalamak esaslı olduğunu gösterir. Tanpınar'a bu alışkanlık, bu oyun hazzı, Ahmet Haşim'den, Fransız sembolist ve empresyonistlerinden gelir. Fakat hem Haşim ve bilhassa Fransız sembolistleri "top"layan şairlerdir. Bilhassa on dokuzuncu asır sonu Fransız şiirinin mistik algısı, sembolleştirme mantığı Tanpınar'da geleneksel sufi düşüncesiyle birleşmiştir. Onun metinlerindeki sembollerin biri Fransız sembolistlerinden diğeri de klasik şiirimizden gelen

473 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Birinci Baskı), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1969, s. 571-572.

474 A. g. e., s. 571-572. Aynı konu için bkz: Tanpınar, *Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.

iki kaynağı vardır. Çünkü semboller ve mazmunlar anlamları bünyesinde toplayıp çoku azaltmayı amaçlar görünürken çoğaltan kuruluşlardır. Empresyonist edebiyatın tarzı ise daha çok imgelerle düşünmeye dayanır. Tanpınar'da geleneksel mistik düşüncenin ritüelle birlikte yürüyen mazmun sistematiği daha yolun başında Tanrısallığı amaçlar. Fakat seküler Tanpınar, geleneğin temel hedefini bir yana bırakıp sadece Tanrısal'ın duyuş tarzını deneyimlemiştir.

Tanpınar, okumaları sebebiyle hep büyük edebiyatın peşinde koşmuştur. Onda dilin "zıvana"sından çıkma sebebi büyükle yarışmasıdır. Kısacası klasik olma endişesi Tanpınar sanat çilesinin sebeplerinden biridir. Klasiklerden mübalağayı alarak dilini yarışa sokan Tanpınar, yer yer klasiğin yer yer de modern Türkçe'nin kelime dünyasını bu yarışa dahil ederek metnini inşa etmiştir. Anlamı ıskalayarak, edebi söylemin kendisini amaç kılmak, kendine ait bir dil bulmak çabası bütün klasiklerin ayırıcı özelliğidir. O yüzden Tanpınar ıskalamayı bilerek ve isteyerek gerçekleştirir; hazzın ve acının mübalağalı söylemi, klasiklerle yarışacak düzeyde ancak böyle bir yapıyla realize edilebilirdi. Bu tespit *Acıbadem'deki Köşk*'ün son cümlesini açıklar: Vazifesini yapmış olmanın *Huzur*u! Tanpınar'ın kendine verdiği vazife çok farklı yollardan olsa da kendi dilini bulmaktı. Bugün okunuyor olmasının sebebi de zaten bu dildir.

Tanpınar'daki ikame sorunu gerçek ve hayal arasındaki süreksiz gidiş gelişlerden kaynaklanır. Bütünlük denge gerektirdiğinden, süreksiz gerçek ve süreksiz hayal sürekli yer değiştirerek dengeyi korur. Hayalin sağladığı süreksiz haz dille; gerçeğin sağladığı süreksiz acı nesne ile sağlanmıştır. Sonuçta hayat yerine sanat ikame edilmiş olur. Kayıp ikame ile telafi edilmeye kalkışılır; kaybın kefareti ise acıdır. Birbiri yerine ikame edilebilen bu iki olgu da sonuçta ıskalandığına göre,

Tanpınar kahramanlarının bizde daima acı/ıstırap imgesiyle kalmalarının sebebi bu yer değiştirme olsa gerektir.

Her ıskalama bir kayıptır. Kaybedilen hakikattir. Edebi dildeki nesne yoksa dil kendini nesne kılmış demektir. Tanpınar dili tıpkı Tanpınar kahramanları gibi kendini amaçlar. Görünürdeki kaybın sebebi süreksizlik olabileceği gibi estetik endişe de olabilir. Ya da Tanpınar estetiği bu kaybın asıl sebebidir. Estetik oluş ile karmaşıklık arasında doğrudan bağlantı kuran Tanpınar, maddenin basitliğini bozar. Basitin estetik olamayacağı zannı Tanpınar sanatını, basitten kendi yöntemleriyle uzaklaştırır. Çünkü basit ufuksuzdur ve insan muhayyilesini sınırlar. Masal ve rüya diline olan Tanpınar tutkusunun gerekçesi de budur. Hâlbuki karmaşık, birbiriyle uyumlu yapılardan müteşekkil olmak kaydıyla estetiktir. Tanpınar'da estetiğin olmazsa olmazı ahenk/uyumdur. Yazı, sanat ve fikir hayatının büyük bir kısmında sentezden söz eden Tanpınar, sentezin unsurlarının uyumlu olması gerektiğine inanır. Aşağı yukarı 1940'ların sonunda, sentez düşüncesinin, başka bir deyişle mutlak uyumun mümkün olamayacağını anlayan Tanpınar, 1950'den sonra kavram çiftlerinden sadece birinin ikamesini tercihe zorlanmıştır. Bu deneyim *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde kurgulanmış ve başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Doğal olarak kültür ve medeniyet anlayışı estetik uyuma dayandığı için "birlik" ideali "iflas" gerçeği ile sonuçlanmıştır. Gerçek ve hayal arasındaki süreksizlik ortak paydası, kültür ve medeniyet konusundaki sentez düşüncesinde de vardır.

Tanpınar kahramanlarının ıskaladıkları anlama ilişkin olduğuna ve metin kendi içinde uyumlu olması gerektiğine göre, benzer kayıpların metnin literal okuması sırasında da görünmesi gerekir. *Huzur*'da Nuran'la Mümtaz'ın arasındaki aşkın, bir birlik arzusu olduğu, Nuran'ın görünüşte hedef olduğu ama içsel düzeyde birliği ve bütünlüğü temsil ettiği

açıktır. Öyleyse Nuran'ın kaybı birliğin kaybı anlamına gelir. Aynı romanda İhsan kültür ve medeniyet sentezi üzerinde düşündüğüne ve teorik düzeyde bunu gerçekleştirmenin simgesi olduğuna ve fakat romanın sonunda hasta ve "galiba öldüğü"ne göre, sentez de ıskalanmış bir başka kayıptır. Suad, Mümtaz'ın düşünce dünyasının zıddıdır. Madde ve manayı veya ruh ve maddeyi temsil eden bu iki kahraman aynı zamanda kendilik durumunun da parçalanmış formudur. Suad'ın intiharı Mümtaz'ın kendilik/tamamlık/tamlık arzusunun da akamete uğradığını göstermektedir. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda benzer literal ve temsili yapıları ve bu yapıların dilsel karşılıklarını bulabiliriz. Yaz Gecesi'nde, Emirgan'da Akşam Saati'nde, Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de aynı yapı vardır. O zaman kâinatta ve kendilikte hiçbir zaman bütünlük gerçekleştirilemez. Tanpınar kahramanlarının hemen hepsi ötekinden şikâyet ederler. Şikâyet edilen öteki, fantezi gereği ayrılan "ben"ler yeniden birlikte olmayı arzularlar. Ötekinin bir şekilde öldürülüp başka bir edebi metinde yeniden dirilmesinin sebebi budur. Mesela Abdullah Efendi ötekinden şikâyetçi kahramanların başında gelir. Hikâyenin sonunda yanarak öldüğü zannedilen öteki, yeniden ortaya çıkar. Abdullah Efendi öldüğünü zannettiği ötekiyi kurtarmak için çırpınır. *Huzur*'da Mümtaz'ın ötekisi Suad bir sonraki romanda ortaya çıkar.

Tanpınar'ın en dağınık metni *Mahur Beste*'de bile metnin doğasının gerektirdiği birlik ıskalanmıştır; çünkü metin tamamlanmamıştır. Onun bitmiş ve bitmemiş şiirlerini de bu açıdan yorumlayabiliriz. Böyle bakıldığında Tanpınar'ın bitmemiş metinleri ile bitmiş metinleri arasında hiçbir fark yoktur; çünkü onun bütün metinleri ıskalamanın hikâyesi ve şiiridir. Tanpınar *Mahur Beste*'ye ilave olarak kaleme aldığı Behçet Bey'e Mektup'ta metnin dağıldığından, parçalanmadan şikâ-

yet eder. Bu romandaki dağınıklığın sebebi Tanpınar'ın ikame tutkusu ile ilgilidir. Dil kendini hedeflediğinde, metin sahip olması gereken türsel özelliklerden uzaklaşır. *Mahur Beste*'de bu dağınıklık bir yığın hayatın işe karışmasıyla, zaman ve mekân ve eşyanın birbirinden bağımsız duruşlarıyla kendini gösterir. Sonunda Tanpınar romanı yarım bırakmak zorunda kalmıştır. Ancak asıl birlik bozuluşu, metnin dilindedir. Çünkü *Mahur Beste*'nin dilinde *Huzur*'un dilindeki denge yoktur. *Mahur Beste*, *Huzur*'daki süreksizlik durumunu, dilin durumu açısından sürekli kılmaya en yakın metindir. Böyle bir yapı Tanpınar'ın sanat anlayışındaki paradoksal yapıya aykırıdır. Bu yüzden roman yarım kalmıştır.

Kayıpların zaman zaman ölüm şeklinde olduğundan söz etmiştik. Iskalama arzusunun bilerek ve isteyerek kurgulanmış olması da böyle bir sonucu doğurmuş olabilir. Birleştiremeyen/birleştirmek istemeyen yazar, bütünün parçalarından birini feda etmek zorundadır. Tanpınar poetikası bunu şart koşar. Öldürülen her kahramanın bir sonraki metinde doğması, Tanpınar paradoksunun sürekliliğini gösterir.

Yaz Yağmuru'nda ıskalama açıktır ve gerekçesi bütünlük keyfiyetidir. Tanpınar için bütünlük arzusu ancak nesneler uzakta iken söz konusu olduğundan, Tanpınar arzunun devamı adına, arzu nesnesini kahramandan uzaklaştırır. Ölüm yok fakat yine kayıp vardır. Kahraman ailesinden uzak olduğu için, yanındaki kadını değil, uzaktaki ailesini arzular. Paradoksun iki ucunu, Yaz Yağmuru'nda, yanındayken azap, uzaktayken haz nesnesi formunda görürüz.

Tanpınar'da ıskalama hangi formda olursa olsun, ıskalamanın asıl anlamı "bir" olma ile ilgilidir. Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta sözünü ettiği sır/esrar şeylerin bir olması gerektiği konusundaki bilgidir. Tanpınar bu bilgiyi klasiklerden almış ve modern metinler ve modern dil aracılığıyla sadece dil düzeyin-

de kurmak ve bozmak istemiştir. Tanpınar'ı klasiğe bağlayan bu algı, sadece bir bilgi olduğundan, içselleştirilmediğinden, farklı bir dille, farklı bir zaman diliminde estetik bir amaç için kullanılmıştır. Ritüelin eksik olduğu bir birlik tasavvuru, modernisti deneyim tutkusu düzeyinde bırakmıştır. Cesur modernist deneyime açıktır ve ruhsal macerayı sever; kendine güveni yirminci yüzyılın seküler bilgi yükünden gelmektedir. O zaman Tanpınar klasiklerin bu büyük oyunu ciddiye almalarına imrenmektedir. Dedeyi güneş avcısı olarak tanımlarken ve klasiklerden bahsederken sık sık oyundan bahsetmesi bu yüzdendir. Ancak klasikler için birlik algısı, bir iman meselesidir. Eşyayı yüzde yüz ıskalayarak bir'e ulaşacaklarına/ulaştıklarına inanıyorlar ve bunu inanç temelinde izah edip meşrulaştırıyorlardı. Tanpınar'ın zihninde, bu birliğin meşrulaştırma vasıtaları yoktur; çünkü onda şüphe vardır. Klasiklerin mistik dili, onların, inançları ile birleşerek ıskalamamayı meşru bir zeminde realize etmelerini sağlarken, Tanpınar'ın kullandığı dilin mevcut lügatındaki seküler kabiliyeti dönüştürmek kullanıcının kabiliyetine kalmıştır. Tanpınar hem o hem çelişkisini yaşar. Başka bir deyişle hem bu dünyada olmak istemekte hem de bu dünyadan vazgeçmekle mümkün bir'in hazzını yaşamak istemektedir. Hem burada hem orda olma arzusu, tam da arada kalma formudur. Eşik metaforunun Tanpınar'daki anlamı modernle klasik arasında kalıp ikisinden de vazgeçememe durumudur. Tanpınar kavram çiftlerinden birini tercih etmek istemez; zorunda kalır. Çünkü çiftlerin ikisine de sahip olan yüceye/büyüğe sahip olmuş demektir. Dış/iç, Doğu/Batı, hayal/hakikat ve benzeri bütün çiftlerin tam ortasında Tanpınar vardır. En azından *Huzur*'a kadar böyledir.

Böylece bir algının gerekçesini, yirminci yüzyılın başında doğan bir Türk entelektüelinin düşünce dünyasında, dolayısıyla kültür ve medeniyet anlayışında aynı biçimde görebiliriz.

Hayal ve Hakikat

Tanpınar metinlerindeki kahramanların, hayal ya da hakikati veya her ikisini birden ıskalamalarının meşru ve makul sebebi iradeyi kışkırtan ve esrarı çözmek arzusuyla kıvranan meraktır. Her merak -tecessüs- deneyime -tecrübe etmek- açılan bir kapı olduğuna göre, Tanpınar'ın kapalı kapılara karşı bir arzusunun olması icabeder. Kapalı kapı ile sırrın/esrarın, hem insan hem duygu hem de kozmos düzleminde aynı anlama geldiğini biliyoruz. Şair, romancı ve eleştirmen Tanpınar, kapalı kapı olarak gördüğü şeyleri, kendi hayal gücü ile aşmak isteyecektir. Hayal gücü ondaki susuzluğun kaynağıdır. Baş edilemeyen, kontrolden çıkmış bir "at" (Pegasus) gibi, dizginleyemediği hayal gücü, Tanpınar'ı bütün kapıları zorlamaya teşvik eder. Merak, Abdullah Efendinin Rüyaları'nda ve diğer birçok metinde görüldüğü gibi kahramanı tahrik ve teşvik eder. İrade elbette bilinç düzeyi olduğuna göre, iradesiz birey, bilinç düzeyinden bilinçli olarak çıkar ve kendisini bilinçdışının sırlı âlemine terk eder. Tanpınar'ın iradesizleşmiş kahramanları, görünürde dış faktörler yüzünden iradelerini kaybederler. Bazen alkol, bazen gece, bazen rüyanın cazip formu, bazen de kozmosun esrarlı yapısı, Abdullah Efendi ve benzeri kahramanların iradelerini ellerinden alır. Bundan sonrası, iradesiz bireyin talihine ve tesadüflere kalmıştır. Talih ve tesadüf, iradesiz Tanpınar kahramanlarının adeta kaderini idare eder. Bu otorite Tanpınar bireyinin uyanık hayatını rüyaya çeviren, uyanıkken rüya görmesini sağlayan etkendir. Bilinçdışı zaten rüyanın mekânı olduğuna göre, bütün tesadüf ve talih oyunları, iradesizlik yüzünden kendisini deneyimlemeye bırakan o mekânda hüküm sürer. Kozmosu imgeler yoluyla değiştirebilen bilinç düzeyindeki Tanpınar algısı, talihin ve tesadüfün elinde gerçekliği değiştirmenin özgürlüğü-

nü yaşar. Küçük bir örnekle durumu açıklayabiliriz: Birinci İkramiye adlı hikâyede, değişim ve dönüşüm nesnelerinin yani imgelerin yerini kahramanın ikramiyenin kendisine çıkacağına olan derin inancı alır. Nitekim gazetede rakamlardan birinin yanlış çıkmasını sağlayan bu inançtır. İnancın biçiminin güzelliği, anlamı ıskalamış ve arzunun, ikramiye ile ilgisi kalmamıştır. Tıpkı, Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde kahramanın arzusunun, Keti'den, Keti'nin vadettiği arzuya yönelmesi ve Keti'yi ıskalaması gibi. Tıpkı *Huzur*'da Mümtaz'ın Nuran'ı unutarak -ıskalayarak- Nuran'la birliktelik hazzını kurgulaması gibi! Hem inancın, arzunun nesneleri kendi emrine tabi kılan gücü, hem de azap verici son bu tesadüfte gizlidir. Sanki inanan kahraman, inancının/arzusunun gücü sayesinde piyangonun kendisine çıkmasını sağlamış "gibi" olmuştur. Buraya kadar olumlu arzunun yoğun gücü, hayalin realizasyonunu sağlamış görünmektedir. Nuran'la Mümtaz'ın evlilik noktasına gelişleri ile Halit Ayarcı'nın enstitü binasını kurmuş oldukları nokta aynıdır. Ancak hikâyenin kahramanı, ikramiyesini almaya gittiğinde bir tesadüf ya da talihin ona oynadığı bir oyun yüzünden gazetede rakamın yanlış basıldığını ve ikramiyenin kendi biletine çıkmadığını öğrenir. Tıpkı, dil yoluyla esrarı çözeceğini, sırlara sahip olacağını zanneden hikâye yazıcısının, hikâye sonunda hiçbir şey elde edememesi gibi ya da yaşarken kendini Tanrı zanneden insanın ölümle birlikte hiçbir şeye sahip olmadığını idrak etmesi gibi! İnsanın kendini Tanrı zannetmesine ilişkin Tanpınar metinlerinde yığınla yorum vardır. Ölüm gazetede rakamın ters basılmış olmasından kaynaklanan hakikattir. Aynı yapıyı Tanpınar'ın birçok metninde görürüz. Öyleyse onun kahramanları bir yüksek gücün kendileriyle alay ettiğini düşünmekte haklıdırlar. Bu yüksek güç talih ve tesadüf olarak görünen Tanrı'dan başkası değildir. Talihi ve tesadüfü idare eden o yüksek güç,

Tanpınar kahramanlarının her defasında ıskalamasına sebep olur. Demek ki insan da ölüm gerçekliği yüzünden hakikati ıskalar. Eğer bu metinlerin insandaki yaşama arzusu, dünyevi bağlılık ve insanın yanılgısıyla bu kadar sağlam bir bağlantısı varsa, Tanpınar'daki ahenkli/uyumlu sentezin, temel amacı olan estetik, bir bakıma sonsuzluk arzusu gibi görünüyor. Tanpınar metinlerinin dil kabiliyeti bu arzuyu dile getirmekteki başarılarından kaynaklanmaktadır. Bütün başarısızlıklar bir günah keçisine ihtiyaç duyduklarına göre, esrar meraklısı Ahmet Hamdi Tanpınar da, günah keçisi olarak, akılla izah edilemeyen iki kavramı seçmiştir. Talih ve tesadüf! Tanpınar'daki rasyonel algının imge peşinde koşarken, rasyonelden kopup mistikleşmesi gibi, sebepler konusunda da Tanpınar mistik iki kavrama başvurur. Böylece simülasyon, simülatif bir gerekçeyle açıklanmış olur. Çünkü dilsel sonsuzluk durumu sahtedir ve bozulur; bozulmanın gerekçeleri de sahtedir. Tanpınar'ın edebi kaynak bakımından rüya ve masal gibi mistik formları önemsemesinin sebebi bu simülasyon, başka bir deyişle büyülenme durumudur. Tanpınar tahkiyesi, arzulama sürecini ve aynı süreçteki hazzı bir büyülenme, rüya ve masal haline dönüştürür. İnsanın dünya tutkusuna benzeyen, insanın dünya karşısındaki büyülenişine benzeyen bu rüya, bu masal, bir tesadüfle veya talihin oyunuyla bozulur. Tesadüf ve talih çoğu zaman mucizelerin de başlangıcıdır. Sebep sonuç ilişkisi anlaşılamadığında olaylar mucize olarak nitelenir. Demek ki olumlu veya olumsuz manada tesadüf ve talih oyunu aslında mucizedir. Biz mucizeyi daima olumlu anlamda kullanırız. Nuran'la Mümtaz'ın karşılaşmaları, Hayri İrdal ile Halit Ayarcı'nın tanışmaları, Yaz Yağmuru'nda kahramanın, kadın kahramanla karşılaşması ve benzeri durumların tamamı, olumlu tesadüf, olumlu talih oyunudur. O zaman bütün Tanpınar başlangıçları mistiktir ve mucizevidir. Başlangıç-

ların mucizevi oluşu insan yaratılışına benzer; fakat bütün sonlar azap vericidir ve bu yüzden insan ölümüne benzer. Tanpınar metinlerinin başlangıç ve sonları arasındaki üslup farkının; hatta onun bir paragrafındaki başlangıç tonu ile bitiş tonunun farklılığının da aynı gerekçeden kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Tanpınar'da her metin yazımı, her paragraf teşekkülü bir erotik haz yansımasıdır. Dirilme ve ölmeyle eş değer bu haz, Tanpınar metinlerindeki üslup tonunun en temel özelliğidir. Bu yüzden kozmosun gnostik esrarlı algısı Tanpınar satırlarının arkasındaki güçtür. Öte yandan büyülenme nasıl gizemli ise, büyünün bozulması da gizemli hale getirilmiştir. Bu gizem kahramanın kendi bilinci ile yani iradelilik durumuyla bozulur ve her şey sıradanlaşır. Çünkü mucize, rüya, masal ve büyü aklın bozduğu -bilinç düzeyi- yapılardır. Rüya, masal ve büyü akıl dışı sistemlerdir ve Tanpınar metinlerinin mistik yanları akıl dışı yapıları taklit eder. Kahraman ne zaman mistik algıyı devreye soksa ve realiteden uzaklaşsa, uyarıcı akıl, zekâ devreye girer ve büyüyü bozar. Uyarıcı aklın kullandığı araç bazen şüphe, bazen ihanet, bazen ölüm, bazen basitlik, bazen iğrençliktir.

Iskalamanın sebepleri olarak talih ve tesadüfü göstermek çok açıktır ki anlamı yeniden belirsiz kılmaktır. Mistisizmin en temel öğesi de zaten belirsizliktir. Dilin çok anlamlı, yorumlanabilir, zengin ve gittikçe genişleyen bir düzende üretilmiş olması belirsizliğin göstergesidir. Tanpınar dili yukarıda söylediğimiz fiillerin hepsini içerir.

Eğer aklın müdahalesini bilincin müdahalesi diye yorumlarsak Tanpınar'ın ifadesiyle, rüyadan uyanık hayata geçilmiş olur. Çünkü uyanık hayat ve rüya, Tanpınar'a göre, içiçe geçmiş odalar gibidir. Uyku ile uyanıklık da *Aydaki Kadın*'da aynı şekilde düzenlenmiştir. Bilinçdışının arzusu ile bilincin

arzusunun sürekli çatıştığı Tanpınar metinleri, içiçe geçmiş oda görüntüsündedir. Bilinçdışı ne zaman kahramanı realiteden uzaklaştırırsa, bilinç devreye girer ve nesnenin nesneliğini hatırlatır. Tanpınar kahramanlarının bilinci nesneyi iğrenç ve basit bulduğuna göre, asıl hatırlatılan iğrençlik ve basitliktir. Aynı içiçeliği Tanpınar'ın şimdiki zamanı ve geçmiş zamanı içiçe kullanan zaman algısında da görebiliriz. Tanpınar'ın görünürdeki ıskalama sebeplerinden birisi de bilinç düzeyindeki gerçekliğin basitliği ve iğrençliğidir; eğer bilinç, bilinçdışına geçmeyi engelliyorsa Tanpınar bu sefer bilinçli şekilde geçmiş zamanı yani hatırayı, tarihi kullanır. *Huzur*'un şimdiki zamanda kurgulanan kısımlarında sokaklar ve eşyalar ve insanlar için en çok kullanılan sıfat iğrenç ve harab sıfatlarıydı. Çünkü devrede olan bilinçtir ve şimdiki zaman algısı üzerinde durur. Mümtaz'ın Nuran'la münasebetini anlatan kısımlar, bir buçuk sene önce bitmiş bir vak'ayı içerdiğinden geçmiş zamandır ve dil değişir. Bu bölümde Mümtaz aynı sokakları anlatırken başka bir dille anlatır. Bu bölümlerde bilinçdışı değil hatırlama vardır ve bilinçdışı içeriği ile hatırlama nitelikleri bakımından benzerdir. Bilinçdışındaki olağanüstülükler, hatırlamada şüphesiz yoktur. Ancak geçmiş şimdiye getirilip/ya da bilinç geçmişe götürülerek, geçmiş şimdi kılındığında, imgesel anlatımın olağanüstü imkânları devreye girer. Zamanın geçmiş zaman olması, aynada seyredilen formları estetize eder.

Tanpınar ıskalamasının, nesnenin nesnelliğini fark etmekle ilgili olduğunu söyledik. Çünkü nesne, nesne olarak estetik bir mahiyet taşımaz; en azından nesne nesne olarak düşünüldüğünde sanat eseri çıkmaz. Tanpınar estetiğinin uyum/ahenk üzerine inşa edildiği hatırlanırsa, şimdiki zaman nesnelerinin iğrenç olacağı açıktır. Çünkü şimdiki zamanda nesnenin algılanmasına henüz hayal gücü iştirak etmemiştir. Hayal gücünün nesneyi değiştirmesi için zamana ihtiyacı söz konusudur.

Skopofil Tanpınar, nesneyi hayal gücünün bünyesine taşımak için mesafeye ihtiyaç duyar. Mesafe hem zamansal hem de mekânsaldır. Her iki durum da nesnenin özneden uzaklaştırılmasıdır. Zamansal mesafe, vak'anın üzerinden zamanın geçmesi ve vak'anın geçmiş zaman tarafından kapsanması; mekânsal mesafe ise özne ile şeyler arasındaki bilinen mesafedir. Mekânsal mesafe Tanpınar için daha çok arzu edilen nesne söz konusu olduğunda önemlidir. Fakat sonuçta, zamansal ve mekânsal mesafe de iç içe değil midir? Bu mesafe haz mesafesidir. Öte yandan nesnenin özneden uzaklaşması demek, diğer adıyla ıskalamadır. Öyleyse, gizlenmiş ya da gizlenmemiş merakla iradesiz kalan öznenin, talihi ve tesadüfü günah keçisi kılması, Tanpınar'ın mukayese imkânı olmayan, birçok zarfı ve sıfatı gibi sadece metni mistik ve imgesel dolayısıyla estetik kılma aracıdır.

Ritüel eksikliğinin özne-nesne birliğini dilin geçiciliğinde, geçici bir süre için sağladığını biliyoruz. Çünkü Tanpınar, nesneye değil, nesnenin kendisindeki imgesine vurgundur; nesne ve öznenin birleşmesi demek özne/nesne ayrılığını ortadan kaldıracağından, seyir imkânını da ortadan kaldırır. Çünkü göz seyredecek bir nesne bulamaz. Tahkiye ve şiir bir dil oyunu olduğuna göre, Tanpınar bu oyunu kendine has bir yöntemle ve dili esas kılarak gerçekleştirir. Hem dil eşya karşısında nesne-özne ilişkisi kurar hem de kahramanla arzulanan nesne arasında özne-nesne ilişkisi kurar. Tahkiyedeki ve şiirdeki denge her ikisinin de görüleni yakalaması ve kaybetmesiyle kurulur. Dil nesneden uzaklaşır, özne arzunun nesnesinden uzaklaşır; uzaklaştıkça hikâye büyür. Metin sonundaki düşüş imgesi dilin nesnesini, öznenin de hedefini bulamaması durumudur. Öyleyse Tanpınar'da yüksek dilin kullanıldığı bölümler bir yaklaşma değil, bir uzaklaştırma durumudur. Uzak nesnenin bedeni değildir; uzak, nesnenin öznedeki imgesidir.

Bütün klasik edebiyatlar sekülerin ıskalanması esasına dayanır. Namık Kemal daha işin başında klasik edebiyatı eleştirirken aynı ifadeyi kullanmamış olsa bile bunu söylüyordu; çünkü bizim klasik edebiyatımız da dünyeviyi ıskalayan bir edebiyattı. Onların sekülerle ilişkisizlikleri, mistik dillerinden ve mitik kozmos algılarından gelir. "Bir" merkezli dünya görüşünü benimseyen klasik edebiyatın, Yunus'tan beri şeyleri, bütünüyle kâinatı, bir'in farklı görünüşleri saymalarının mitik ve dini sebepleri vardır. Mübalağalı, teşbihli, istiareli mistik dil formları yapı itibarıyla katmanlaşmış kâinatın simgesi gibi düşünülmüştür. Edebi sanatlar, dil yoluyla bu çok anlamlılığı kendi bünyelerinde kurar. Bu dilin arkasında bir inanç ve elbette birkaç asırda inşa edilmiş bir edebiyat vardır. Tanpınar'ın seküler dille mistik ülküyü inşa etme çabası onun dramı olur. Tıpkı klasik Türk edebiyatının dili gibi mübalağalı, istiareli, teşbihli bir dil kurar. Fakat onun bu üslubunun malzemesi olan Türkçe köklü bir kültür ve medeniyet değiştirme sürecinden arta kalandır. Türkçe'nin geleneksel yükü yolda bırakılmış ve mevcut Türkçe on dokuzuncu asırdan itibaren mistik formların lügatı değil, seküler dünyanın ifade olma aracı olmuştur. Klasik edebiyatın kelimelerinin geleneksel anlamlar topluluğu ile oluşturduğu şiir kabiliyetini Türkçe'ye yeniden kazandırmak o dili, modern Türkçe'ye "tercüme" etmek anlamına gelmez. Çünkü dilde yapı ile anlamın birbirinden ayrılması mümkün değildir. Tanzimat'tan sonra edebiyat dili yeniden kurulurken, yüklenmek istenen seküler anlamlar başka bir yapıda üretilen Türkçe ile artık başka bir dünyanın lügatını teşkil etmiştir. Bu yüzden dil çevrilse bile arkadaki zihniyet çevrilemez. Tanpınar'ın ıskalanan anlam yüzünden acı çekişi kullandığı dilin, onun tüm çabasına rağmen klasik ve kadim bilgiye ilişkin bir dil olamamasıdır. İnsanı ve kozmosu mevcut Türkçe ile ne kadar "bir" etrafında inşa ederse-

niz ediniz, kelimeler yüzünden anlamlar ıskalanır. Gonca'nın yerini taze açmış güller nasıl tutmuyorsa, vahdet-i vücud'un yerini de tamlık hiçbir zaman tutmayacaktır. Yine de Ahmet Hamdi Tanpınar klasik edebiyatın bu dil ve zihniyet servetini modern bir formla, modern bir dille yeniden üretmeye çalışmıştır. Iskalamanın acısını telafi edecek bir tek sonuç vardır: O da sanat eserinin kendisidir. O zaman şiir, hikâye ve roman Tanpınar'da ikame ya da telafi nesnesidir. Çünkü bu azap sarılı haz, dış'taki dilin, içteki kavrayışı izah edememesinden kaynaklanmaktadır. Haz ile azap arasında gidip gelen Tanpınar özneleri sentezin mümkün olmadığını kavradıklarında anlamsızlıkla karşılaşırlar; anlamsızlık ise boş'luktur. Anlatılan sebeplerden dolayı esas olan geçiciliktir. Eğer hiçbir şey sabit değilse, anlam diye bir şey yoktur ya da asıl anlam geçiciliktir. Tanpınar da bu boşluğu, bu geçiciliği anlatır. Anlam, bilinçte nesnelerin dil yoluyla ikamelerinin öteki adıdır. Bilinç ve bilinçdışı iki katlı bir evse, nesnelerin anlamları, o evin mukimleri, yerleşikleridir. Eğer nesneler arasındaki ilişki zihinsel düzeyde kurgulanamazsa, anlam ıskalanır. Her ıskalamada yeniden doğan boşluk, öznenin çektiği azabın sebebidir. Boşluğun öncesinde anlamdan şüphe esas olduğuna göre, Tanpınar'ın şüphesi, esas anlamın ne olduğuna dairdir. Şüphe, Tanpınar'daki kavram çiftlerinin aralığında durur. Bu boşluk, Tanpınar metinleri söz konusu olduğunda bütün yazılı metinleri yoluyla telafi edilir. Çünkü eserin kendisi bir dil kütlesidir, muhayyeldir ve elbette boşluktur. Onun metinleri içerdikleri dil bakımından birbirinden farksız şekilde dil oyunlarıyla doludur. Onun tenkide dair yazıları, denemeleri ve çoğu yerinde edebiyat tarihi bile mukayesesi imkânsız belirsizliklerle yani esrarlı anlamlarla ve sadece kendini -estetik kendi- amaçlayan dille kurulmuştur. Demek ki Tanpınar için asıl haz "bir, tam, tamlık" gibi panteizmi çağrıştıran yapı ile yani edebiyat eser-

leri yoluyla bu yapının kurgulanıp bozulmasıdır. Tanpınar'da erotik hazza dönüşen bu dilsel birlikler roman ve hikâyelerindeki paragrafların taşıdığı ton ve atmosferle yakından ilişkilidir. Şeylerin birbiriyle temasını erotik imgelerle anlattığı şiir, hikâye ve romanlarındaki bazı mısra ve satırlarda yazıcının aldığı haz açıkça hissedilir. Hâlbuki aynı hazzın nesne ıskalandıktan sonra dilin adeta soğumasıyla beraber azaba dönüştüğünü söyleyebiliriz.

Şüphesiz ıskalamanın "ihtimaller "in sonsuzluğu ile ilgili bir yanı da vardır. Fakat Tanpınar'daki ıskalama tüm söylediklerimizle beraber "tereddüt"le de ilgilidir. Tanpınar'da yeniden yaşama ihtimali, yeniden haz anlamına gelir. O ıskalar çünkü ıskalamak demek, yeniden denemek imkânını içerir. Yeniden denemek ihtimalinin sürekli olması ondaki tereddüdü besleyecektir. Onun mistik romantizmi, tamlık durumunun soyut bir amaç olarak benimsenmesinden bu amacın klasiğin tercümesinden başka bir anlamının olmamasından ve ihtimalleri belirsizlik diliyle daima canlı kılmasından gelmektedir.

SİMGESEL GÜNAH SİMGESEL KEFARET

Simgesel Günah

Tanpınar şiir ve tahkiyesinde haz ile azap arasında gidip gelen öznenin yaşadığı paradoksun bir yerinde daima günah vardır. Tanpınar dili ve Tanpınar kahramanları haz ve günah arasında salındığına göre -askıda kalma durumu- bu günahtan arınmanın yollarını da doğal olarak arayacaklardır. Bu konu üzerine düşünen her okuyucu şüphesiz *Huzur* romanındaki ilgili sahneyi hatırlar. Mümtaz için bir yığın erotik anlamı içeren bu sahne Mümtaz'daki haz ve günah çelişkisinin de kaynağıdır. Çocuk Mümtaz aynı hazzı yeniden yaşamak için genç kızın kendisine yeniden dokunmasını arzu ederek "kaskatı" beklerken, bir anda bütün gerçekliğiyle babasının ölüm anını hatırlar. Artık babasını bir daha göremeyecektir. Keskin bir acı hisseder. Mümtaz'ın iç dünyasında bu kaybedişin acısıyla genç kadının sarılmasından kaynaklanan haz birleşmiştir.[475] Tanpınar'ın ifadesiyle Mümtaz'daki bu "ikiz"lik

475 Tanpınar, *Huzur*, s. 28.

ömrü boyunca devam edecektir. Bu sahnelerin peş peşe hatırlanmasından kaynaklanan haz ve günah duygularının Mümtaz'da birleştiğini ifade eden satırlar, Mümtaz'ın kendisini sefil ve günahkâr hissettiğini belirterek biter. İlgili paragrafı babaya karşı işlenen ve simgesel anlamı olan bir sahne olarak yorumlamak da mümkündür. Buradaki simgesel baba, roman hakkındaki bazı yorumlarda görülebileceği gibi geçmiştir. Bu yorumu yapan araştırmacılar. Tanpınar denemelerindeki ve *Huzur*'un diğer kısımlarındaki "mazi" yorumlarını kullanarak, Tanpınar'ın kültür ve medeniyet bahislerinde sentezi esas aldığını söyleyerek yorumlarını sonuçlandırırlar. Hâlbuki aynı metin, Tanrı'ya veya kendiliğe karşı işlenmiş bir günah olarak da ele alınabilir. Yoruma esas alınacak sorun, hazzın nesnesidir. Mümtaz'ın ilk cinsel ama aynı zamanda erotik deneyimi olması bakımından bu tensel temas, şüphesiz "çocuk" Mümtaz'da bir suçluluk duygusuna yol açmıştır. Suçluluk duygusuna yol açan cinsel hazdır. Tanpınar Mümtaz'ın cinsel haz alma anını anlatan satırlarında Mümtaz'ın kendi bedeni hakkında duygularının nasıl değiştiğini, bedeninin hiç bilmediği yerlerinde hiç bilmediği hazlar uyandığını söyler. Tanpınar'ın genel üslup özellikleri çerçevesindeki bu satırlar, onun ihsaslar konusundaki mübalağalı ifadelerinden sadece biridir.

Aynı sahneyi günah kelimesinin kullanılmış olmasından yola çıkarak Tanrı'ya karşı işlenmiş bir suçtan duyulan azap olarak düşünemez miyiz? Bu anlamda yorumlamamıza yardımcı olabilecek bol miktarda Tanpınar metni bulabiliriz. Kutsalın ölümü yas gerektirdiği halde, kadın bedeni yası bozmuş ve hazzın nedeni olmuştur. Kadın bedeni kutsala ihanete yol açmıştır.[476] Nuran'la Mümtaz ilişkisi düşünülünce yine bir kadın bedeni Mümtaz'da azaba sebep olmuştur. O zaman

476 Berdyaev, *Dostoyevski: Ruh Sürgünü*, s. 63-74.

Tanpınar'da kadın bedeninin iki yönü vardır; hem hazza hem azaba sebep olur. Ya da kadın bedeninden alınan haz günahtır. Bu durumda haz nesnesi aynı zamanda günah nesnesi olur. Şüphesiz bu sonuç Tanpınar kahramanlarını, haz nesneleri karşısında daima tereddütte bırakacak ve onları eylemsizleştirecektir. Yaşanmışın hayali yaşanmamışın hayali ile yer değiştirdiğinde önü ve arkası kapalı bir arzu ortaya çıkar. Tanpınar öznelerinin arada kalmalarının başka bir görüntüsü sayabileceğimiz bu sonuç onların eylemini engeller. Azaba sebep olan kadın bedeni, haz gibi görüneni de azap kılar. O zaman haz günahtır. Neden? Ya da böyle bir sonuç hangi sebeplerle doğmuştur? Biz Tanpınar'da kadın bedeninin günahın mekânı olarak görülmesinin buradaki "arızalı" simgesel yapıyla ilgili olmadığını asıl kaynağın yaratılış kozmogonisi ile ilgili olduğunu düşünüyoruz. Mesele "yüzünden, -den dolayı" durumudur. Tanpınar hikâyelerinden Âdem ile Havva'da çok daha net simgelerle ele alınan bu konu, Âdem'in Tanrı'nın cennetinden hangi sebeplerle, -den dolayı ayrıldığı ile ilgilidir ve aynı hikâyede Havva'nın anlamsal boşluğu -yalan- onu bir temsili yanılgı nesnesi yapar. Tanrı yerine, Tanrı gibi yapılan sığınma, günaha yol açmıştır. Haz bu durumda tuzaktır. Hazzı temsil eden kaynak, nesne yalan olduğu için temsil ettiği de yalandır. Hem adı geçen hikâyede, hem de Tanpınar kahramanlarının âşık oldukları kadınlar karşısında dillerinin nasıl değiştiğini, kendilerini nasıl hissettiklerini izleyerek yorumlayabiliriz. Eğer aşk ötekinin arzusunun arzusu ise, Tanpınar kahramanları, Tanrı'nın arzusunun arzulayan simgesel tutkunlardır; kadında temsil edilen arzuyu arzulamak, ikame bir arzuyu arzulamaktır. Hakiki birlik formu, ortadan kalkmış -ki Tanrı'dır- ikame birlik nesnesinin arzusu arzulanmıştır. Tıpkı Tanpınar dili gibi Tanpınar kadınları da ikame nesnelerdir. Nasıl ki Tanrısal arzunun arzulanmasını kadının varlı-

ğı, ikame yoluyla temsil ediyorsa, Tanpınar'ın dili de Tanrısal birliğin ikame temsilidir. Kısacası olmayandır. *Huzur*'un ilk bölümündeki sahnede kadın bedeninin Mümtaz'ın bedenine teması ile birlikte kendini nasıl, hangi kelimelerle tahlil ettiği önemlidir. Metne bağlı kalarak söyleyelim ki temas anında Mümtaz şuurunu kaybeder. İkincisi ertesi gün hissettikleridir ve "yine arzu"lar. Üçüncüsü baba hatırlanır; dördüncüsü sahneler birleşir; beşincisi günah işlediğini düşünür ve son olarak kendini sefil bulur; yani kendinden utanır, kendinden iğrenir. Sonuç ötekinin doğuşudur. Haz anlarında derhal azabı hatırlamak, haz nesnesinin günah nesnesi kılınmasından kaynaklanmıştır. Sonuçta kahramanımız nesnesiz hazzı, yani dil yoluyla sağlanabilecek hazzı tercih eder ki o da sanatsal yaratımdır. Nesnesiz haz, Tanpınar metinlerinde dilsel hazdır. Bu sefer haz nesnesi daha zararsız, günaha sokmayan metinler olur. En azından, hem haz hem de azabı dilseldir. Hazzı ve azabını simülatif kılan özne, kendi bedenini, kendi ruhunu korumuş olur. Daha önce Tanpınar'da bir ikame sorunu olduğunu söylemiştik. İkame edilen sanattır; neyin yerine ikame edildiği sorusunun cevabı ise "bütünlük"tür. Tanpınar'ın biyolojik hayatına ilişkin bütünlüğün/bütünlük arzusunun yerine ikame edilmiş görüntüsü sanatındaki bütünlük ve parçalanmışlık formlarıdır. Çünkü *Huzur*'daki sahne, Mümtaz'daki bütünlük (tamamlanmış kendilik) algısını bozmuştur; bu bakımdan günah Tanrı'ya, yaratılıştan gelen Tanrısal kendilik algısına karşı işlenmiştir. Bütünlük Tanrısallık formu olduğuna göre, Mümtaz doğal olarak kendisinde olması gereken bütünlüğe karşı günah işlemiş, artık haz daima günahı içerir konuma gelmiştir. Dünyevi haz daima günah doğuracağına ve günah da kefaret gerektirdiğine göre Mümtaz'ın da Tanpınar'ın da hazdan vazgeçmesi veya her haz sonucunda, haz alma süreci aynı zamanda günahı içerdiğinden, kefareti öde-

meye hazır olması gerekir. Tanpınar'ın erkek kahramanlarının kadınlarla ilişkileri bu yüzden daima dilsel düzeyde kalır; dille haz alınır yani günah işlenir ve dil yoluyla kefaret ödenir. Böylece ikameci Tanpınar, ıskaladığının kefaretini de ikame kahramanına ödetir; çünkü haz alan da ikame kahramandır. O zaman birçok Tanpınar roman ve şiir ve hikâyesinin yapısı haz/günah ve kefaret yapısıdır. Yapıyı izah edebilecek iki temel metafor vardır; yükseliş ve düşüş metaforları ki her iki durum da simulatiftir ve kozmoloji ile ilgilidir. Simülatif cennet yükselmedir ve dille kurulur; simülatif düşüş cehennemdir ve dille kurulur. Yaratılış kozmogonisi insanın cennetten kovulmasını, bilmek ve anlamak, idrak kabiliyeti ile ilgili kılar. Tanpınar kahramanları da bilmek ve anlamak tutkusuyla kıvranan kahramanlardır. Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta kâinattaki sırrın/esrarın, anlamını kavramaya çalıştığını söyleyen Tanpınar *Acıbadem'deki Köşk*'te kahramanının bu temel özelliğini ifşa eder. Abdullah Efendinin eşyanın dilini çözmesi de aynı anlama gelmektedir. Öyleyse, tıpkı insanoğlunun atası gibi Tanpınar kahramanları da bilmek ve anlamak tutkuları ile büyüyü/cenneti bozmuşlar ve yeryüzüne gönderilmişlerdir. Kozmogonik ebedi anlam, Tanpınar metinlerindeki temel yapıdır. Büyülü bir mekânda, büyülenmiş kahramanlar, büyüyü çözmek tutkusu yüzünden, büyülü mekândan kovulurlar. Büyülü mekân dil olduğu gibi, sürgün edildikleri mekân da dildir. Çünkü dil aynı zamanda zaman ve mekândır; yani bir sürgün yeridir. Tanpınar dil sürgünüdür.

Tanpınar metinlerinin son kısımlarında kahramanlar genellikle günahın kefaretini acı içinde kıvranarak ödeyecektir. İşlenen günahın yani alınan hazzın büyüklüğüne göre kefaretin derecesi belirlenir. Zaten bir süre sonra, bazı Tanpınar metinlerinde, sırf azap korkusu yüzünden hazdan kaçınıldı-

ğını görürüz. Yaz Yağmur'u bunun en güzel örneğidir.[477] Kahraman, kahraman anlatıcı ya da sadece anlatıcı, kadın ve erkek kahramanın yalnız kalma durumlarında üçüncü bir gözü devreye sokarak temsili haz durumunu engeller. *Huzur*'daki meşhur sahne dışında hikâyelerin birçoğunda ya açıkça ya da kahramanın eylemleri vasıtasıyla günah/suç olgusunun gerçekleştiği görülür. Bazı hikâyelerde kahraman açıkça günah işlediğini beyan eder; bazılarında ise açıkça günahtan kaçınmaya çalışır. Günahtan kaçındıkça hazzın nesnesinden uzaklaşan Tanpınar kahramanları, her iki durumda da suçludur. En hafif şekliyle hazdan kaçınıldığında işlenen günah kahramanın kendine/kendi nefsine karşı işlediği günaha dönüşür. Nefse karşı işlenen günah kendi yaratılışına karşı işlenen bir günah olduğuna göre, görünüşte vak'anın gereği olarak anlatıcı kahraman yine günah işlemiş demektir. Çünkü Tanpınar kahramanları doğuştan suçludur. Evin Sahibi hikâyesinde kahramanın onca ölüm görmesi ve bu ölümlerden kendini sorumlu tutması nefsine karşı işlenen bir günahtan kaynaklanır. Erzurumlu Tahsin'de insanın yücenin sırtında bir bit olmasına rağmen kâinatı fethe çıktığı ifade edilirken günahın niteliği açıklanır. Kendi güçsüzlüğünün farkında olmayan insan o gizli mekanizmayı, talih ve tesadüfün elinde oyuncak olduğunu unutmaktadır. Büyük mekanizma, büyük makine kozmos düşüncesi, güçsüz ve iradesiz bireyi doğurur ve korku sebebidir. *Huzur*'un ilk bölümünde "varım" nakaratı etrafındaki "benlik" iddiası yine aynı suçun/günahın sebebidir. Geçmiş Zaman Elbiseleri ve Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda da kahramanlar varoluşsal suçlar işleyeceklerdir.[478] Kendini gerçekleştiremeyen, kendi olamayan insan, kendi

477 Tanpınar, *Hikâyeler*, ss. 143-200.

478 Irwin Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 437-441.

doğasını harcamış olur. Kendi doğasını harcamak yerine ömrünü harcamak demek sanırız daha doğru bir ifadedir. Dini bir yaklaşımla, ömrünü harcayan insanoğlu, yaratılış amacını ıskalamış olur. Tanpınar kahramanları çoğu zaman, herkes gibi sıradan olmayı özlediklerine göre, yaratılma amaçları herkes gibi olmakken, bilmeyi ve anlamayı istemekle cezalandırılmış, hiçbir şeyi bilmek ve anlamak merakı olmayan insanın cennetinden kovulmuşlardır. Fakat Abdullah Efendi'den Mümtaz'a, Behçet Bey'den Hayri İrdal'a bütün Tanpınar kahramanları sıradan -en azından iç dünya bakımından ki burada Abdullah'ın kendi cenazesinde yaptığı konuşma hatırlanmalıdır- görünmelerine karşın iç dünyaları bakımından karmaşık hatta "acayip"tirler: "O başka bir yıldızda doğmuş kadar bu toprağın hesaplarına, zaruretlerine yabancı idi. Onun için çok defa biçare olurdu. Büyüğe ve istisnaiye karşı duyduğu aşk, onun zahiren çok sakin görünen hayatını zehirledi. Kendi ördüğü ağın içinde boğulan bir örümcek gibi, bu tehlikeli ruh haletinin hazırladığı vaziyetler içinde çırpınır dururdu. Talihi küçük bir vodvil muharririydi. Fakat o vdvili bir Sofokles veya Shakespeare tiyatrosu imiş gibi ciddi ve mustarip yaşadı. Onun için hayatı dışarıdan gülünç ve iç tarafından büyük ve azametliydi. Bilmem farkına varıyor musunuz? Hepimizin seyrederken o kadar güldüğümüz ve eğlendiğimiz Sekizinci veya cinsinden bir piyeste ciddiyetle rol almış bir Kral Oidipus veya Antigone, yahut Othello tasavvur edin. İşte zavallı Abdullah'ın hayatı..."[479] Onların kendi var oluşlarına ihaneti iç dünyaları vasıtasıyladır. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda kahramanın nesnenin gerçek anlamlarına yönelik merakı ve metnin kurgusu kahramanın serüvenlerinin o iç dünyanın nasıl bir örümcek ağına dönüştüğünü gösterir. Kahramanların

479 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 35.

yaşadıklarını anlatırken kullanılan "günah" tespiti simgeseldir. Edebiyat metinlerinin doğasında var olan simgesel kuruluş, günah ve kefaret gibi psikiyatrik sorunların da simgesel kurulmasını gerektirmiştir. Öyleyse bu simgesel görüntünün arkasında gizli asıl günah ve bu günahın kefareti nedir, kefaret nasıl ödenir?

Simgesel günah, sanatsal yaratmanın kendisidir. Yaratmak arzusu Tanrılığa özenmektir ve Tanrılığa özenmek günahtır. İnsanoğlunun en büyük günahı kendini Tanrı zannetmesidir. Sanatı yaratma kabiliyeti bakımından tanrısal yaratma ile eş değer görenler, sanatkârın çektiği acıyı, bu yaratma tutkusuna bağlarlar. Yani sanatkâr yaratma tutkusuyla Tanrıya özenmektedir ve bunun cezasını da acı çekerek öder. Acı bir çeşit kefarettir. Fakat galiba asıl kefaret hayatı kaçırmaktır. Öte yandan birçok şair, musikişinas ve ressam ve romancı, sanatın, sanatkârın acıyla beslendiğini söyler. Görünüşte acı dünyeviden mahrumiyet ve bohem bir hayat yaşamak şeklinde de anlaşılabilir. Tanpınar'ın da çok etkilendiği on dokuzuncu yüzyılın bütün büyük sanatkârları trajik, dramatik ve bohem bir hayat yaşarlar. Tanpınar kendi neslini değerlendirirken, o neslin bohem yaşam biçiminin gerekçelerini de biliyordu. Çünkü yüzyılın başında doğan şair ve romancı neslinin büyük bir kısmı Fransız edebiyatıyla beslenmiş bohemlerden oluşur. Peyami Safa, Necip Fazıl, Faruk Nafiz, Ahmet Kutsi, önceki nesilden Yahya Kemal, yine Tanpınar neslinden Nâzım Hikmet gibi isimlerin birçoğu, en azından gençlik yıllarında entelektüel sebeplerle acı çeken ve acıyla beslenen bohem sanatkârlardır. Hemen hepsi sanatkârı besleyen asıl kaynağın acı olduğuna inanır. Fransız edebiyatından gelen bu anlayış birçoğunun şiirlerine tema dahi olmuştur. Siyasi düşünceleri sebebiyle çektikleri fiziksel acı da onların sanatlarını besleyen bir başka kaynaktır. Ancak Tanpınar, bir ikinci faktöre muha-

tap olmuş, o hayatı boyunca bohemce yaşamış ve yaratmanın acısını -*Günlükler*'i- entelektüel anlamda çekmiştir. Metinlerinde geçen Tanrıya/kendiliğe karşı işlenmiş günah/hata/suç işlemiş olmakla ilgili cümlelerin anlamı bizce, yaratmaya kalkışmak iddiasında bulunmaktan kaynaklanan bir suç, günah ve hatadır. Her günahın bir kefareti olduğuna göre, Tanpınar'ın günahlarının kefareti sanat eseridir. Kefaret bir hatanın, bir günahın affı için ödenen karşılıktır. Hata edebi eser yaratmaya kalkışmak -içyapı dâhil- dolayısıyla Tanrılığa soyunmak; kefareti, "kaybederek" acı çekmektir. Tanpınar kahramanlarının daima kaybetmeleri, bir yandan arzuladıklarını, bir yandan hayatı ıskalamaları bir çeşit karşılıktır. Kaybın ikamesi ise sanat eserinin kendisidir. Bedeli ödenmiş ikame aracı olarak sanat eserinin kendisi Tanpınar'ın asıl haz nesnesidir. O çok arzu ettiği bütünlük vesilesiyle sonsuzluk tutkusunu sanat eserini yaratarak gerçekleştirir.

Fakat sorun bu tespitle halledilemez; Tanpınar'ın yazma biçiminin kendine has iddiası, Tanrılık iddiasının simgesel formudur. *Huzur*'un son bölümünde askeri doktor ile Mümtaz arasında geçen konuşma, yirminci yüzyıldaki mistik algıyı eleştirirken, aynı zamanda romancı Tanpınar'ın ve roman kahramanı Mümtaz'ın da mistik algısını eleştirmektedir. Çünkü Mümtaz, Nuran'la beraberliği esnasında kendisini Tanrı gibi güçlü hisseder. Her benzetme ötekini esas aldığına göre, mistik formdaki bu cümle ben Tanrıyım yapısının zayıflatılmış şeklidir. Yine aynı romanda Mümtaz Nuran'ı Tanrıça gibi görür. Mümtaz'ın zihni bu algıya, imgeler yüzünden, tamlık arzusu yüzünden ve ilm-i simyanın yöntemleri ile -zihinsel arka plan- kullanılarak ulaşmıştır. Kullanılan yöntem şeyleri birbirine benzetmek, soyuttan somuta; somuttan soyuta geçerek, şeyleri birbirine irca etmek yöntemidir. Onun metinlerindeki "toplama/bir araya getirme" imgesi, güneş simgesini

merkeze alarak ve elbette dil vasıtasıyla gerçekleştirilir. Dille, dilin kuruluşu ile gizlenen bu amaç, açık manalı ifade ve ibarelerle sızdırılır. Metnin anlamına ilişkin bu sızma, simgesel sahneler, aforizmalar, hükümler, bazen bir beyit, bazen musiki formu, bazen de mitolojik unsurlar kullanılarak ifade edilmiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün birinci bölümü sanatkâr faaliyetinin/sanatsal yaratmanın bir parodisidir. Seyit Lûtfullah simya ilmi (Kayser Andronikos'un hazineleri ve Şerbetçibaşı elması) peşinde bir ömür tüketirken eşyaya nüfuz, kâinata hükmetmek amaçları bakımından sanatkârdan hiçbir farkı yoktur. Asıl büyük arzu kâinata nüfuz etmek arzusudur. Tanpınar'daki esrar çözme, bilmek ve anlamak merakı Seyit Lûtfullah'ın parodik hayatıyla aynıdır. Metnin sonunda bir yangın yüzünden simyacı grup dağılır. Yangın ateşe ilişkindir. Ateş de anasır-ı erbaadan biridir. Ateşin en büyük özelliği dönüştürmesidir. Demekki kastedilen değişim ve dönüşümdür. Tanpınar bazı metinlerinde kullandığı yangın sahneleri ile yok etmeyi ve yok olmayı değil değişmeyi kastetmektedir. Nesne, bilinen kalıbından çıkarak başka bir görüntüde devam etmektedir. Bu yüzden *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün enstitüye ilişkin bölümünün simyacılıktan hiçbir farkı yoktur. Seyit Lûtfullah'ın yerini Halit Ayarcı, Şerbetçibaşı elmasının yerini de enstitü binası almıştır. Edebiyat metinleri arzunun dilsel izdüşümü olduğuna göre, kelimelerle örülen form değişmiş, anlam korunmuştur. O zaman bizzat yazarın kendisi de eşyayı ifade eden dili değiştirip, dönüştürerek Seyit Lûtfullah'ın ve Halit Ayarcı'nın yaptığını yapmaktadır. Tanpınar'daki başkalaşım arzusu, öyle görünüyor ki, ilm-i simyanın yönteminin dile uygulanmasıdır.[480] İlm-i simyanın kendisi açıkça metnin asıl anlamına yönelik bir işarettir. Tıpkı Abdullah Efendi'nin

480 Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 124-147.

hayatı gibi, metin de dışardan basit fakat içerden çok zengin ve kudretli bir dünyadır. Zaman Kırıntıları'nda değişimi yücelten Tanpınar'ın *Günlükler*'de hiçbir şey istediğimiz gibi değişmiyor derken haz ve acı çelişkisinin teorik düzlemde yani dilsel alanda gerçekleştirilse bile, hakikatte gerçekleşemeyeceğine inancını belirtir. Tanrısal kudrete ancak dil seviyesinde sahip olabilen yazar -ki o konu bile sorunludur, sahip olamaz çünkü- için hakikatle yüzleşmek kendiliğinden bir cezadır.

Evin Sahibi: Ölüm

Evin Sahibi'nde, *Huzur*'daki yapının farklılaştığını, metinde gittikçe azalan tebeddül ve tahavvüle ilişkin yorumlardan ve metnin merakı sürükleyen bölümlerinden kavrayabiliriz. Çünkü insanın Tanrısallığının en büyük engeli ölümdür. Ölüm Tanpınar metinlerinde en önemli engelleyici faktördür. Tamlığın gizli anlamı örtülü sonsuzluk ise, insanın sonsuzluğunu engelleyen en önemli faktör ölümdür. Erzurumlu Tahsin'de, Bir Yol'da ve Evin Sahibi'nde, hatta *Huzur*'da ölüm güzelleştirmeye çalışılmış olmasına rağmen, gerçeklik/ölümün gerçekliği kurulmak istenen bütünlük sistemini bozar. Evin Sahibi, kahramanın sürekli ölümle yan yana yaşadığı bir hikâyedir. Ölüm hiçbir devresinde kendini kahramana unutturmamış, doğuşundan itibaren, etrafında varlığını hissettirerek yaşama zevkini yok etmiştir. Hikâyede, baba, anne, dede, hizmetçi Hacer, enişte peş peşe ölür. Hayatının bir döneminde savaşa katılan kahraman yanı başında hep ölümü görmüştür; birinci dünya savaşının acılı günleri, yoksulluk formunda ölümü gizlemektedir. Harp sonunda ölüm hastalık, açlık ve bir yığın sefalet kimliği ile yine ortalıktadır ve hayatın merkezindedir. Onu ölüm düşüncesinden uzaklaştıran tek durum, Zeynep'e âşık olmasıdır. Aşk hatırlanacak olursa Tanpınar'da,

yaşarken, bütünlüğü kavramanın yollarından biridir. Fakat Zeynep'e aşkı bile ondaki bu ölüm gerçeğinin olumsuz fonksiyonunu ortadan kaldıramaz. Evin Sahibi'nde aşkın da içinin boş olduğunu, geçici olduğunu, anlamsız olduğunu görürüz. Hikâyedeki aşk tanımı *Huzur* okuyucusunu şaşırtacak kadar etkileyicidir. Hikâyede ölüm gerçeği, kaybetme korkusuna dönüşür; oysa kaybetmek de zaten ölüm demek değil midir? Hikâyenin kahramanı, karısını öldüreceği korkusuyla sonunda evden uzaklaşarak bir hastaneye yatar.

Ölümün varlığı her şeyin geçiciliği anlamına geldiğine göre her türlü "son" ölüm demektir. Tanpınar kahramanlarının dille nesneyi, duyguyu, insanı çoğaltırken asıl amaçlarının o sonu ertelemek olduğu anlaşılır. Ancak son ne kadar ertelenebilir? İnsanı ve şeyleri dil yoluyla yüceltmek, metnin bir noktasından sonra kayba işaret eder. Çünkü hiç bir hikâye sonsuza kadar sürmez. Çünkü o yüceltme çift manalı bir anlam doğurur. Bir yanıyla şeyleri birbirine dönüştürürken değiştirdiğine inanan dolayısıyla Tanrılığı idrak eden bireyin günahını; diğer yanıyla da sürecin kısa bir zaman sonra biteceğini ve acının ve kefaretin başlayacağını göstermektedir. Tanpınar'daki birçok dilsel kuruluş, aforizmalar, hükümler, güçlü sıfat ve zamirler, metaforik fiiller, sınırsız ve mukayese imkânını ortadan kaldıran yapılar daima tanrısallığı, ilahî olanı/kudreti ima eder. Sanki resim dilinin dinî ya da mitik simgeleri gibi Tanpınar dili de bir yönüyle hep aynı amaca yönelir. Yargıyı *Huzur* örneğinden yola çıkarak daha açık izah edebiliriz. *Huzur*'da dikkati çeken iki dil kullanımı vardır. Birinci dil Nuran'ın varlığı etrafında kurulan ve bütün "şeylerin" ilahileştirildiği, değişmeye tabi kılındığı dil; ikincisi ise Nuran'ın Mümtaz'dan ayrıldıktan sonraki süreci içeren ve hiçbir şeyin hiçbir şeyle birleşmediği, hiçbir şeyin hiçbir şeye dönüşmediğini bizzat Mümtaz'ın beyan ettiği dil. Bu iki

yapı *Huzur*'a kadar Tanpınar metinlerinin değişmez/dengeli düzenini gizler. Daha evvel *Mahur Beste*'de bu dilin birinci kısmının abartılarak, kemiyet bakımından çoğalmış olması yüzünden dengeyi bozduğunu ve romanın asıl bitirilememe sebebinin bu durum olduğunu söylemiştik. Çünkü birinci dil biçimi mistik bir biçimdir ve geçmiş zaman gerektirir ya da şimdiki zamanın imgesel anlatımı zorunlu kılar. *Mahur Beste*'de geçmiş zaman geriye doğru çoğaldıkça birinci maddedeki dilsel kullanım artmış ve metin ikinci yapının aleyhine genişlemiştir. Hâlbuki Tanpınar'da dilin yapısal değişikliği ile zamanın ve mekânın; doğrusu algının dengeli bir sunumunun olması gerekirdi. *Huzur* ve Yaz Yağmuru, Abdullah Efendinin Rüyaları gibi, biri roman ikisi romana doğru genişleyen iki hikâyede bu denge sağlanmış görünmektedir. Tanpınar'ın şiirlerinde de aynı dengeyi görürüz. Yukarıdaki tasnifin birinci maddesi, şiirlerde üst-ben etrafında örülmüş, ikinci kısmı ise, üst-ben'in dağılma sürecini anlatmıştır. Böylece mistik ve seküler dengesi, mistik ve seküler dillerin her ikisinin de bir tek şiirde kullanılması ile gerçekleşmiş olur. O zaman *Huzur*'daki mistik dilin, Tanpınar metinlerinin diğer mistik söylemlerini de göz önüne alarak üst-ben inşası ile ilgili olduğunu; ikinci dil biçiminin de, üst-ben olmak şansını kaybeden ben'in acısını ve dağılışını içerdiğini söyleyebiliriz. Fakat 1949'dan sonra Tanpınar'ın tahkiye dilinde ciddi bir değişme vardır. Önceki döneme ilişkin dil ve dünya algısı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün daha ilk bölümünde ironize edilerek, eski metinler karşısındaki yazar tavrı netleştirilmiş ve böylece Tanpınar sanatı ortadan ikiye bölünmüştür. Bütün o parçalanmış yapılar edebî metnin gerçek formu düzeyinde de gerçekleştirilmiş olur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün diğer Tanpınar metinlerinden -*Acıbadem'deki Köşk* hariç- galiba en büyük farkı,

simgenin mistik alandan çıkarılıp sekülarize edilmiş olmasıdır. Simge ilk dönem Tanpınar metinlerinde mistik bütünlük idi; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ilk kısmında bu mistik bütünlük ilm-i simya imkânlarıyla ve altın yapma simgesi ile anlatılır. Fakat romanın sonraki kısımlarında enstitü gibi daha pozitif bir yapı devreye girer ve simge bu sefer seküler bir anlam ve nesne üzerinden kurulur. Böylece Tanpınar hem mistik algıyı hem seküler algıyı, başka bir deyişle kendi algı biçiminin iki formunu da ironize ederek boşluğa/anlamsızlığa ulaşır. Kavram çiftleri karşısındaki tarafsızlık durumunun başka bir yöntemi de yoktur zaten. *Huzur*'daki o monolojik diyalog sisteminin ifşa ettiği taraflı anlatıcı formu böylece *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde en azından nihailik bakımından bozulmuştur. Dile getirilen ya da getirilmeyen veya içerde var olduğunu bildiğimiz kendini sorgulayan dil, biri mistik diğeri seküler iki simgede, mistik ve seküler dünya algısını sorgulayıp, sorguyu tamamlayıp bir kenara atmış olur. Metnin diğer bir anlamı, insanoğlu ne kadar seküler düşünürse düşünsün, modern görüntüler altında mistiktir. Jung'un modern zamanların gizli simgeleri ile ilgili yorumları, arketipler ve bilinçdışı meselesi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün asıl anlamının açıklaması olur.[481] *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün dili, bütün insanî aksiyonları, eski cemiyetlerin kutsalın etrafındaki faaliyetlerine dönüştürür. Orada, o dilde, kutsala ilişkin seküler aksiyonlar, form değiştirmiş ibadettir. Öyleyse insan her durumda Tanrılığı arzular ve Tanrı yaratır. Tanpınar'daki simgeleştirme tutkusu, bu romanla beraber, önceki yapının ironize edilerek yeni bir simgenin -ama simgesel kılmakta devamlılık var- dönüşmesini ve her iki simgenin de ironize edilmesini kapsar. Sonuçta simgeleştirme ironize edilmektedir. İlm-i

481 Jung, *İnsan ve Sembolleri*, s. 105-128.

simyacıların anlatıldığı ve Şerbetçibaşı elmasının peşinde olunan kısım, 1949 öncesi metinlerin var olduğunu ima ettikleri -aslında Tanpınar'ın- anlamın saçmalığına ilişkin iken romanın sonraki kısmı bugünün fonksiyonel anlam hastalığının da saçmalığını anlatmaktadır.

Dil eskir, teknik de eskir; insan bilincinin algısı da dille görünür olduğuna göre, dilin eskimesi algının da eskidiği anlamına gelir. Tanpınar metinlerinin 1921-1949 arası yıllardaki örnekleri yoğun bir dil ve yapı tekrarı içerir. Daha evvel de söylendiği gibi, hep bir kaybın/ıskalamanın söz konusu olduğu o dönem Tanpınar metinlerinin, dili ve yapısı da bu kaybın niteliğine göre düzenlenmiştir. Öyle ki çoğu zaman Tanpınar tahkiyesinde *Huzur*'da ve şiirlerde benzer cümlelere, aynı mısraların nesirde de kullanıldığına rastlarız. Tanpınar'ın tekrarları sadece bu kadar değildir; ikiz ve/veya ötekinin varlığını içeren yapıyı bütün metinlerinde devam ettirmiştir. Şiirlerindeki birçok kelime sublimation ve alçaltma, aşağılama sıfatı olarak kullanılmıştır. Ayna, kuyu, gemi, inci, büyük inci, büyük nehir, avize, billur avize, yıldız, güneş ve benzeri birçok metafor, birçok simge tekrarı, Tanpınar'ın dilini, açıkçası bilincini kirlenmiş ve eskimiş bulmasının meşru sebebidir. Bu simgelerin anlamları ise algıya yöneliktir ve Tanpınar algısı, böylece yenilenmeye ihtiyaç duyar. Ondaki değişim/değişmek arzusu, eşyanın değişmesinin/değişmemesinin tamamen algı ile ilgili olduğunu kavramış ve kendi algısını değiştirmeyi seçmiştir. Üstelik değişmenin/değişebilmenin ne büyük bir nimet olduğunu kendisi söyler. *Huzur*'dan sonra Tanpınar'da görülen yazma sıkıntısı, yeni algının dile dökülmesindeki sorunla da ilgili olabilir.[482] Alışılmış tahkiye yapısını ve dili kavrayış

482 Nurdan Gürbilek'in bu konudaki görüşleri için bkz: *Benden Önce Bir Başkası*, s. 75-92.

ve kullanma biçimini değiştirmek zorunda hisseden Tanpınar, yeni dil ve dünya algısının kompozisyonunu kurmakta güçlük çekmiştir.

Tanpınar'daki simgesel günahın simgesel cezasının olması gerektiğini söylemiştik. Ceza acı çekmekle ödendiğine göre, sanat eseri üretmenin, yaratıcılığa özenmek bakımından günah addedilmesi ve bu günahın da acı çekerek kefaretinin ödenmesi anlaşılabilir bir durumdur. Simgesel yaratma yoluyla, öznenin kendini Tanrı zannetmesinin, Tanrılığına inanmasının cezası, kazandıklarını kaybetmesiyle çekilebilir. Tanrılıkla kazanıldığı zannedilen yaratma kudreti olmalıdır. Yaratma kudretini kazandığını zanneden insan/sanatkâr, kendini Tanrı görür. O zaman yaratma kabiliyetini kaybetmesi gerekir. Aldığını geri vererek, başladığı noktaya dönecek ve yeniden masum olacaktır. Tanpınar tahkiyesindeki kayıpların asıl sebebi budur. Onun roman ve hikâyelerindeki kayıpların genellikle kadın kahramanlar olduğu zannedilebilir; oysa kadın kahramanların kaybedilmesi sadece metnin en üstteki anlamıdır. Tanpınar'da bütün yapının aynı yöne doğru ilerlediğini bildiğimize göre, metnin alt anlamlarında da benzer kayıpların olması icabeder. Bu yüzden metnin alt anlamında, eşyayı da kaybeden Tanpınar kahramanları, en önemlisi tamlık algısını kaybederler: Abdullah Efendinin Rüyaları'nda imgeyle yaratılmış bir sevgili vardır ve bu imgesel yaratmanın sağladığı kudret vehmi Abdullah Efendi'de eşyanın sırrını görmek gibi bir zanna kapılmasına yol açar. Kazandığını zannederken kaybetmek anlamına gelen bu durumda, kaybın sebebi, başka bilinçleri, ötekinin bilincini hesaba katmamaktan kaynaklanmaktadır. Algısı her şeyin bir olduğuna göre ayarlanmış Tanpınar kahramanının bilinci, kendi bilincini, kâinatın bilinci görerek, başka bilinçlerin üstünde, bir üst bilinç konumuna yükselmiştir. Yanılgısı, ötekinin bilincini edilgen, kendi bi-

lincine tabi, Tanrısalın gölgesinde bir bilinç olarak görmesi yüzündendir. Çünkü kâinatı büyük bir makine, kozmosu bir büyük mekanizma olarak gören Abdullah Efendi, kendi üstündeki bu bilincin eş değeri olarak, kendi bilincini de başka bilinçlerin üzerindeki bir büyük mekanizma sayar. Abdullah Efendi'de kimsenin görmediği iç dünya zenginliği büyük mekanizmadır ve şeylerin gerçek hüviyetini görür. Tıpkı büyük makine kozmos gibi! Evin çatısının uçması, sevgilisinin yıldızlara basarak odaya girmesi, dil yoluyla sırrın kendisine açılmasıdır. Böylece modern zamanlarda sekülerin imkânlarıyla bir ermiş formuna dönüşen Abdullah Efendi Tanrılaşır. Tanpınar'daki imgesel dil bir dua dili olduğundan çıplak gerçek o imgelerin yücelttiği kutsallaştırdığı -sahte kutsal- yapı yüzünden sırrını Abdullah Efendi'ye açar. Hiçbir şey göründüğü gibi değildir aforizmasının anlamı, maveradaki eşyaya ilişkin anlam olduğuna göre, rüya dili, semboller, sanat dili gibi yapılar esrara vakıf olmayı sağlayacak dillerdir; çünkü bizatihi esrara vakıftırlar. Tanpınar'ın Abdullah Efendisi de böylece eşyanın iki dilinin -en az- olduğuna inanır. Birincisi herkesin, sıradan bilincin kavradığı anlam; ikincisi ise sadece kendisinin bildiği ve gördüğü anlamdır. Daha hikâyenin başında hatırlanacak olursa, bir kadınla bir erkeğin karşı masadaki vaziyetlerini inceleyen Abdullah Efendi iki dili de görür. Bu sahnedeki anlam, söz/dil ile arzunun diri/var kılınmasıdır. Abdullah Efendi şeylerin anlamının sadece dilsel yapı olduğunu kavramıştır. Özne ne zaman nesneye sahip olmaya kalkışsa -anlama- arzu tatmin edilip yok olacağı için nesne de -yani anlam- kaybolur. Öyleyse arzu anlam; anlam arzudur. Gilles Deleuze'un meşhur hayatın kaynağı arzu ve ölümdür aforizması Tanpınar metinlerindeki ana sorunlardan ikisini de izah eder: Arzu ve ölüm. Arzuladığımız için anlamlı kılar; arzuyu anlam farz ederek üretir ve ölmemek için yaşarız. Ölüm var

olduğu için yaşamanın/var kalmanın yollarını ararız. Bu yüzden Tanpınar'ın ilgili metnindeki sahne simgesel bir sahnedir. Eğer dil yoksa nesne de -anlam da- yoktur aforizması bütün varlığı dille sağlanmış insan kurgusu haline dönüştürür. Aynı metindeki, masada bir erkekle oturan kadının ayaklarının başka bir masadaki bir erkekle "sevişmesi" de anlamın çift yanlılığını gösteren başka bir yapıdır. Dil daima çok anlamlıdır. Tanpınar Abdullah Efendinin Rüyaları'nda kadının ayakları başka bir masadaki erkekle sevişirken arzuyu, nesneye bakış atfederek anlatır. Çünkü burada ayakların ve bıyıkların birbirini görmesi söz konusudur. Şeyleri arzu temsili kılıp insana has beş duyuyu şeylerin özelliği kılmak, Tanpınar dilinin en çok görülen özelliğidir. Şeyler duyar, konuşur, hisseder, görür, üzülür, acı çeker, sever veya nefret eder. Onun tahkiye tekniğinin çoğaltma yönteminin amacı, şeylerin görünmeyen kabiliyetlerini kavramaya ve çoğaltmaya yöneliktir; yaratmanın sırrı bu yöntemdir.

Tanpınar kahramanlarındaki bu kudret, bizim eşyayı eşyanın da bizi görmesi anlamına gelmektedir ki, onların sürekli gerginliği, eşyanın gözetimi altında kalmış olmaktan kaynaklanan gerginliktir. Büyük kozmos, büyük makine, mekanizma böylece insan formunda tahayyül edilerek, talih ve tesadüf denen iki argümanla insan hayatına müdahale eder hale gelir. Bu yüzden Tanpınar'daki bütünlüğü kavrama çabasının yanı başında daima parçalanmışlık durur. Aynı sahnede kadının ayakları vasıtasıyla başka bir erkekle, gözleri vasıtasıyla da başka bir erkekle sevişmesi bir bölünme durumudur ve fakat asıl bölünme dildedir. Eşyanın nasıl ki bir görünen bir de görünmeyen anlamı varsa, onu içerdiği zannedilen dilin de görünmeyen ve görünen yanı/yanları vardır. Buna göre dili kullanan öznenin de kendini ifade eden araç dil olduğundan bölünmesi söz konusudur. İnsandaki bu bölünmüşlük iç ve

dış farklılığı olarak görünür. Zaten Abdullah Efendi de kendisini ikiye bölünmüş olarak nitelemektedir. Asıl kendisini meyhanede bırakarak, ikinci yani her şeyin ikinci anlamını gören kendisi ile eğlenmeye başlar. Birincinin otoriter kimliğinden artık kurtulmuştur. Alkolün, gecenin ve iradesizliğin -otoriter kendilik- sonucu çıkılan gece eğlencesinin tamamında Abdullah Efendi başarısız olur. Çünkü eşyanın iç yüzünü, Tanrısalı Tanrısal bir keyfiyetle bilmek onun dünyasını alt üst eder. Çünkü her şey sahtedir; samimiyet kaybolur; kendisini bile gayr-i samimi bulur. Acı çeken, azap içindeki Abdullah Efendi hikâyenin sonunda susuzluktan kıvranır. Demek ki Tanrısallık içeren ve dil yoluyla şeylerin çok anlamlılığını tek'e indirmeyi amaçlayan sanat, özneyi azap içinde bırakması sebebiyle tam tersi bir sonuç vermektedir. Anlam sanatla beraber azalmaz, çoğalır. Karmaşık görüntüler, onları ifade eden dil yoluyla, dilin doğasını ve bilinci de bozarak, Abdullah Efendi'yi içinden çıkılmaz bir anlam kargaşasına sürükler. Hikâyenin sonunda hala susuzdur; hakikate susuzluk, tersinden sahte de olsa bilinen dünyaya susuzluktur. Sürahi ve yedi küçük bardak, anlam çoğalmasıyla ilgili bir simgedir ve çocuk bu sürahiyi pencereden dışarı atar. Abdullah Efendi asıl kendini, uzaktan eski pardösüsü ve kamburuyla yürürken görür.

Kendiliğin Parçalanması

Tanpınar kahramanlarının günahı anlaşılan kendi olamamalarıdır. Kendi olamama hakikatin ihlalidir. Hakikati bulmak adına çıkılan yolda, hakikat ölçüsü kaybolur. Abdullah Efendi kendi olmak için "ben"ini, asıl kendini bırakmış, fakat dönüş yolunda kaybolmuştur. Ancak kaybolma ve dönüş, öteki anlamın karmaşıklığından kaynaklansa da günah bu arayışın "lezzeti" yüzünden nefse karşı işlenir. Abdullah Efendi ikinci/

öteki anlamı kavramayı bir oyuna, bir oyundan alınan lezzete dönüştürmüş ve bu lezzet, onun reddettiği görünenin lezzetini ıskalamasına sebep olmuştur. Kendisini dibe, sevgiliyi yüceye doğru savuran bu dil her defasında acı ile sonuçlanacak bir ruhsal süreç inşa eder. Lezzet anları geçici bir dil oyunundan öte gitmez. Yöntemin bir alışkanlık ve kısa lezzetler şeklindeki yapısı, hakikatle, Abdullah Efendi arasındaki mesafenin açılmasına ve daima hakikatin ıskalanmasına sebep olur. Hakikatin ve yalanın dili arasındaki fark, olandan duyulan acı ve olmayandan alınan haz şeklindedir. Bir bakıma bilinç ve bilinçdışı verileri arasındaki yapıya benzeyen bu zıtlık, Tanpınar kahramanlarını tereddütte bırakıp eylemsiz kılar. Çünkü her şey dil yoluyla inşa edildiğine göre, eylemin riski bir süre sonra eylemi gereksiz kılar. Tekrar Tanpınar kahramanlarını yorar; böyle durumlarda, tereddüt öncekini sonrakinin önüne alınarak inşaya dâhil edilir ve eylemden vaz geçilir.[483] Eylemsizlik aksiyonu ıskalamak anlamına geldiğinden edilgenliktir; edilgen özneler hayat akıp giderken seyrederler/bakarlar. Tanpınar'ın hayat akıp giderken "bakaduran" edilgen kahramanları bu durumda kendi nefislerine karşı suç/hata/günah işlemiş olurlar. Burada kullanılan üç kelime de Tanpınar'dan alınmıştır. Abdullah Efendi'nin arkadaşları ile gittiği randevu evinde birlikte olmak istediği kadının göğsünün yerinde bir boşluk fark etmesi, daha ikinci sahnede bilincin ikame alanını kaybettiğinin işaretidir.

Tanpınar'ın bu hikâyesinin anlamı, bilinçdışının kavradığı anlamla, bilinen yaşamın sürdürülemeyeceği gerçeğidir. Sahte anlam yani bilincin gördüğü anlam, meyhanede bırakılan kendiliğin temsil ettiği anlam yaşanılabilir. Tanpınar normal insan algısındaki "gerçek-gerçek dışı" algısının yerini değiş-

483 Joseph Vogl, *Tereddüt Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s. 18.

tirmiştir. Tıpkı düşünceyi uyku; hayali uyanmak olarak algılaması gibi! O küçük odada bilinç düzeyindeki normal insan kavrayışı birdenbire kaybolur ve şeylerin bilinçdışı anlamına gelen geçmiş ortaya çıkar. Duvardan fırlayan insan görüntüleri, duyulan ses hep o odada geçmişte yaşanılanlara ilişkindir. O zaman şeylerin hafızası, şeylerin bilinçdışı olarak, yaşananları saklar. Tanpınar'daki bilinçdışı ve hafıza ortaklığını ayıran tek yapı bilinçdışının verilerindeki absürddür.

Abdullah Efendinin Rüyaları'ndaki randevu evinde Abdullah'ın başına gelenler, bir yanıyla da hazzın süreksizliğini göstermektedir. Hikâyenin sonundaki susuzluk imgesi, simgesel okumanın susuz bıraktığı Abdullah'ın sahte anlama duyduğu susuzluktur. Asıl kendini -meyhanede bıraktığı- bilinç düzeyindeki benini terk etmiş olan Abdullah Efendi, onu yeniden ister. "Evin sahibi" dediği eleştirel, şeylerin gerçek anlamını vadeden ben'inden uzaklaşacaktır. Çünkü eleştirel ben, Tanpınar kahramanlarının yaşama imkânlarını yok eder. O zaman Tanpınar kahramanlarının durumu, yavaş yavaş "ne o ne o" konumuna sürüklenmektedir. Çevre ve Abdullah Efendi arasındaki ilişkiler hep bu iki yapı üzerinden yürür. Birincisi herkesin kendi gibi zannettiği, herkes gibi olmaya çalışan ama olamayan Abdullah Efendi'nin ilişkileri, ikincisi ise sadece Abdullah Efendi'nin bildiği ve gördüğü, nesne/olay ve ses üzerinden kurulmuş ilişkileridir. Tanpınar kahramanlarının hayatı gerçekte ikincinin dizayn ettiği iç hayattır. Dolayısıyla Tanpınar kahramanlarının bizim gördüğümüz dış hayatı sadece kabuktur.

Kimsenin görmediğini görmek, kimsenin anlamadığını anlamak, kimsenin duymadığını duymak bir algı sorunudur. Tanpınar'daki empresyonel ve simgesel algı, eşyayı bütün uzuvları ve ihsasları ile yaşayan bir insana dönüştürür. Bütün o konuşan eşya, garip aksiyonlar, bilinçdışı formlardır ve ta-

mamen kahramanın anlamlandırma çabasının ürünüdürler. Onların yanılgıları, bu anlamlandırma çabasıyla başlarken ıskalama da aynı çabanın sonucudur. Dilsel birlikler; Tanpınar'da şeylerin göründüğü gibi olmadığı yargısı üzerine kurulduğundan var olduğu zannedilen anlamlar toplamda eseri teşkil eder; fakat eser hayat değildir. Eser yalandır; yalanlar toplamı sanat eseri, Tanpınar kahramanlarının eşya ve durumların anlamına yönelik çıkarımları, tamamen empresyon kaynaklıdır ve öznenin zihnini gösterir. Öznenin zihni sırra odaklanmış ve Tanpınar'ın çok sevdiği kelime ile "ihsaslar"ın sağladığı veriler Tanpınar öznelerinde daima değişerek/dönüşerek dile dökülmüştür. Değiştirme ve dönüştürme kabiliyeti dinî ve mitolojik metinlerde Tanrı'ya aittir. Değiştirmek ve dönüştürmek büyü, fal ve benzeri mistik yöntemlerle sağlandığına göre, Tanpınar'ın dili büyü, rüya ve masal dili olur. O zaman Tanpınar dili, Tanrı'nın mucize içeren diline benzer; benzemek ister. Bu dil amacı bakımından sıradan bir faninin dili olmadığı gibi yapısı bakımından da sıradan bir faninin dili değildir. Her iki açıdan da bu dil eğer bir Tanrı dili değilse bir büyücünün dilidir. Bakışın mekânları arasındaki geziniş-ler, imgeyi yerinden eden savrulmalar, yükseliş ve düşüşler, şeyler arasındaki gidiş gelişler, ayırmalar ve birleştirmeler, nesnenin içinde ve dışında dolaşmalar Tanpınar dilinin, bilincin mekânını ihlal ettiğini açıkça gösterir. Şeylerin şey olarak durumu Tanpınar'da bozulur. Hatta bazen sadece şiirsel bir kelime birikimi olmak dışında herhangi bir anlamı olmayan bu yapılar anlamsızdır; ya da anlam ancak bakılarak hissedilendir. Anlam aramanın nasıl da anlamsız bir faaliyet olduğunu ancak böyle yapılarda görebiliriz.

Şeyler üzerinde büyücü Tanrı'nın mizahi bir gücü olduğuna inanan Tanpınar dilinin öznesi mistifiye ettiği algısı yüzünden, dili de mistifiye eder. Bu mistifiye ediş insanlığı

felakete sürüklemektedir. Kendisini bu yolla Tanrı zanneden insan işlediği büyük günahın bedelini kanlı savaşlar, açlık, sefalet gibi büyük felaketlerle ödemektedir. *Huzur*'un askeri doktoru mistisizm formlarını sayarken, "hacalet" mistiğinden söz eder. Mistisizm burada, yüceltme, akıl ve mantık dışı düşünüş, tabulaştırma, kutsallaştırma anlamlarına gelmekte ve doğal olarak mübalağayı içermektedir. Tanpınar'ın da zaten mistifiye kılma yöntemlerinden belki de en önemlisi mübalağadır. Mistisizm genel anlamda şeyleri beş duyunun literal algısıyla değil, ihsasları kullanarak, pozitif verileri empresyonize etme anlamındadır. Şeylerin göründüklerinin dışında anlamı olduğuna inanmak mistik bir dalış biçimidir. Sufizmin tarihi bu tip dalışların tarihidir. Tanpınar metinlerindeki bilhassa *Huzur*'daki Mümtaz'ın eşya ile münasebeti de çoğu zaman aynı dalıştan ibarettir. İbn-i Arabi, Yunus Emre, Mevlânâ ve bütün klasikler kâinatı dalış yöntemiyle ifşa etmeye, kavramaya çalışmıştır. Fakat yukardaki isimler, dalışın ritüelini bildiklerinden Hallac'ın durduğu yerdedirler. Cesaret, irade, inanç ve iman, tecrübe ve sabır; bütün bunlar algısal sürekliliği sağlar. Tanpınar bireyleri iradesizdir, korkaktır, sabırsızdır. Sadece güçlü ve kontrol edilemeyen, iradeyi dışarda bırakan merak, bu kahramanları yolun yarısına kadar getirir. Tanpınar'ın çok sevdiği kelime ile "birdenbire" bilinç yolun yarısında devreye girer kahramanları geri çevirir.

Tanpınar metinleri sadece özneleri değil, nesneleri ve duyguları da Tanrısallaştırır. Mümtaz'ın yukardaki sahnede gerçekle yüzyüze geldiği an, annesiyle bakıştığı andır. Bu bakışta "hacalet"ten başka bir anlam yoktur. Her duygu durumunu mistifiye eden Mümtaz hacaleti/utanmayı da mistifiye edecek ve bir gün önce duyduğu hazzı ne kadar abartmışsa, buradaki utanmayı da aynı derecede abartacak ve bu iki durum, birini yaşadığında diğerini hatırlamasına yol açarak, hayatı boyun-

ca bütün ilişkilerini bozacaktır. Sorun süreksizlik sorunudur; birbirini daima nötrleştiren haz ve azap, günah fikriyle beraber, Mümtaz'da ancak anlık hazlara izin verir. Hacalet açıkça üçüncü göz baskısıdır.

Suçluluk utanmakla ilgilidir; ya da utanmanın zemininde suçluluk vardır. Kendini Tanrı kılan özne, yine dil yoluyla nesneyi ve şeyleri de Tanrısal kılar demiştik. *Huzur*'da Nuran doğrudan doğruya "mabude" olarak nitelenir. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda sevgili Tanrı kılığındadır; Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde yine Tanrı gibi tasavvur edilen kadın figürleri vardır. Birincisi Keti, en sonunda keman olur; ikincisi kahramanın gittiği evin kızı, üçüncüsü ise eski elbiseler içindeki genç kadın/kızdır. Her üçü de Tanrısal imgelerle anlatılır. Tanpınar kahramanlarının her durumda uyanmaları, sarhoşluktan ayılmaları, hep yarı yoldan dönme durumudur. "Nefislerine karşı telafisi kabil olmayan bir hata işleyenlerin duyduğu"[484] büyük ıstırap, Tanpınar kahramanlarının kendilerini cezalandırma biçimidir. Öznenin iradesizliği yüzünden kaçırdığı haz nesnesi, ihtimal olsa bile, içselleştirilmişse, acı da aynı şekilde içselleştirilmiştir. Bu yüzden haz nesnesini/ihtimalini kaçıran özne, kendisinden intikam alır. Abdullah Efendi asıl kendisi iken iradesizliği yüzünden hayatı ıskalamış ve bir şekilde, mesela asıl kendini terk ederek, intikam almaya kalkışmıştır. Geçmiş zaman Elbiseleri'nin kahramanı iradesizliği yüzünden arkadaşını kıramamış ve Keti'yi kaybetmiştir. İradesizlik sorumluluktan kaçış anlamına gelir; bir bakıma risk almamaktır. Doğacak sonuçların sorumluluğu sizin iradeniz dâhil olmadığı için başkasına yüklenir. Nitekim kahramanları tedbirli görünmekle beraber, tedbirli olmanın doğurduğu riskler yüzünden kaybederler. Tedbir çoğu zaman kaçırmakla aynı anlama gelir.

484 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 70.

Yukarıda söylediğimiz kendi nefsine karşı işlenen iradesizlik yüzünden doğan günahı ve azabı, Bir Yol adlı hikâyede de görürüz. Evli ve çocuklu olan bu hikâyenin kahramanı bir gece, bilinmeyen, anlamadığı bir sebeple evinden çıkar ve kahvehaneye gider. Kahvehanedeki insanların her jestinin, her mimiğinin, her hareketinin anlamını kavrar. Herkes kendi olamamanın azabını yaşamaktadır. "Yaşanmamış rüyaların azabı"[485] dediği bu yük kendisi için de geçerlidir. Yaşayabileceği kendiliği kaybetmiş olmak kahramanın en büyük azap sebebidir. Günah ömrünü ne yaptın sorusunda gizlidir. Fakat hikâyenin ismindeki simgesel/metaforik yol ona bir ihtimalin olduğunu gösterir. Her zaman gidebileceği bir yol olarak kendi olma ihtimali yanı başında durmaktadır. Bütün Tanpınar kahramanları gibi iradesiz hikâye kahramanı da kendi olamayacağını bilir.[486]

Türk romanının diğer bir ismi Oğuz Atay ile Tanpınar arasındaki en keskin/kesin bağlantı, her iki romancının kahramanlarında da kendi olamama durumunun "büyük bir günah/suç/hata" olarak ele alınmış olmasıdır. Atay bu durumu "suç" kavramını kullanarak analiz ederken, Tanpınar'dan farklı olarak "kendi olma" çabası adına kahramanlarını harekete geçirir. Demek ki Tanpınar'ın yine o büyük engelleyici "tereddüt" yüzünden bakıp kaldığı yol, Oğuz Atay kahramanları için yürünebilen bir seçenektir. *Tehlikeli Oyunlar*'da intihar veya intihardan önce gecekonduda yaşamak aynı sebeptendir. *Tutunamayanlar*'da Turgut Özben'in bir trene binip bilinmeyen bir yere gidişi, Selim Işık'ın intiharı hep aynı sebeptendir. Tanpınar kahramanlarındaki engelleyici tereddüt onları eylemsiz kılar. Onlar sadece bakıp duranlardır. Bakmanın hazzı

485 A. g. e., s. 79.

486 A. g. e., s. 80.

Tanpınar'da sadece eşyaya bakmak şeklinde değildir; ihtimallere bakan bu kahramanlar, ihtimalin güzelliği ile büyülenirler. Ancak her iki durumda da kendilik "varoluş" sorunudur. Tanpınar daha 1930'larda tam da egzistansiyalizmin başlangıç senelerinde varoluşsal suçun ağırlığı altında ezilen kahramanların hikâyesini yazarken dönüşlülük zamirini bütün şeylerin sorunu haline getirir.

"Tek bir bedende iki başlı" garip bir yaratığa benzeyen Mümtaz'ın "tecessüm" etmiş ikizi -öteki değil- Erzurumlu Tahsin olacaktır. Biri bakarken, diğeri harekete geçer; baştan çıkarıcı ikiz, Tanpınar'daki birçok malzeme gibi sadece ikame aracıdır. Hikâyedeki en orjinal Tanpınar benzetmesi, insanoğlunun durumunun bir mandanın sırtındaki böceklere benzetilmesidir. Tanpınar'daki kozmosun büyük makine, büyük mekanizma olarak nitelenmesi burada manda benzetmesi ile anlatılmak istenmiştir. İnsanoğlu büyük bir mekanizmanın oyuncağıdır. Tıpkı mandanın üzerindeki böcekler gibi. Buna rağmen kendini Tanrı zanneden insan, dünyaya nizam vermeye kalkışır. Melankolik hikâye anlatıcısı, Erzurumlu Tahsin'e rastlar. Tahsin seneler önce Erzurum'dan ayrılmış, Erzurum'un zengin ailelerinden birinin çocuğudur. Tahsin başkalarına benzemeyen, mal mülk sahibi olmayı reddetmiş, gittiği yerlerde katıldığı savaşlarda ölümden ve sefaletten başka bir şey görmemiş, bu yüzden de hayatı anlamsız bulan biridir. Ona göre hayat, ölüm adına söylenmiş bir kasidedir. Anlatıcının garip titizliklerini, sağlığı için endişelenmesini, hastalanmak, ölmek korkularını, tereddütlerini Erzurumlu Tahsin komik bulur. Tahsin "kendi" olan adamdır. Tanpınar'ın meşhur ifadesiyle "abasız ve postsuz derviş" tam da Erzurumlu Tahsin olmalıdır. Öte yandan hayatın anlamsızlığını bilmesine rağmen anlatıcı, Tahsin'in cesaretini gösteremez. O yaşamak istediği hayatı değil, başka bir hayatı yaşamak

zorundadır. Terk ediş onun cesaret edebileceği bir eylem olmadığından kendi arzusuna/kendilik arzusuna rağmen Erzurumlu Tahsin'in alay ettiği dünyaya nizam vermeye kalkışan adam olarak kalır. Tanpınar kahramanlarındaki iradesizlik, kendi olamama sebebiyle işlenmiş sayılan o büyük günah ve suç ve günahtan kaynaklanan azap, hikâyenin melankolik anlatıcısında da vardır. Bütün Tanpınar kahramanları, bakarak büyülenmiş melankolik istasyon bekçisi gibidir. Görünüşte ihtimallerin ortasında duran, ihtimalin varlığını bilen fakat bir türlü harekete geçmeyen bu melankolik kahramanlar, bazen insan dramı, bazen Doğu-Batı medeniyeti, bazen geçmiş-şimdi bazen de kaçınılmaz son ölüm üzerine büyük laflar ederler. Onların eyleme geçememelerinin tek sebebi kavram çiftleridir. Kavram çiftleri Tanpınar'da kararsızlık yaratır; her ikisinden de vaz geçemez; çünkü her ikisi de güzeldir ve orada, arada, ortada asılı kalır. Bu yüzden Abdullah Efendi, Geçmiş Zaman Elbiseleri'nin kahramanı, Erzurumlu Tahsin, Bir Yol'un anlatıcısı, *Huzur*'un Mümtaz'ı, *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'i, Yaz Yağmuru'nun Sabri'si, hep melankoliktir. Ölümün varlığı, hazdaki geçicilik bu kahramanların melankolisini açıklar. Bu yüzden Erzurumlu Tahsin'in "sen cüssene bakmadan kâinatı fethe kalkmışsın. Dolduracağın çukurun dışında işin ne?"[487] cümlesi onların eylemlerinin asıl engelleyicisidir. Her ıskalamanın görünür sebepleri olsa bile *Huzur*'da Mümtaz'ın görünmeyen kaybetme sebebi, Yaz Yağmuru'nda Sabri'nin cinsel hazdan kaçışı, ölüm gerçeğinden kaynaklanan gerekçelerdir. Böyle bir algının arkasında çok güçlü bir sonsuzluk arzusu olmalı; ebediyet düşüncesi, Tanpınar kahramanlarını şimdi ile mesafeli kalmaya zorlamıştır.

Evin Sahibi Tanpınar'ın dil ve yapı itibarıyla en yoğun hikâyelerinden biridir. Sanki kendilik kavgasından yorulmuş bir

487 A. g. e., s. 93.

ben'in pes etmiş, kederli üslubunu taşıyan bu hikâye, anlatıcının hastanede yatarken anlattıklarından oluşur. Evin Sahibi bir yanıyla ben'deki çatışmanın diğer yanıyla geçmiş ve şimdi çelişkisinin izlerini taşır. Bütün aile fertleri aynı kavganın sonucu olarak sırası geldikçe ölür. Derin bir korku içindeki anlatıcı hayatının her adımında hissettiği "yılan"la simgelenen ölüm gerçeğinden sadece kısa bir süre; o da karısı Zeyneb'i tanıdığı günlerde kurtulur. Zeyneb'e âşık olduktan sonra, senelerce bir "azap kompleksi" içinde yaşadığını fark eden anlatıcı[488] nefsine karşı affedilmez bir günah işlemiştir. Zeyneb'e aşkı ve evlilik ondaki bu azabı dindirir. Çünkü Tanpınar'da aşk, sonsuzluk öğelerinden biridir. Ondaki bütünlük ideali sonsuzluk öğelerinden biri olduğuna göre, aşk, güzel sanatlar ve tabiat, ölüm öncesi sonsuzluk argümanlarıdır. Tanpınar'ın 1943 tarihli bu hikâyesi, romana doğru yürüyen genişliği ile *Huzur*'a kadar olan Tanpınar tahkiyesinin kendilik sorununu, yoğun imge ve metaforlarla esrarlı kılan ana metinlerinden biridir. Kahraman anlatıcının çocukluğundan beri yanı başında bulduğu ölüm, her nesnede gizlenmekte ve farklı formlarda ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden Zeyneb'le evliliğinin ilk zamanları mutlu geçen kahraman anlatıcıdaki kaybetmek korkusu bütün *Huzur*unu bozacaktır. Başlangıçta Zeyneb'in kendisini terk edeceğinden korkarken artık, Zeyneb'in öleceğinden korkmaktadır. Bu korkunun etkisiyle rüyalarında ölümün simgesi olan yılanın karısını boğduğunu görür; onu kurtarmak için müdahale ettiğinde uyanır ve parmaklarının Zeyneb'in boynunda olduğunu fark eder. Bizim için önemli olan ölüm ve geçicilik formunun Tanpınar kahramanlarını zehirlemiş olmasıdır. Zeyneb'e âşık olduğunda kendisini "Birdenbire bir Tanrı kadar kuvvetli, mesut ve kendinden emin

488 A. g. e., s. 122.

bul"an[489] anlatıcı, kısa bir süre sonra bu Tanrısal hissedişin cezasını mutluluğu kaybederek öder.

Tanpınar kahramanları doğuştan "kabahatli"dir. *Huzur*'un Mümtaz'ı kadar, Yaz Yağmuru'nun kadın kahramanı da aynı kabahatin yüküyle doğmuştur. Tanpınar'ın çok az hikâyesinde kadın birinci derecede önemli figürdür. Yaz Yağmur'u ve *Huzur* başta olmak üzere *Emirganda Akşam Saati* bunlardandır. Ancak bu hikâyeler yine erkek kahramanın analiz malzemesi gibi görünürler. Yaz Yağmuru'nun kadın kahramanı, cinsiyetinin kadın olması dışında Tanpınar'ın trajik geçmişe sahip, geçmişi bir yük gibi sırtında taşıyan erkek kahramanlarına benzerliği bakımından, erkekteki dişi yani animadır. Yaz Yağmuru'nun erkek kahramanı Sabri, kendi doğasına "ahlaki" sebeplerle ihanet edecek ve çok arzu etmesine rağmen kadından uzak duracaktır. Zaman zaman uzak durduğu, zaman zaman da sadece arzu ettiği için suçluluk duyan Sabri, klasik Tanpınar kahramanıdır. Tereddüdün eylemsiz bıraktığı, en "bakakalan" Sabri, hikâyenin sonunda kendisinin nasıl bir seyirci olduğunu da itiraf eder:

"Sonra birdenbire içi burkuldu. Hayır, daha evvel kuru palmiyenin etrafına süs ağacı saracaktı. 'Bu cins ağaçlarda adettir de…' Tıpkı onun gibi gülümsüyordu ve onun gibi boynunu hafifçe bükmüştü.

Bunun farkına varınca kendi kendine kızdı. Hakikaten hiç iradesi yoktu. Hayatına bütün müdahalesi kendi kendisini göz hapsine almaktan ileriye gitmiyordu."[490]

Tanpınar'daki suç/günah/hata kavramları ile ifade edilen "günah" daima varoluşsaldır. Hikâyelerde değişik sebeplerden kaynaklansa bile, bu sebeplerin tamamı temsilidir. Çünkü

489 A. g. e., s. 135.
490 A. g. e., s. 200.

Tanpınar evrensel insan karakteristiklerini simgesel durumlarda ele aldığından varoluşsal suçluluk durumunu da bir insanlık durumu, entelektüel bir yapı bağlamında değerlendirir. İnsanoğlunun kendisini Tanrı zannetmesinden başlayarak, kendilik gerçeğine karşı işlenen bir suça, oradan da hakikate ihanet formuna dönüşen suç daima cezalandırılır. Ceza görünürde nesneden mahrumiyet fakat arka planda bütünlükten mahrumiyettir. Dilin değişmesi ile metin düzeyinde izlediğimiz bütünlükten kopma, ayrılma onun kahramanlarını ıstırap içinde bırakır. Bu yüzden bütün "birlik" göstergeleri dilsel düzeydedir. Tanpınar hiçbir hikâyesinde cinsel birlikteliği anlatan sahne inşa etmemiş, kadın ve erkek çoğunlukla dış mekânda ya da başkalarının yanında görüştürülmüştür. Tensel temas geçmiş zamanda gerçekleştirilir ve anlatıcı bir cümle ile bu teması haber verir. Eğer *Emirganda Akşam Saati*'nde söylendiği gibi, hiçbir şey insandaki "bütünlüğü" bozmaya değmez ise Tanpınar kahramanları başlangıçta fark ettikleri parçalanmışlık acısını bir daha yaşamamak için daima ıskalamışlardır. Gönüllü ıskalama yine de açığı kapatmayacağından bütünlük hazzı da, parçalanmışlık azabı da dil düzeyinde, dilin yapısal bütünlüğü ve dilin yapısal parçalanmışlığı ile gerçekleştirilir. Üstelik konu dil düzeyinde problem haline getirilip çözüldüğünden imkânları daha fazladır. Haz da günah da denenmişin verileriyle, dille sevişilerek ve sevişilemeyerek hazza, günaha ve azaba dönüşür.

Günah da kefaret de Tanpınar'da simgeseldir. Kefaret melankolik Tanpınar kahramanlarının yaşadıkları ızdırap ve dolayısıyla bu ızdırabı anlatan edebi metindir. Bir türlü bütünlüğe kendini veremeyen, kendiliklerine ihanet etmiş kahramanlar, doğal olarak kendilerini suçlayacak ve melankolik bir yaşam süreceklerdir. Görünüşte kültür, medeniyet sorunu gibi anlatıcıda melankoliye yol açan bütün kavramsal zıtlık-

lar, Tanpınar'daki kendiliğe ihanet yüzündendir. Tanpınar'daki doğrudan doğruya bireysel kendilik sorunudur. Sıradan bir bireyin kendine koyduğu engelleyiciler yüzünden ortaya çıkan bir entelektüel sorundur. Konunun *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ve *Aydaki Kadın*'da çok daha açık karşılıkları vardır. Hayri İrdal romanın hiçbir noktasında kendi değildir. Abdullah Efendi'nin asıl kendini bırakışı gibi, Hayri İrdal da asıl kendini bırakarak, kendiliğe ihanet etmiştir. Halit Ayarcı'nın direktifleri doğrultusunda kurulan enstitü, anlamsızlık yüzünden tam da günah formudur. O anlamsız yapının "münşii" ölür; bu yüzden Tanpınar kahramanları anlamsızı inşa ettikleri sürece günahkârdırlar.

ÜÇÜNCÜ GÖZ: TANPINAR'DA MEŞRUİYET SORUNU

Meşruiyet Sorunu

Tanpınar kahramanları kendilerini izleyen bir üçüncü olmadan yaşayamazlar. Evin Sahibi'nde, Abdullah Efendinin Rüyaları'nda, Yaz Yağmuru'nda, Bir Yol'da, Yaz Gecesi'nde ve *Aydaki Kadın*'da ve hatta şiirlerinde daima bir üçüncü özneyi/özneleri takip eder. Evin Sahibi'ndeki üçüncü göz yılan simgesiyle var kılınan ölümdür. Ölüm de değil, ölümün varlığından doğan geçiciliktir. Hikâyenin anlatıcısı önce üst kat kiracısı olarak tanımladığı bu simgeyi, daha sonra evin asıl sahibi olarak tanımlayacaktır. Ev Tanpınar metinlerinin birçoğunda insan bedeni ya da bilinç olarak simgeleşirken metafor genişleyerek hayat; hayatın sahibi de ölüm olur. Tanpınar Şiir ve Rüya başlıklı yazısında "evde çığlık var" dediğinde biz anlarız ki ev bütün bir insan bedenidir. Metnini bir yığın simgesel yapıyla kuran romancı ve şairlerde metni kavramayı zorlaştıran metaforlardaki anlam değişikleridir; ancak metnin yük-

sek edebi kıymeti de buradan gelir. Herhangi bir Tanpınar metninde insan bedenini karşılayan ev metaforu, bir başka Tanpınar metninde insanlığın evi olarak dünyayı, bir milletin evi olarak kültürü ve medeniyeti karşılayabilir. Bu durumda Tanpınar okuyucusu, ilgili metni birçok anlamda yorumlamak zorundadır. *Beş Şehir*'in yazarı, sadece roman, hikâye ve şiirlerinde değil denemelerinde ve hatta zaman zaman edebiyat tarihinde dahi aynı dili kullanır. Anlamı dille zorlayan Tanpınar, tıkandığı zamanlarda daha önce kullandığı metaforu yeniden devreye sokar.

Nasıl ki Tanpınar kahramanları, bir üst kat kiracısından, evin asıl sahibinden şikâyet ederlerse, Tanpınar'ın da gizlice şikâyet ettiği üçüncü gözler vardır. Tanpınar kendi estetik zevkini, dil kudretini ciddi bir birikimle sağladığından, kendi dili karşısındaki en acımasız eleştirici göz, kendisine ait edebi zevktir. Ondaki estetik kabiliyetin bir yanı Batı Edebiyatı'nın yüksek metinlerine diğer yanı da şahsi tefekkür kabiliyetine dayanır. Bu yüzden Abdullah Efendi'yi engelleyen üçüncüler Tanpınar'ı da engeller, kısıtlar. Üçüncü göz adeta o hayran olduğu Batı Edebiyatı'nın büyük sanatkârlarıdır. Fakat buradaki fiili bir otorite müdahalesi değildir; Tanpınar'ın kendi beğenisinden, yazdıklarını başkalarının bakışıyla görebilmesinden doğan otoritedir. Kendini ve kendi eserini dışardan görebilen Tanpınar şüphesiz kıyıcı bir mukayeseye girişir ve roman ve hikâyelerindeki kahramanlar, şiirlerindeki "ben" gibi *Huzursuz* olur. Edebiyat tarihimizin kendi karşısındaki en acımasız eleştirmeni Tanpınar'dır. Ondaki yazma ve yayımlama korkusu bu üçüncü gözün otoriter bakısından kaynaklanmaktadır. Hedeflediği "büyük eser" ideali, basite mesafesi, yükseğe tutkusu Tanpınar'ın yazma eylemini zorlaştırmıştır. Tanpınar'ın

Günlükler'i[491] kendine dönük yoğun bir baskı hissettiğini, bu baskının topluma ve kendine dönük hınç biçiminde ortaya çıktığını ve kendinden ve çevreden intikam almaya kadar ulaştığını göstermektedir. Yazma ve yaratma faaliyetini kısıtlayan bu üçüncü göz baskısından ancak *Günlükler*'i yazarken kurtulan Tanpınar, öldükten sonra yayımlanmasını istediği *Günlükler*'i yoluyla herkesten intikam alır. Çünkü Tanpınar gibi müteredditbir adamın en kararlı hareketi ölümdür; o konuda kararsız kalamazdı.

Tek bir cümle ile Tanpınar metinlerindeki üçüncü gözün varlık sebebi meşruiyet sorunudur. Meşruiyet varlık sebebini otoritenin takdirinde aradığından/bulacağından, edebi formlarda farklı şekillerde görülen üçüncü göz, Tanpınar kahramanlarının da bir otoriteye tabi olduğunu ve onun bakışında kendi var oluşunun onaylanmasını arzu ettiklerini gösterir. Tanpınar kahramanlarındaki eylemsizlik tahkiyeli metin kapsamında onları bir seyirci konumuna çekilmeye zorlayacaktır. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda, asıl kendini meyhanede bırakarak rahatlayan Abdullah Efendi, daha ilk uğrak yerleri olan randevu evinde, mekânı insanlaştırarak otoriter üçüncü gözü harekete geçirir: "Ne tuhaf geceydi bu; bir büyü, bir masal içinde başlamıştı, şimdi bu yırtık çarşaflı kirli yatağın yarısından fazlasını kapladığı küçük ve mezar kadar dar odada bitiyordu. Bir kenarına ilişmek arzusuyla bu yatağa yaklaştı. Ömründe bu kadar kirli, sefil ve harap bir yatak görmemişti. O kadar eski ve sefildi ki, adeta bu sefalet onu canlı ve biçare bir mahlûk yapıyor, ona bir nevi beşeri talih veriyordu. Abdullah Efendi bu sefil odanın hakikatte bu yatağın mezarı, sırf onun için, onun ölçüsü üzerine yapılmış lahdi olabileceğini düşündü ve bu acayip düşüncenin verdiği marazi hazzın

491 Enginün-Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, s. 272-275.

içinde bu sefaletin teferruatını derin derin tatmağa koyulmak üzere idi ki çok ihtiyar, paslı bir sesin kendisinden su istediğini işitti."[492] Ses asırlar içinden geliyor gibi boğuktur. Geçmişte odada yaşananları simgeleyen bu ses, Tanpınar'ın, insan rüyasının eşyaya sindiğini ifade eden aforizmasına uygun olarak ortaya çıkar ve keskin bir Rum şivesiyle konuşmaya başlar. Bu sesin sahibi tahtakurusu lekeleriyle çivi deliklerinin baştanbaşa kapladığı sefil duvardan tavana yakın asılmış bir zembilin içinden kendisine istihza ile istihfafla bakan bir ihtiyar çehresidir. En aşağı yüz elli, iki yüz yaşlarında bir erkek olan sesin sahibi korkunç bir şekilde ihtiyarlamış, bir el ayası kadar kalmış buruşuk yüzünü seneler kemire kemire adeta bir sünger yahut iyisi kuru ve çürük bir ceviz haline getirmiştir.[493] Tek dişli ihtiyar bir yara gibi açılmış ağzının bütün genişliğiyle gülerek "geçmiş"ten bahsetmeye başlar. Abdullah Efendi merdivenleri dörder dörder atlayarak kendisini dışarı atar.

İkinci ev birincisinden büsbütün başkadır. Daha az sefil, kadınlar da daha güzeldir. "Arzunun bütün uzviyetinde bir iksir gibi dolaştığı Abdullah Efendi"[494] biraz sonra yaşayacağı hazları hayal ederek, odada bir küçük çocuğun bulunuyor olmasına bile razı olur. Abdullah kadınla birlikte olmadan önce üçüncü hatta dördüncü ve beşinci gözler üretir. Odadaki küçük çocuk bütün o üçüncü, dördüncü ve beşinci gözlerin temsilidir. Önce kadının sağ göğsünün yerinde koskocaman bir boşluk olduğu fark edilir. Biraz sonra oda kalabalıklaşır. Duvardaki resimden fırlayan insanlar, kadının olmayan göğsünün yerindeki boşluk gibi "bakışlar" Abdullah Efendi'nin cinsel haz eylemini imkânsız hale getirir. Yerinde olmayan göğüsün bıraktığı boşluk hazzın geçiciliğini simgeleştiren

492 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 24.
493 A. g. e., s. 24-25.
494 A. g. e., s. 27.

baskıcı/otoriter üçüncü gözdür. Duvardaki fotoğraftan fırlayan görüntüler eşyaya sinen geçmiştir ve baskıcı bir üçüncü gözdür. Dolayısıyla bu yapılar Abdullah'ın eşyanın gizli dilini, görünmeyen anlamını görme kabiliyetinden kaynaklanmaktadır. En azından hikâyenin mantığı bize bunu söyler. Fakat odadaki çocuğun varlığı, hikâye gerçekliği içerisinde "utanç/hacalet" simgesi olarak diğerlerinden ayrılan bir üçüncü göz niteliğindedir. Çünkü çocuğun simgesel değeri masumiyetinden ve saflığından gelmektedir. Tanpınar'da hacalet bir üçüncü göz olarak *Huzur*'da, *Sahnenin Dışındakiler*'de, *Aydaki Kadın*'da, Yaz Yağmuru'nda da vardır. Geçicilik, geçmiş ve utanç üçlüsü Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Abdullah'ın her eylemini sakatlayan otoriter unsurlardır. Her eylem aşamasında derhal ortaya çıkan Tanpınar'ın üçüncü gözleri, daha önceden üretilmiş, hazır eylemsizlik gerekçeleridir. Hikâyede gereğinden fazla kalabalıklaşan odada sevişmek imkânı ortadan kalktığından Abdullah Efendi dışarı fırlar.

Odadaki manzara tam da Tanpınar hikâyesinin/romanının/şiirinin dilidir. Onun edebi metinlerinde bütün "şeyler"in dili vardır ve konuşurlar. Abdullah Efendi birinci randevu evinden dışarı fırladığında arkadaşları ile konuşurken, hala ihtiyar hayaletin saydığı dört kadının ismini sayıklamaktadır. Eylemi yarım bırakmasına yol açan bilinç düzeyindeki gerçeklik değil, Abdullah Efendi'nin mistik algısıdır. Bu bakımdan anlatılan sahnelerdeki yapılar, eşyanın sırrına vukufiyeti, insan davranışlarının görünmeyen anlamlarını idrak, simülasyonu bozan ve fakat eylemi de yarım bırakan meşruiyet kaygısından doğmuş sonuçlardır. Görünenin ötesindeki gerçeği algılama kabiliyetini Abdullah Efendi, hikâyenin daha ilk sahnesinde anlattığı kadarıyla sevgilisini bir Tanrıça'ya dönüştürerek kazanmış ve Allahsız bir mistik mertebesine yükselmiştir. İbn-i Arabi algısıyla görünen âlem sadece simgedir.

Simgesel ise ancak rüya ve masal ve şiir diliyle dile getirilebilir. Abdullah Efendi'nin böyle bir gerekçeye ihtiyacı olduğunu daha randevu evindeki ilk teşebbüsünde gördük. Sonraki bütün sahnelerin meşruiyeti artık sağlanmış demektir. Çünkü üçüncü göz, asıl engelleyici meşrulaştırıldığı ve bir hikâye motifi haline getirildiğinden artık izah gerekmez.

Tanpınar'ın rüyaları esas alan hemen bütün hikâyelerinde, hikâye içinde anlatılan bir rüya veya herhangi bir rüya olmasa bile, hikâyenin mevcut dilinin rüya dili olması ondaki meşruiyet endişesinin hazır imkânları haline gelir. Bu yüzden rüyanın kendisi engelleyici bir üçüncü göz olarak sık sık kullanılır. Rüya Tanpınar'da mucizevi yapısıyla, büyülü imkânlarıyla, çok anlamlı doğasıyla çok anlamlı dünya algısını pekiştirir. Aynı algı rüyanın kahramanını realitenin ufuksuz ilişkiler düzleminden çıkarır ve sonsuzluk imkânı sağlayan bir estetik forma dönüştürür. Tanpınar kahramanları kendi algılarını beş duyu realitesi üzerinden meşrulaştırırlar. *Huzur*'da Suad'ın intiharından önce Mümtaz, içinde babasının, Suad'ın ve Suad'ın birlikte olduğu kadının da bulunduğu bir rüya görür. Ertesi gün Mümtaz'ın bütün hayatı değişir. Çünkü bir üçüncü göze dönüşen bu rüya engelleyici kimliği ile Mümtaz'ın hacalet mistiği yanını ortaya çıkarmıştır. Engelleyici estetik formların rüya formundaki çoğulluk imkânı, hacalet, suçluluk, günah gibi kahramanın bilinçdışındaki kalıplaşmış, artık kazınamaz, arınılamaz birikimlerini ortaya çıkaracaktır. Mümtaz, bahsi geçen rüyadan sonra, tıpkı çocukluğunda annesinin bakışı karşısında hissettiği hacaleti yeniden yaşar.

Evin Sahibi'nde kahraman sürekli rüya görür; bir yanda rüyanın varlığı diğer yanda "simgesel "yılan" onu eylemsiz kılar. Demek ki rüyanın çok anlamlı yapısının bir benzeri şeylerde de vardır; şeyler de tıpkı rüyalar gibi simgesel anlamları ile algılanıp, bizatihi o simgesel anlam, beş duyu algısının yerini

tutabilir. Literal anlamlarıyla basitleşen, sıradanlaşan olgular, davranışlar, simgesel anlamlarıyla daha etkileyici, hatta Tanpınar'ın çok kullandığı ifadeyle, daha korkunç olabilir. Ölüm ve yılan arasındaki simgesel ilişki, Tanpınar'daki mübalağayı, eşya ile mistik diyaloğu doğurur. Evin Sahibi'ndeki rüyalar, eylemsiz kahramanı, hazdan da uzaklaştıracak ve sonunda kahraman öldüreceği korkusuyla çok sevdiği karısını terk edecektir. Tanpınar'ın Rüyalar başlıklı hikâyesi üzerinde durduğumuz engelleyici üçüncü göz bahsine en iyi örnek olacak metinlerdendir. Bir romanın veya hikâyenin bölümleri gibi birbirinin devamı rüyalar gören kahramanın gündelik hayatı bu rüyalar yüzünden düzenini kaybeder. Gördüğü rüyaları gerçekliğin yerine koyması, üstelik de bu rüyaların anlamı ile üzerinde çalıştığı romanın konusunun yakınlığı, rüyanın asıl hakikat olduğu ve edebi metinlerin bu hakikati yansıttığı gibi bir iddiayı da içerir. Tanpınar kahramanları rüyayı hem bir haz nesnesi hem de bir engelleyici olarak kullanırken, edebi metni de rüya kılarak yüceltirler.

Hacivat ve Karagöz

Tanpınar'ın başka metinlerinde hazzı meşruiyet sorununa bağlı olarak engelleyen üçüncü göz formları da vardır. Öyle ki Tanpınar kahramanları, pozitif gerçeklikle bağlarını koparmamak adına üçüncü gözü devreye sokar ve sonraki aşamada ortaya çıkacak "azabı" böylece engellemiş olurlar. Konunun temelinde yine hacalet ama yanı başında toplumsal, ahlaki meşruiyet sorunu vardır. Rüyayı her iki anlamda da, hazzın ve azabın engelleyicisi olarak kullanan Tanpınar'ın, Yaz Yağmuru ve *Huzur*'un bazı kısımlarında üçüncü gözü, sonunda azaba dönüşecek bir duygu durumunu engellemek için kullandığını görürüz. Yaz Yağmuru'nun kahramanı Sabri, bahçedeki ağacı

"okşamakta" olan genç kadını gördüğünde içindeki Hacivat ve Karagöz'le diyaloğu başlatır; Hacivat ve Karagöz'le konuşmak anlatıcının söylediğine göre Sabri'nin çocukluğundan kalan bir alışkanlığıdır. Bu izah Hacivat ve Karagöz'ün "bekçi"liğinin itirafıdır. Yaz Yağmuru'nun kadın kahramanı, Tanpınar'ın çok az metninde gördüğümüz animadır.[495] *Sahnenin Dışındakiler*'in Sabiha'sı ile beraber bu hikâyedeki kadın kahraman, Tanpınar hikâyelerindeki erkekteki dişidir. Hikâyenin ilk sahnesindeki okşanan ağaç ise açıkça bir fallustur ve Tanpınar metinlerindeki erotik imgelerin çokça rastlanan örneklerindendir. Oğuz Atay'ın Olric'ine benzeyen Tanpınar'ın Hacivat ve Karagöz'ü ile Sabri arasındaki diyalog, bir yandan da önceki hikâyelerin gizlenmiş ötekisinin bilinç düzeyine çıkarılmış karşılıklarıdır. Hikâyede ıslak elbisesini değiştirmek için eve giren kadın ve Sabri arasındaki diyalog esnasında sadece Hacivat ve Karagöz "orada iken" biraz sonra ev kalabalıklaşır. Kendini sorgulamaya başlayan Sabri, hem gizlenmiş otorite hem de Hacivat ve Karagöz önünde hesap vermektedir. Kadına karısının elbisesini giydirerek, Hacivat ve Karagöz'ün arkasından, evde bulunmayan karısını ve çocuklarını da üçüncü göz olarak devreye sokan Sabri artık bütün arzularını engelleyen ve kendisini eylemsiz kılacak gerekçeleri bulmuş olur. Fakat buna rağmen, engelleyiciyi güçlendirmek ve arzuyu ortadan kaldırmak için başka üçüncü gözler de hazırdır. Kadının birkaç gün sonraki gelişinde ise üçüncü göz fonksiyonunu karısından gelen mektup üstlenir. Hikâyedeki en ilginç sahne ise uzakta yahut bilinçte/hafızada olduğu için görünmeyen, sadece Sabri'yi engelleyen bu üçüncü gözler de durumu engellemeye kâfi gelmediğinde ve kadın Sabri'yi duygusal atmosfere çekip arzunun mekânını hazırlamaya kalkıştığında odaya hizmetçinin girmesidir.

495 Jung, *İnsan ve Sembolleri*, s.177-188.

Mekânı ve zamanı haz nesnesi kılmanın Tanpınar'daki önemli araçları şüphesiz sanattır; musiki, resim, tabiat ve edebiyat yetmediğinde, Tanpınar kahramanları, iradesizliğe yol açan alkolü ve geceyi kullanırlar. Yaz Yağmuru'nda zamanı ve mekânı haz ortamı kılacak bu malzemenin hemen tamamı vardır; fakat engelleyicilerin gücü yüzünden, haz askıda kalır. Hizmetçinin odaya girmesiyle askıya alınan haz, meşru bir zeminde ertelenmiş olur. Zaten biraz sonra da Sabri ile kadın kahraman, başka üçüncü gözlerin bakışları altında olmak amacıyla, yani meşruiyet kazanmak gayesiyle dışarı çıkarlar.

Tanpınar'ın hiçbir romanında şimdiki zaman çerçevesinde sevişme sahnesi yoktur. *Huzur*'da bu çerçevede iki sahne "hikâye" edilir; Yaz Yağmuru'nda bir, *Sahnenin Dışındakiler*'de yine iki sahne, *Aydaki Kadın*'da ise bir ilişki hikâyesi vardır. Fakat söylendiği gibi tensel münasebet içeren hiçbir sahne, şimdiki zaman formunda anlatılmamıştır. Daima geçmişte, kahramanın geçmişte kalmış bir anısı olarak ve o anının bir imgesi olarak hikâye edilir. Tanpınar kahramanlarındaki bu görünme/izlenme/açıkta olma kompleksinin, ancak böyle telafi edildiği, böylece ilişkinin meşrulaştırıldığı açıktır. Yaz Yağmuru'nda hikâye boyunca Sabri, kadın evdeyken gitmesini; evde değilken gelmesini arzu eder. Fakat geldiğinde daima üçüncü gözlerin baskısı söz konusudur ve gitmesini istemenin asıl sebebi, bu üçüncü gözün, otoritenin baskısıdır. Otorite, Tanpınar kahramanlarında ayıplayarak, suçlayarak, onu hacaletten kaynaklanan azap kompleksine soktuğu için haz nesnesinin gitmesini istemenin sebebi olmaktadır.

Baskı kuran, Sabri'nin karısı ya da diğer üçüncü gözler gibi görünse de Tanpınar'ın kendi dilinin dişil doğasıdır. Tanpınar'ın kurtulmaya çalıştığı bu dişil dil, ilk şiir ve hikâyelerinden başlayarak, *Huzur*'da zirveleşmiştir. Hikâyenin son kısmında kadının anlattığı şahsi hikâyenin dili, kuruluş bakımından ta-

mamen Tanpınar'ın bilinen *Huzur*'daki dilinin ve kurgu tekniğinin yapısına benzemektedir. O zaman Tanpınar tıpkı hikâye kahramanlarının meşruiyet yaratarak arzu ettiklerini ıskalamaları gibi geçmişteki dilini ve tahkiye kurgusunu ıskalamak arzusunun meşru sebeplerini üretmektedir. Yaz Yağmuru içindeki üçüncü göz baskısı Tanpınar kahramanlarındaki sürekli gerginliğin yol açtığı salınımın izahı için de kullanılabilir. Çünkü her suçluluk, peşinden gelen hacaleti ve gerginliği doğurur.

Abdullah Efendinin Rüyaları'nın yayın tarihi 1941'dir. Yaz Yağmuru'nun yayın tarihi ise 1955'tir. Tanpınar'daki kendilik arayışının onun metinlerinde -hem şiir hem de tahkiye- ne kadar önemli bir yer tuttuğunu, aşağı yukarı *Aydaki Kadın*'a kadar ana izlek olarak görüldüğünü hatırlayarak, Abdullah Efendinin Rüyaları'ndaki yarı yanmış asıl Abdullah'ın, Tanpınar'ın zaman zaman kurtulmayı denediği kendilik temsili dili olduğunu söyleyelim. Her defasında pişman olarak geri dönen ve "asıl kendisi" dediği bu dili ve tekniği yeniden kullanan Tanpınar, *Huzur*'la beraber, derin bir azap içinde bu dil ve teknikten kurtulmanın sancısını çeker. Suad'ın baskın ironisi ile karşılaşan Mümtaz dişil dil ve teknikten yine de kurtulamaz; fakat *Huzur*'dan sonra onun metinlerindeki bu dilin egemenliğinin azaldığı görülür. *Sahnenin Dışındakiler*'in 1950 senesinde tefrika edildiğini, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün 1954'te, Yaz Yağmuru'nun ise 1955'te yayımlandığını hatırlarsak, bu dil ve o dilin yol açtığı algıdan, tamamen olmasa bile, nisbeten kurtulduğunu görürüz.

Tanpınar'ın en meşhur romanı *Huzur*'da Nuran ve Mümtaz arasındaki ilişkinin fiili gezme sahnelerinde yanlarına aldıkları daima bir üçüncü vardır. Mesela somut üçüncülerden biri İclal'dir. Dördüncü Murat Köşkü'nü gezerken, İclal'in de onların yanlarında olduğunu; sonraki kısımlarda da yanlarında olmasa bile Muazzez ile birlikte daima üçüncü göz fonksiyonunu

sürdürdüğünü biliyoruz. Üçüncü göz imgesinin bu romanda Fahir, Adile ve Suad'la beraber diğer iki aktörü bu genç kızlar, Nuran-Mümtaz ilişkisini daima göz hapsinde bulundururlar. Dördüncü Murat Köşkü'nü gezdikten sonra Mümtaz, Nuran'la İclal'i eve bırakır. Okuyucu Mümtaz'ın Nuran'ı bir fırsatını bulup, köşkteki eski aynanın karşısında öptüğünü öğrenir. Ayna üçüncü gözdür. Yine iki sevgilinin Mümtaz'ın evinde yalnız kalışlarının şimdiki zaman formunu hiçbir zaman görmeyiz; çünkü bu sahne ve bütün aşk ilişkisi geçmiş zamanda cereyan ettiğinden, üçüncü göz anlatıcının gözü olur. Aynı romanın geçmiş zamanda gerçekleşmiş tahkiyesinin bütün hüznü aynı evde intihar etmiş birinin, Suad'ın bakışlarındaki eziciliğin sonucudur. Çünkü intihar, bir başka açıdan gizlendiği için meşruiyetini kaybeden bir hazzın bedelidir. Bedel Suad'ın intihar ederek hazzı azaba dönüştüren intikamında gizlidir. Tanpınar, boğaz gezmelerinde sandalcıyı, Tevfik Bey'in evinde diğer kahramanları somut üçüncü gözler olarak devreye sokarken, hiçbir somut otorite bulamazsa geçmişi veya eşyayı devreye sokacaktır. Ay görür, gece sarar, dalgalar konuşur, deniz kucaklar. Kısacası bildiğimiz anlamda mahpusluk, Tanpınar kahramanlarının kaderidir. Çevreyi, diğer adıyla her türlü formu otoriteye dönüştüren ve önemseyen Tanpınar kahramanlarının "onaylanarak" var oluşlarını gerçekleştirmek istedikleri açıktır. Onaylanmadıkları sürece kendilerini mahpus ve esaret altında hisseden bu kahramanların Tanpınar'ın *Günlükler*'de kullandığı "sükût suikastı" ifadesiyle biyografisine taşınan bir yanı da vardır. Çünkü bu ifade, gören ama susan bir baskıcı otoritenin varlığını, bizzat Tanpınar'ın kabul ettiğini ve bu otoritenin bakışını önemsediğini göstermektedir. Hem *Sahnenin Dışındakiler*'in Cemal'i, hem de *Huzur*'un Mümtaz'ı için onaylanmak en önemli varoluş gerekçesidir. Onaylanmak isteyen kahraman bütün bilme ve anlama kabiliyetini deşifre edecek ve böylece

"yetkin" öğretmen kimliğiyle kendiliğini gerçekleştirecektir. *Sahnenin Dışındakiler*'in Cemali'ndeki ve *Huzur*'un Mümtaz'ındaki edilgenlik de üçüncü gözün onay arzusuna dönüktür.

Tanpınar'da üçüncü göz sadece anlatmaya çalıştığımız nesneler, ilişkiler ve sahneler düzleminden ibaret değildir. Bilhassa dış ve gece yahut dış ve gündüz veya iç ve gündüz, iç ve gece sahnelerinde başkaları yani insana ilişkin üçüncü gözlerin ortasında, arasında olsalar bile, Mümtaz'ın Nuran'ı derhal eril imgeye terk etmesi şeklinde de görülür. Bu durumda söz konusu toplumsal meşruiyet değil zihinsel meşruiyettir. Vapur güvertesinde üçüncü göz hem vapurdaki yolcular ve onların temsili Adile Hanım ve küçük Fatma, diğer yandan da güneş ışınlarıdır. Boğaz gezintilerinin gece versiyonunda ise aynı fonksiyonu ay ışığı üstlenir. Ses, ışık, gökyüzü, deniz, dalgalar Nuran'ın da içinde bulunduğu her paragrafta/her sahnede erilleşir. Mümtaz'ın skopofil mizacıyla ilgili bu durum kendi eylemlerinin meşru zeminini bulamayan edilgen karakterin, fonksiyon devrinden başka bir şey değildir. Eylem askıya alınırken başka bir özneye devredilmiş ve haz seyretme yoluyla alınmış olur. Skopofil Mümtaz, haz nesnesini başka bir eril güce devretmekle, kendi payına seyretmeyi ve düşünmeyi ayırmıştır.

Eşyanın eşya ile ilişkisinde üçüncü göz olan anlatıcı, bütün ihtimalleri serbest bırakır. Çünkü eşyaya dair bütün ilişkiler bakanın/seyredenin zihninde meydana gelmekte ve dilin metaforik ve imgesel imkânlarıyla dile vurulmaktadır/dile dökülmektedir. Tanpınar'ın imge ve metafor gibi edebiyat teknikleri başka bir meşrulaştırma araçlarıdır. Çünkü gizlilik prensibi, ancak eylemlerin hayali/imgesel ve metaforik dil yoluyla anlatılmasına imkân verir. O zaman Tanpınar baskıcı otoriteden/üçüncü gözün baskısından, kendini üçüncü göz kılarak ve bütün eylemleri eşyaya devrederek ve onları imgeler yoluyla dile getirerek kurtulur. Bu süreç, tatminsiz arzu eden ama baskı yüzünden arzuyu erteleyen bireyin rahatlamasını sağlayacak-

tır. Bu rahatlama ancak yoğun, dilsel ritmi uzun ve kısa cümlelerle sağlanan, resimden ve musikiden gelen ve çoğu zaman anlamsıza doğru yürüyen ve her okuyanda süreklilik duygusu uyandıran paragraf ve cümlelerle gerçekleştirilebilirdi.

Tanpınar'daki üçüncü gözün farklı gerekçeleri olmakla beraber, belki en önemli gerekçe üçüncü göz vasıtasıyla mesafenin korunma çabasıdır. Çünkü Tanpınar kahramanlarında mesafe ile arzu (haz) arasında asimetrik bir ilişki vardır. Arzu eden özne ile arzu edilen nesne arasında mesafe arttıkça arzu arttığına göre öznenin nesneyi bir şekilde kendinden uzaklaştırması; uzaklaştıramıyorsa -mekânsal açıdan- üçüncü göz vasıtasıyla "resmi"liği mesafeye dönüştürmesi gerekir. Bir ve bütünlük durumu hem arzulayanın hem de arzulananın; başka bir deyişle arzunun ortadan kalkmasıdır. Arzulanacak nesne olmayınca arzu da doğal olarak ortadan kalkacaktır. Bütünlük ve birlik ancak ölüm yoluyla gerçekleşeceğine göre, Tanpınar kahramanlarının bütünlük tutkusu, ölüm deneyimidir. Öyleyse kavuşma arzunun sona erişi yani ölüm demektir. Arzuyu sürekli kılmak isteyen öznenin nesnesini uzakta tutarak kazandığı başka bir imkân "dil"in bir haz nesnesine dönüşme imkânıdır. Bu ilişkide Tanpınar kahramanları için "arzulanan" sadece birer araçtır. Önemli olan "seyredilebilir", "bakılabilir" bir konumdaki arzu nesnesinin, "seyredilebilir", "bakılabilir" bir dile dönüşmesidir. Tanpınar metinleri her türlü özne-nesne ilişkisini bu dili yaratacak bir biçime sokarak mesafeyi korur. Şüphesiz böyle bir durumda gerçek haz nesnesi, metinde görülen ve arzu edilen nesneymiş gibi görünen "şey"ler değildir; o şey'leri dile getirmiş dildir. Çünkü Tanpınar'da çoğu zaman arzu nesnesi gibi görünen arzu nesnesi değildir; onu anlatan dilin kendisi arzu nesnesidir ve dilin erotik düzeyinin seyredilmesi imkânından doğar. Öyleyse her türlü birlik Tanpınar sanatının düşmanı olacağından, hazzın ve günahın, paradoksal bir ikilik olarak daima korunması gerekir.

Aynı roman ve hikâye kahramanları eğer "aşk" adı altında bir ilişki yaşıyorlarsa, kahraman bu sefer arzunun nesnesini yeryüzünde bırakıp, kendisinin ruhsal yükselişe geçtiğini; ya da nesnesinin yücelip kendisini daima aşağıda bıraktığını fark eder. Böylece yapı beş duyunun sağladığı imkânların ruhsal düzeyde yorumlanmasıyla gerçekleştiğinden, dilsel diziliş bu yapının fiziksel görüntüsü olur. Tanpınar'ın ruhsal yükselişi anlatan paragraflarında, dilsel diziliş ruhsal yükselişle ilgili olduğundan edebiyat sanatları birdenbire artar, yoğunlaşır ve dil derinlik izlenimi bırakır. Tanpınar'ın dilindeki derinlik izlenimi "imkânsız"ın dili olmak iddiasından kaynaklanmaktadır. Mevcut dilin imkânsızı ifade kabiliyeti olmadığından çoğu zaman anlam kaybolur; tıpkı öznenin gerçeklikten kopması gibi dil de eşyaya bağlı anlamından sıyrılır, uzaklaşır ve metin dilden bir resme dönüşür.

Üçüncü gözün Tanpınar yazıcılığına sağladığı başka bir imkân da onun kahramanlarındaki "gülünç" görünme/olma korkusudur. Daima korkan ve korkunun büyük imkânlar ürettiğine inanan kahraman tedbirli ve günahsız kalmak çabası içine girer. Teslim ve Bir Tren Yolculuğu adlı hikâyelerde, *Sahnenin Dışındakiler*'de anlatıcı seyirci konumundadır ve onun baktığı yerden her şey gülünç görünmektedir. Çünkü anlatıcının bakış açısı eşyanın dilini keşfetmiş, insan jest ve mimiklerinin arka planını kavramış ve böylece anlam zedelenmiştir. Görünen anlamın zedelenmesi arkasındaki "boşluk'tan kaynaklanır; boşluk her türlü anlamı "sahtelik"le malûl kılar. Eğer hakikat, görünen değil ise, görünen sahte, şişirilmiş; anlam olmadığı halde "anlam gibi olan"dır. Anlamsızlık da anlam da gizlenmiş olduğundan insan algısı bir paradoksun ortasında dil yoluyla kendini mevcut paradoksa teslim eder. Evin Sahibi'nin Zeyneb'e âşık kahramanı bir an "azap kompleksi"nden kurtulup kendini Tanrı gibi zannederken şişirilmiş boşluğun anlam gibi görünmesiyle büyülenmiştir. Büyüleyen aşktır. Ni-

tekim kısa süre sonra büyük boşluk -evin asıl sahibi simgesel yılan yüzünden- ortaya çıkar ve bütün büyüyü bozar. Evin Sahibi'nin tamamında asıl üçüncü göz ölümdür. Hikâyenin kahramanını zehirleyen bu üçüncü gözün kaçınılmaz varlığıdır. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda kendilik sorunu, onun eşya ile bütün ilişkisini bozar. Tanpınar kahramanlarındaki tereddüdün ana sebebi de üçüncü gözlerin varlığıdır; üçüncü gözün varlığı yüzünden eylemsiz kalan Tanpınar kahramanlarında "üçüncü göz" muhtemel sonucun hayaleti olarak hep mukimdir.[496] Eylemden önce ortaya çıkan o hayalet, eylemden önce eylemin önüne geçerek, eylemi gereksiz kılan anlam sorunudur. Bazen bir boşluk, bazen geçicilik, bazen ölüm, bazen kendilik gibi kavramlarla anlatılabilecek bu hayalet, bütün Tanpınar kahramanlarının aşamayacağı derecede sublime edilmiştir.

Engelleyiciler ve Eylemsizlik

Anlaşılan o ki Tanpınar kahramanlarını eylemsiz bırakan engelleyiciler somut ve soyut görünüşlere sahip ve bu yüzden de hikâyeleri birbirinden farklılaştıran yapı malzemeleridir. Görünüşte somut ve soyut olmak kaydıyla ikiye ayırabileceğimiz bu engelleyicileri, bilinç ve bilinçdışı, hafıza (geçmiş) ve şimdi gibi başlıklar altında da tasnif edebiliriz. Bir deneyimle elde edilmiş ve hafızaya kaydedilmiş ve böylece kahramanların haz nesneleri vasıtasıyla ulaşabilecekleri hazzı imkânsız kılan bütün hazların geçici olduğu inancı, en önemli üçüncü gözdür. Hazzın geçiciliğinin temel dayanağı hazdan sonraki azap, sonraki boşluk, sonraki ölüm, "sonraki sonraki" durumudur. Bir soru formunda aynı problemi kuracak olsaydık, yapı "sonra" etrafında kurulabilirdi. "Sonra" sorusu, öznenin asıl amacının

496 Vogl, *Tereddüt Üzerine*, s. 31.

"sonsuzluk/ süreklilik" tutkusunu açığa çıkarır. Asıl arzulanan demek ki sonsuzluktur. Ölümün varlığı insan davranışlarının, her türlü nesnenin, kısacası bilinç düzeyindeki bütün gerçekliğin "geçicilik"le lekelenmesiyle, yaralanmasıyla hastalanmasına yol açar. Her türlü malûliyet bir çeşit kirlenmedir; kirlenmiş ise en dipteki yani bilinçdışındaki algı kaydıdır. Abdullah Efendinin Rüyaları'nda, *Huzur*'da, Yaz Yağmuru'nda, Yaz Gecesi'nde, *Emirganda Akşam Saati*'nde yer yer açıkça söylenen eşyanın bünyesindeki bu arıza -geçicilik- onun şiirlerinde ve bazı başka metinlerinde metnin arka planındaki leit-motive görüntüsündedir. Tanpınar dili, şeylerin, kozmosun malûliyetini tamir, tadil ve ıslah için kurulmuş bir dil olmakla, *Acıbadem'deki Köşk*'ün Sâni Bey'inin mantığını taşır. İcat, ıslah, tadil kusurlu kozmik anlamın yeniden düzenlenmesine yönelik Tanrısal bir iddiadır. Tanpınar birçok on dokuzuncu asır feylesofu gibi kozmosu kusurlu bulur. Engelleyiciler yüzünden akim kalan Tanpınar kahramanlarının eylemleri, Tanpınar metinlerinde hem dil hem de anlam düzeyinde realize edilir. Onun şiirlerindeki ve tahkiyesindeki yükselme ve düşme, dil ve düşünce düzeyinde tekrar tekrar organize edilir. Bu iki metafor Tanpınar'ı çok daha evrensel bir izleğe, cennetten kovulma mitine bağlar. Fakat Tanpınar kahramanlarının cennet/yükselme ideali, yeryüzü ilişkileri boyutu ile vardır; dilin görüntüsü Yunus mantığı ile işler ve cenneti değil, Tanrısal biri arzular. Cennet ancak yeryüzündeki arzu ikamesidir; asıl büyük Tanrısal birliktir. Hem Tanrısal birlik hem de yeryüzü cenneti arzusu, geçmişte yaşanan ve hafızada saklanan veya form değiştirerek bilinçdışında simgeselleşen kayıtlar yüzünden başarısızlığa uğrar. Bu sorunu daha iyi kavramanın tek yolu Tanpınar dilinin "-den dolayı" kuruluşlarına bakmaktır. Tanpınar metinlerindeki her türlü azap verici düşüş formunun arkasında "-den dolayı" kuruluşu ile karşımıza talih ve tesadüf gibi mistik etkenler yanın-

da, bu iki mistik faktörün yeryüzü temsilcileri insan ve insanın olumsuz tabiatı çıkacaktır. Nuran'ın şahsi hikâyesi, Adile Hanım, Suad, Fatma, Fahir, İkinci Dünya Savaşı, kültür ve medeniyet meseleleri *Huzur*'da, basitten hoşlanmamak ve asıl amacı ıskalamak *Acıbadem'deki Köşk*'te, uzakta bulunmakla beraber sürekli izleyen eş ve çocuklar ve onların temsil ettiği toplumsal değerler Yaz Yağmuru'nda "-den dolayı"nın açılımlarıdır. Demek ki bütün Tanpınar metinlerinde var olduğunu bildiğimiz "-den dolayı" kuruluşları Tanpınar kahramanlarının malûliyet gerekçeleri, bir çeşit malûliyet meşrulaştırmasıdır. Kusurlu olanın kendisi değil kusurlu olanın bizatihi oluş/kozmos olduğunu ima eden bu dilsel yapılar, Tanpınar'daki suçsuzluk çığlıdır. *Huzur*'daki Mümtaz'ın yaşadığı ilk cinsel deneyimin benzeri, *Sahnenin Dışındakiler*'de de, hafızada kayıtlı bulunan ilk deneyimin ilk imgesi ve engelleyici üçüncü göz olarak hep saklanır. Tanpınar ilk imgelerin baskısı altında kıvranan bu kahramanları Jung psikolojisinin arketipleri bağlamında kurgulamıştır. Kendi ayağını ilk deneyimler yoluyla prangalayan bütün bu kahramanlar, insan yaradılışını kusurlu birer otomata dönüştüren tekrarlarıyla sinik birer mistiktir. Hafızada kayıtlı ilk imgeyi tolere edebilecek hiçbir vasıtası olmayan, sonunda hareketsiz kalıp (eylemsiz) seyirci durumuna düşerler. Onların çoğu kendilerini doğuştan kabahatli sayarken o ilk imgenin mahpusudur. Tanpınar'da ilk imge içinden çıkılamayan, çözülemeyen bir sır imgesi ile yan yana durur ve bir süre sonra hazzı azaba dönüştüren katil olur. Çünkü anlatıcı haz ile azap arasında asılı kalmış bir seyirciye dönüştüğüne göre, asılı kalma durumunu yeni bir yaratma konumuna dönüştürmek gerekir ki bu yeni konum "skopofili"dir. Asılı kalmanın meşru sebebi, kabahatli doğmak gibi görünse de hazzın geçiciliğini bilen öznenin bu geçicilikten duyduğu azaptan da gizli bir haz alması şarttır. Çünkü onun süreklilik arzusu, ancak asılı kalmayı sürdürmesiyle mümkündür.

Haz da azap da Tanpınar poetikasında "bilmek ve anlamak" tutkusuna hizmet eden iki araçtır. Yaz Yağmuru'nda korku, insan doğasını açığa çıkaran ama aynı zamanda haz veren bir argüman konumundadır. Hikâyenin kahramanı Sabri için korkan insanın 'muhayyile'sinde meydana gelen değişmeleri izlemek haz verici bir seyir durumudur. Burada da bilmek ve anlamak; diğer bir deyişle 'esrar'ı çözmek çabası yani merak asıl önemli etken gibi görünüyor. Öyleyse engelleyicilerin varlık sebebi her durumda insandaki bilmek ihtiyacını tahrik ve tatmin için yeni alanlar açmaktır. Nitekim Tanpınar metinlerinde kahramanları eylemsiz kılan soyut ya da somut; geçmişte ya da şimdideki tüm engelleyiciler kahramanların kendilerini, ötekini ve kâinatı yorumlama aracıdır ve Tanpınar metinlerinin büyük kısmını bu yorumlar teşkil eder. Onun yarım kalan *Aydaki Kadın* adlı romanında Selim'in gençlik yıllarında işlediği 'günah' bir engelleyicidir ve açık metin düzeyinde yol açtığı psikolojik sonuçlar sayfalarca anlatılır. Aynı şekilde *Huzur*'da sadece hafızadaki engelleyici -üçüncü göz- o ilk cinsel deneyim, Mümtaz'ın psikolojisinde aksamaya sebep olması bakımından bütün vak'ayı idare eder. Engelleyicilerin roman kahramanının ruhsal dengesini bozması, ideal kendilik formunun yaralanması demektir. Tanpınar neslinin başta Peyami Safa olmak üzere birçok isminin, edebi metinlerinde ideal kişilikler kurguladıkları bilinmektedir. Bütün nitelikleriyle 'üst ben'in biçimlendirildiği bu üst insan formu, entelektüel kurtarıcı olacağından dengeli/bütünlüklü bir kendiliğe sahip olmalıdır. Modern Türk Edebiyatı'nın yüzyılın başında doğan nesline has bu üst insan/üst ben kurgusunun ideal kendilik formunu, genel olarak Tanpınar'da gördüğümüz engelleyiciler bozar.

Demek ki Tanpınar ve neslinin seçkin insan ideali iç bütünlüğünü sağlamış entelektüel birikimli insan tipidir. Fakat bu üst insan modellerini yaralayan ve onları 'malûl' duruma düşüren genellikle hafızada saklanan ve 'hacalet'in gerekçesi geç-

miştir. Kökü Tanzimat dönemi Türk edebiyatında aranması gereken bu malûliyet, Tanzimat dönemi edebiyatı romanında "alafrangalık' adı altında gördüğümüz gülünç yabancılaşma paradigmasıdır. Roman tarihimizin ilk dönemindeki alafranga tipler, modern edebiyatın yirminci yüzyıldaki metinlerinde gördüğümüz aydınların 'ecdadı'dır ve hemen hepsi, entelektüel birikimle beraber üst insan konumuna yükselirken, toplumla aralarındaki mesafe yüzünden gülünçleşirler. Onları gülünç bulan toplum yani üçüncü gözün bakışıdır. Tıpkı Tanpınar kahramanlarının üçüncü gözün bakışı önünde meşruiyet aramaları gibi, Tanzimat dönemi roman kahramanları da daima bir meşruiyet ararlar. Tanpınar'ın Mümtaz'ı, Peyami Safa'nın Samim'i, Oğuz Atay'ın Hikmet'i modern edebiyat tarihimizin ilk dönemindeki Felatun'un, Bihruz'un değişerek, dönüşerek geldikleri noktadır.

Tanpınar'daki engelleyici üçüncü gözün kökteki anlamını tespit ettikten sonra, somut engelleyicilerin roman gerçekliğinde de daima somut denge modellerini bozduğunu görürüz. *Huzur*'da somut engelleyici üçüncü göz birden fazladır. Nuran'la Mümtaz'ın tanışma sahnesinde Adile Hanım ve Fatma iki önemli engelleyicidir. Birincisi toplumsal bakışın baskısı, ikincisi kişisel hayatın baskısıdır. Dolayısıyla biri çevreden diğeri Nuran'ın geçmişinden gelen bu iki üçüncü göze daha sonra Mümtaz ve Nuran'ın ortak çevresinden yeni üçüncü gözler katılacaktır. Peşlerini bırakmayan geçmiş, Nuran'ın etrafındaki Fatma ile çevrenin baskısı gibi üçüncü gözler Adile Hanım'la beraber Mümtaz'ın bütünlük projesinin iflasına yol açarlar. Böylece roman gerçekliğinde simgesel bütünlüğün karşılığı evlilik, bir başka deyişle sürekli haz, engellenmiş olur. Engelleyici baskı her zaman olumsuz bakışın temsili figüründen gelmez. Olumsuz bakışın temsili figürleri Adile, Suad ve Fatma'dır; ancak öte yanda olumlu bakışın da baskısı vardır. İhsan üst insan modeli olarak, İhsan-Macide evliliği de

yine örnek evlilik modeli olarak birer baskı unsurudur. Böylece olumlu ve olumsuzun ortasında kalan Mümtaz, daima kavram çiftleri arasında bocalayan diğer Tanpınar kahramanları gibi iki bakış arasında yaşadığı gerginlik yüzünden askıda kalır. Eylemsiz bireyin baka kalması iki ayrı yöne çekiliyor olmanın sonucudur.

Abdullah Efendinin Rüyaları'nda da aynı yapıyı görmek mümkündür. Herkes gibi olmak arzusunun bakışı ile eşyanın sırrını kavrama kabiliyetini edinme tutkusu arasında kalan Abdullah Efendi yine askıda kalandır. Sıradanlığın hayali bakışının baskısı yüzünden diğer yana geçen Abdullah Efendi, diğer yana geçtiğinde "absürd"ün ve "abes'in bakışının baskısı yüzünden yeniden diğer yana geçmek isteyecektir.

Somut engelleyici üçüncü göz faktörü Tanpınar metinleri arasında en açık şekilde Yaz Yağmuru'nda görülebilir. Sabri'nin evine gelen kadınla münasebeti daima birileri tarafından izlenir. Birileri uzakta da olsa Sabri'nin arzusunu engelleyen birer kontrol mekanizması olarak işlev görürler. Hikâyede uzak üçüncü gözler Sabri'nin eşi ve çocuklarıdır. Evli bir adamın genç bir kadınla aynı evde bulunuyor olmasının doğuracağı ahlaki sorun, simgesel bir meşrulaştırıcı ile aşılacak, fakat Sabri bu sefer yeni bir engelleyici üretecektir. Simgesel meşrulaştırıcı, genç kadının Sabri'nin eşine ait bir elbise giymesidir. Sabri karısına ait bir elbiseyi yabancı bir kadına giydirerek, arzu nesnesini meşru zemine çekmek ister. Tanpınar'da bu simgesel değişim, erotik imgenin kendisidir. Benzer bir sahneyi *Huzur*'da, Nuran'a eski zaman elbiselerinin giydirilmesi şeklinde görürüz. Aynı şekilde Tanpınar'ın bir hikâyesinin adı da Geçmiş Zaman Elbiseleri'dir. Bahsi geçen üç metinde de değiştirmek erotize etmenin aracı olarak kullanılmıştır. Yaz Yağmuru'nda Sabri, yabancı bir kadına kendi karısının elbisesini giydirerek arzunun meşru nesnesine dönüştürürken, bilinçteki kadının kendisine ait olmayan

bir haz nesnesi olduğu gerçeği arasındaki gidiş geliş erotik hazzı doğurur. Tanpınar romancılığının ve şairliğinin eşya ile ilişkisi de bu yapıdan farksızdır. Eşyanın gerçek hüviyetinin daima farkında olan Tanpınar bilinci, imgeler yoluyla eşyaya yeni anlamlar giydirir. Bilincin eşyanın imgesel ve gerçek anlamı arasındaki gidiş gelişi erotik durumdur. Diğer yandan Tanpınar metinlerinde öznenin haz alabilmesi için, hazzın nesnesini kendisinden uzaklaştırması gerektiğini söylemiştik; Nuran'a Geçmiş Zaman Elbiseleri adlı hikâyedeki genç kıza giydirilen elbiseler, haz nesnesini kendi zamanından uzaklaştırma anlamına gelmektedir. Uzaklaştıkça haz nesnesinin erotik değerinin artmasına en sağlam örnek şüphesiz Yaz Yağmuru'ndaki ve *Huzur*'daki plaj sahneleridir.

Ancak Yaz Yağmuru'nda eşinin elbisesini giydirerek haz nesnesini meşru zemine çekmeyi deneyen Sabri, alkol ve musikinin tesiriyle iradesizleşme ihtimalini gördüğünde yeni bir engelleyici olarak devreye hizmetçiyi sokacaktır. Artık arzunun nesnesine ulaşması mümkün değildir; simgesel değişim bile hazzın nesnesini meşru kılmamış ve bütün süreç bir oyun olarak hazzın bizatihi nesnesi olmuştur. Böylece somut haz nesnesinin yerini, soyut bir gidiş geliş, soyut bir proje alacak ve bizatihi oyuna dönüşen bu süreç erotik hazzın kendisi olacaktır. Hikâyenin daha sonraki kısmında Sabri, genç kadınla birlikte yüzmeye gidecek ve fiili üçüncü gözlerin bakışları altında meşrulaşacaktır. Üçüncü gözlerin önünde olmak suç olarak addedileni engellemektir; suç olarak addedilenden kaçmak, korunmaktır. Dolayısıyla bir meşruiyet kompleksidir. Tanpınar'daki meşruiyet kompleksinin bir başka gerekçesi, yukarıda açıklamaya çalıştığımız üst insan idealinin bütünlük endişesini koruma güdüsüdür. Ancak bu kahramanların 'herkesin ortasında olma' durumunun bile, onlardaki bütünlük formunu kurtaramadığını *Huzur*'da görürüz. *Huzur*'da Nuran-Mümtaz beraberliğinin anlatıldığı sahnelerin büyük

bir kısmı üçüncü gözlerin bakışları altında gerçekleşir. Bu beraberlik geçmiş zamanda gerçekleşmiş olmasına rağmen, iki sevgilinin başbaşa kaldıkları ev içi sahnesi yok denecek kadar azdır. Bütün roman boyunca Mümtaz'ın evindeki bir sahne dışında -çok az ayrıntı verilir- iki sevgilinin tensel birlikteliğine ilişkin hiçbir işaret yoktur. Fiili üçüncü gözlerin tarassutu eğer mümkün değilse, daima engelleyici üçüncü göz fonksiyonunu geçmiş yani hafıza üstlenir. Tanpınar'ın soyut ve somut, en dipten en yüzeye/en yüzeyden en dibe doğru daima elinde bulundurduğu engelleyicileri vardır.

Geçmiş Zaman Elbiseleri'ni ve diğer bazı Tanpınar metinlerini örnek göstererek, Tanpınar'daki talih ve tesadüf formlarının oynadığı role değinmiştik. Talih ve tesadüf çoğu zaman hikâyeyi başlatan iki önemli faktör olmakla beraber yanlarına kahramanın iradesizliğini, bazen de alkolü ve geceyi alarak fonksiyon icra eder. Talihin ve tesadüfün devreye girmesiyle engelleyiciler kadrosunu tamamlayan Tanpınar en dipteki engelleyiciyi gizlemiş olur. En dipteki engelleyici onun algısında büyük makine/büyük mekanizma olarak geçen esrarlı kuruluştur. Her şey o büyük makinanın bir oyunundan ibarettir. Tesadüf ve talih bir oyun aracı değil, iki oyun kahramanıdır. Tanpınar'da büyük mekanizmanın temsili talih ve tesadüf, bazen bilinçdışını, bazen bilinci bazen de dünyayı oyun sahnesi olarak kullanırken insanı da aktör olarak seçer. Talihin ve tesadüfün imkânları olumluya yönelik olsa bile, sonuç daima olumsuzdur. Sadece oyun içgüdüsünden gelen talihe ve tesadüfe ilişkin bu irade, insanı gülünç duruma düşüren sonuçlar doğurur. Çünkü oyun Tanpınar kurgusunun yapısal düzeninin estetik gerekçesidir. Tanpınar kurguları ve şiirleri yap-boz oyunu olarak düzenlenirken alınan haz oyun kurucunun yaratıcı kudretinin doğurduğu estetik hazdır. Estetik haz talihi ve tesadüfü, tıpkı diğer bütün kurgu malzemesi gibi idare

eder. Dolayısıyla kendini bir Tanrı gibi hisseden oyun kurucu, roman ve hikâye kahramanlarını da birer kukla gibi görecektir. Yaz Yağmuru'nun Sabri'nin iradesiyle yönlendirilen kadın kahramanı ve *Sahnenin Dışındakiler*'in Sabiha'sı için kullanılan "kukla" ifadesi böylece anlamlı hale gelir. Çünkü Tanpınar oyunlarının yaratıcısı, büyük mekanizmanın ikamesidir. Edebiyat metni sahnesi, kurgusu ve aktörleri olan bir oyun, bir simülatif dünya modeli olduğuna göre oyun kurucunun yarattığı dünyadan haz almaması düşünülemez. Sonuçta geçicilik esastır ve kurgu da bir oyun olması sebebiyle geçicidir. Geçicilik ve simülasyon hem hayatın hem edebiyatın doğasında vardır. Tanpınar'da hazdan azaba; azaptan hazza bütün iniş çıkışlar, gidiş gelişler bir oyun gibi seyredilebilir.

Öyle görünüyor ki Tanpınar'da üçüncü göz aracılığıyla sağlanmak istenen ruhsal denge, bütünlük formunun bir meşruiyet arayışıdır. Meşruiyet bir otorite takıntısı içerdiğine göre, otoriter büyük makine kozmostur. *Sahnenin Dışındakiler* ve Behçet Bey'e Mektup nasıl siyasal otorite karşısındaki suçluluk kompleksinden kaynaklanan meşruiyet arayışı ise, Tanpınar metinlerinin kurgusal yapısı da büyük mekanizma karşısındaki meşruiyet arayışıdır. Onun roman, hikâye ve şiirlerinde 'şeyler'in daima görüyor olmaları, Tanpınar kahramanlarının hayatını cehenneme çevirir. Çünkü *Huzur* başta olmak üzere birçok Tanpınar metninde de şeyler gören, duyan, hisseden yanlarıyla, kendiliklerinden sıyrılıp ötekine ulaşacak fakat en sonunda yeniden, somut, yetersiz, eksik, malûl kendilerine döneceklerdir. Eşyanın kendi formundan çıkıp diğerine uzanan yolculuğundaki temel amaç eksikliği tamamlamaktır; fakat bu yolculuk her defasında başarısızlıkla sonuçlanır. Abdullah Efendi'nin şeylerin hakikati ile bütünleşmek için çıktığı yolculuk ile Mümtaz'ın yolculuğu ve Tanpınar'daki herhangi bir nesnenin imgeler yoluyla bir başka nesneye

doğru ilerleyen yolculuğu arasında hiçbir fark yoktur. Şeyler mevcut formlarıyla malûl olduklarından tamlık ve tamamiyet ve kemal arzusu içerirler; eksiklik ancak öteki ile 'bir' olmak suretiyle giderilebilir. Tanpınar'ın 1951 yılında yayımladığı Yaz Gecesi adlı hikâyedeki "Ne tuhaftı bu, her şey daima kendisi kalıyor ve daima bir başka şeye benziyordu."[497] cümlesi *Huzur*'da Mümtaz'ın trajik yanılgısının arkasından, Tanpınar kahramanlarındaki bütünlük idealinin bozulduğunu göstermektedir. Tanpınar kahramanlarının kendiliklerine yönelik algısı, kendilerinin büyük makine, kozmos veya büyük mekanizmanın temsili olduklarına dairdir. Tanpınar kahramanlarındaki parçalanmış kendiliğin aradığı meşruiyet Tanrısalın temsili ve otorite konumundaki üst insan/üst ben karşısındaki meşruiyettir. Bu durumda roman kahramanı parçalanmış kendiliğinin sadece seyircisidir; pozisyon itibarıyla seyretmek 'oyuncuyu' kabahatsiz kılmaz: Çünkü seyreden bu sefer de kendi benine karşı suç işlemiş olur. Tatmin edilmemiş arzunun sorumlusu parçalanmış kendiliğin başka bir formudur. Her durumda kabahatli Tanpınar kahramanları yine de seyretmenin hazzıyla yetinirler. Bir yandan kozmosu, bir yandan kendini, diğer yandan kendini izleyen kendini göz hapsinde tutan Tanpınar kahramanları bu kadar yoğun ve karmaşık bakışın altında sürekli gergin ve huzursuzdur. Böylece kendini kozmosun imgesi kılarak seyreden; seyrettiği algısını edebiyat formuyla dile döken Tanpınar kahramanları, edebi dilin sağladığı hazza razı olacaktır.

497 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 261.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İFLAS

REALİTE VE İFLAS

Hiçbir şey istediğimiz
gibi değişmiyor"[498]

Yahya Kemal

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebi hayatının başladığı senelerde Türk düşünce hayatında iki önemli anlayış vardır. Meşrutiyet senelerinde başlayan ve Cumhuriyetin ilanından sonra da fikir ve sanat hayatımızda etkisini sürdüren anlayışlardan birincisi Ziya Gökalp'a, ikincisi de Yahya Kemal'e aittir. Ziya Gökalp'ın düşünce tarihimizdeki önemi Türkçülük akımının teorisyeni olmasından kaynaklanır. Gökalp, bilhassa tarih, medeniyet ve edebiyat başlıkları altında toplanabilecek düşünceleriyle devrini ve devrinden sonraki siyasi, fikri ve edebi hayatımızı derinden etkilemiştir. Cumhuriyetin ilk senelerindeki eğitim politikamız Gökalp'ın *Türkçülüğün Esasları* adlı eserindeki fikirleri doğrultusunda düzenlenirken, Cumhuriyet döneminin birçok şair ve romancısı da onun Türk, Osmanlı,

498 Enginün-Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, s. 253.

Anadolu ve halk edebiyatı konusundaki düşüncelerinden etkilendi. Gökalp'ın Türkçü fikirleri yeni bir ulus inşası etrafında ve yeni hayat başlığı altında özetlenebilecek bir program içeriyordu. Tanpınar için Gökalp'ın kültür ve medeniyet projesi folklorculuktan öte gitmez.[499] Türkçülük tarihinin en sistematik ismi Ziya Gökalp, Meşrutiyetten evvel yazdığı manzumelerde daha ziyade İslamcı'dır. Osmanlı İmparatorluğu'nun İkinci Meşrutiyet'in ilanı senelerindeki durumu, Türkçülük fikrinin yayılmasına meşru bir zemin hazırlamıştır. Bu cereyanın çıkış noktası, dil ve edebiyat meseleleridir. Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin ve Ali Canip Bey Selanik'te yayımlanmakta olan Hüsn ve Şiir mecmuasını Genç Kalemler adıyla 1911 senesinde neşre başlarlar. Ömer Seyfettin'in yeni lisan başlıklı yazıları, Gökalp'ın daha çok Türk medeniyetine dair kalem mahsulleri ile mecmua kısa zamanda dikkat çeker. Gökalp, Genç Kalemler'deki yazılarından *Türkçülüğün Esasları* adlı meşhur eserine kadar, Türk tarihinin Orta Asya'yı esas alan bir değerlendirmesini yaparak özellikle Osmanlı konusunda, olumsuz hükümler verir. Ona ve kendisinden etkilenen Türkçülere göre Osmanlı gayr-i Türk unsurlar içermektedir. Özellikle Osmanlı'nın dili, edebiyatı ve musikisi konusundaki bu hükümler, Yahya Kemal'in itiraz ettiği hususlardır.

Tanpınar'ın kendisine yakın bulduğu isim tarih ve medeniyet konusundaki görüşleri dolayısıyla Yahya Kemal'dir. Yahya Kemal, on dokuzuncu yüzyılın sonunda bugün coğrafyamızın dışında kalan topraklarda, Üsküp'te doğmuştur (1884). Yirminci yüzyılın başında (1903) Paris'e politik bilimler okumak amacıyla giden Yahya Kemal, Paris'te dokuz yıl kalır. Tanpınar'ın Yahya Kemal monografisi ve Yahya Kemal hakkındaki

499 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982, s. 104-120

başka kaynaklar, onun Paris senelerinin Sorbonne koridorlarından ziyade, Paris bulvar kahvehanelerinde, o senelerin meşhur Fransız sanatkârları ile geçtiği bilgisini vermektedir. Yahya Kemal'in Paris seneleri sembolist ve empresyonistlerin, rasyonalistlerle spiritüalistlerin, realistlerle romantiklerin, hatta liberallerle komünistlerin ateşli tartışmalarla dünyayı kurtarmaya heveslendikleri senelere tekabül eder. Yahya Kemal Sorbonne'da Sorel ve Michelet dışında herhangi bir hocanın dersini takip etmemiştir. Daha çok sanat çevreleriyle münasebet kuran Yahya Kemal, Paul Valery, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stephan Mallârme ve Jose de Heredia gibi şairlerden etkilenir.[500] İstanbul'a döndükten sonra savunduğu tarih görüşünün sloganı haline gelecek "bin yılda Anadolu toprağı Türk milletini yarattı" cümlesi, Michelet tarafından Fransa ve Fransızlar için söylenmişti. Yahya Kemal, İstanbul'a döndüğünde imparatorluk her gün yeni bir felaket yaşıyordu. Trablusgarp ve Balkan facialarının arkasından Birinci Dünya Savaşı, imparatorluk coğrafyasını paramparça etmişti. Böyle bir siyasal ortamda halis sanat meraklılarının kendilerine yer açması pek mümkün görünmemektedir. Nitekim bizde Tanzimat'tan sonra ideolojik sanatın ikinci büyük çıkışı bu senelere rastlar. 1911 senesinde Selanik'te Genç Kalemler mecmuası etrafında doğan Milli Edebiyat'ın temel karakteri ideolojik olmasıdır. 1901 senesinde Servet-i Fünûn Dergisi, Hüseyin Cahit Bey'in bilinen tercümesi yüzünden kapanmış ve seneler sonra Fecr-i Âti adı ile oluşturulmaya çalışılan edebi topluluk da herhangi bir varlık gösterememişti. 1908-1912 yılları arasında milli edebiyat dışında herhangi bir ciddi edebiyat hareketi söz konusu değildir. Ömer Seyfettin'in Efruz Bey'ine de mevzu

500 Emel Kefeli, Bir Kültür Pratiği Olarak Yahya Kemal'in Paris Yılları, *Yahya Kemal Beyatlı: Ölümünün Ellinci Yılı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 65-77.

olan o senelerin fikir ve sanat adamları arasında, Paris'ten dönüşünden itibaren Yahya Kemal de vardır. Paris senelerinde, kendini bulma sürecini yaşayan Yahya Kemal, modern Fransız şiirinin estetik ölçüleri ile klasik şiirimize bakabilmeyi öğrenmiştir. Ona neo-klasik denmesinin sebebi budur.

Yahya Kemal'in entelektüel gayretinin esası öyle görünüyor ki konudan ziyade dildir. *Edebiyata Dair*'deki "Beyaz Lisan" bahsi, bu dil arayışının izahıdır. Çünkü Türk şiirinin o senelerde yeni bir söyleyişe, yeni bir Türkçe'ye ihtiyacı vardı. Yahya Kemal'in Paris dönüşü getirdikleriyle, Selanik'teki hareketin dil ve kültür anlayışları birleşerek yirminci yüzyıl Türk edebiyatının, Türk düşüncesinin zeminini teşkil edecektir. Tanpınar, Yahya Kemal'i tanımak ve biraz da onun derslerini dinlemek amacıyla Darü'l-fünûn Türkiyat bölümünü tercih eder. Onun Yahya Kemal'le münasebeti, Yahya Kemal'in mütareke senelerinde, Darü'l-fünûn'da Garp Edebiyatı Tarihi dersleri verdiği senelerde başlar. Hoca-talebe ilişkisi bu senelerde başlamış ve yıllarca devam edecek dostluğa dönüşmüştür. Şüphesiz Tanpınar tarih şuurunu, musiki zevkini, kısacası kendimize ait olanın kıymetini ve manasını Yahya Kemal'den öğrenmiştir.

Fakat modern edebiyatımızın bir dil davası olarak başlamış olması, oradan cemiyete ulaşmak; yani meselelerin edebiyatı olmak gayreti, malzemenin niteliğinde dikkatimizi çekmekte ve bu malzeme Tanzimat dilinin ciddi bir kavramlaştırma, Servet-i Fünûn dilinin tasvir, Milli Edebiyat'ın ise bir mahallicilik cereyanı olduğunu göstermektedir. Tanzimat'la beraber insan değişir şüphesiz! "Meseleler"in edebiyatını kurmak iddiası Tanzimat'ı halis edebiyattan uzaklaştırarak devrin yazar ve şairlerini, modern zamanların felsefesi pozitivizme götürür. Pozitivist gerçeklik ise dış gerçekliği esas alır; doğal olarak seküler algı tarzı seküler bir dil gerektirir.

Klasik Edebiyat'ın dünya görüşü ile dili arasındaki bağlantıyı sonraki dönem edebiyatımız için de kurabiliriz.

Yahya Kemal ve Tanpınar elbette halis edebiyatın farkındadır. Meşrutiyet dönemi ideolojileri ile Yahya Kemal'in fazla münasebet kurmayışı, inkıraz devrinin genel vasıflarını fark etmiş ve kalıcı olanın ne olması gerektiğini biliyor olmasındandır. İmparatorluğun son kırk yılını görmüş, Paris'i tanımış ve Meşrutiyet senelerinin curcunasına, Balkan, Birinci Dünya ve İstiklal Harplerine şahit olmuş Yahya Kemal'in hiç şüphe yok ki talebesini etkileyeceği çok yanı vardır. Artık Tanzimat'ın üzerinden elli seneden fazla bir zaman geçmiş, irili ufaklı edebiyat kavgaları yaşanmış, imparatorluk birkaç cephede birden savaşmaktan yorgun düşmüş ve siyasi sebeplerin de etkisiyle münevverlerimiz nihayet yerli kaynağa yönelmiştir.

Tanpınar, Yahya Kemal monografisinde kaynaklar bahsine hususi bir bölüm ayırır; çünkü kaynak olarak taşrayı görür, daha doğrusu Selanik kaynaklı hareketin bulduğu ifade vasıtası doğru bir vasıtadır. Ancak içerik konusunda farklı düşünür. Tanpınar'ın bu kanaati Yahya Kemal'den gelmektedir. Dil şüphesiz münevverlerimizin uzun yolculuğun sonucunda buldukları "Anadolu halkının" dilidir. Fakat içerik bahsinde ne Yahya Kemal ne de Tanpınar Gökalp ekolü gibi "taşraya/folklore" yönelir. Yahya Kemal'e göre aşağı yukarı on üçüncü asırdan yani Yunus Emre'den beri taşrada tekke ve zaviyelerde, kahvehanelerde, evde ve sokakta işlenen, Karacaoğlan ve Köroğlu dizeleriyle vücut bulan bu dilin daha asil, daha kristalize, bir medeniyetin ölçüsü olan kaynaklarına yönelinmeliydi. Yahya Kemal ve Tanpınar temaları bu içeriği teşkil eder. Tarih, vatan, musiki, mimari ve bunların yanı başında; belki daha doğru bir ifade ile bunlar karşısında bazen coşkun, bazen mahzun, bazen aşk, bazen şevk içindeki insandır.

Henri Bergson

Tanpınar'ın gençlik senelerindeki okumalarıyla münasebet kurduğu ve kendisindeki mistik algıyı besleyen diğer bir kaynak H. Bergson'un sezgi felsefesidir.[501] Tanpınar'ın Bergson'la münasebeti 1921 senesinde neşredilen Dergâh Mecmuası münasebetiyle başlamış olsa gerektir. Çünkü bu mecmuada Mustafa Şekip (Tunç) Bergson ve onun felsefesi hakkında yazılar neşrediyordu. Sadece Tanpınar'ın değil birçok Türk münevverinin Bergson'u aynı vesile ile tanıdığını söylemek sanırız abartma olmaz. Hâlbuki Henri Bergson on dokuzuncu asır sonunda, (1883) Sorbonne'da felsefi görüşlerini beyan ederek pozitivizmin karşısına ciddi bir felsefi anlayışla çıkmıştı.

Tanpınar'ın, Bergson'dan daha ziyade "zaman" anlayışı bakımından etkilendiği bilinir. Bergson'a göre zaman, yalnız iç hayatımızın konusu değil, bütün cihanda geçen her an tesiri görülen evrensel bir kanundur. Oluş, yahut süre, bütün kâinatta mevcut ve ondan ayrılmaz bir hâldedir. Hakiki zaman, kâinatı olduğu gibi aynen bırakmaz. Çünkü o eşyayı kemiren, üzerinde dişlerini bırakan bir hamledir. Tekâmül, geçmişin hâlde devamıdır. Dünya tekâmül ederken, bütün geçmişini hatırlıyor demektir.

Bergson'un "zaman" algısının "durée" (süre) esaslı olduğu birçok kaynakta söylenir. Tanpınar'da bu "yekpare zaman" şeklinde görülecektir. *Huzur*'da ve diğer metinlerde -bilhassa Tanpınar şiirinde- "zaman"ı "yekpare" kabul eden Ahmet Hamdi Tanpınar için, sadece insanoğlunun zamanı ikiye böldüğünü, gerçekte ise, Bergson'da ve belki de sufizmden gelen bir kanaatle "bütün zamanları" kapsayan "durée"den bahsettiğini biliyoruz. *Huzur*'da Bergson'un zaman algısını gösteren, şüp-

501 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Birinci baskı), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1969, s. 572.

hesiz, zamanın teknik kullanımı değildir sadece. Mümtaz'ın yaşadığı "iç zaman" asıl Bergsoncu zaman anlayışıdır. Tanpınar'ın, aşk, ölüm ve güzel sanatlara ilişkin vurgusunun temelinde Bergsonvari zaman anlayışı yatar. "An" da iken, "an"ın dışına çıkıp, bütün kâinatı "bir" ve aynı anda algılamak, ona koşmak, yekpare olup, parçalanmışlığı ortadan kaldırmak asıl Bergsoncu zaman anlayışıdır. Tarif etmeye çalıştığımız şuur zamanıdır.[502]

Huzur'u veya Tanpınar'ı okurken şunu bilmeliyiz ki; "şuur" zamanı, aşkta, ölümde ve güzel sanatlarda yaşanabilir. Bu hâli anlaşılır kılmamız için daha evvel sözünü ettiğimiz "Aşk ve Ölüm" başlıklı yazı tekrar okunmalıdır. Kâinatla bir olmak, tamlık, tamamiyet, kemal gibi ifadeler, Tanpınar'ın dilinde, o hâlin diğer karşılıklarıdır. Romansal hakikat veya roman dilinde aynı "hal", "büyük inci", "billur avize" veya "Nuran" olacaktır". Denildiği gibi Tanpınar bizi sufizme kadar götüren bu hâle hangi yoldan varılabileceğini *Huzur*'da, roman sanatının imkânlarıyla göstermeye çalışmıştır.

Bergsonculuk ya da sezgi felsefesi[503] pozitivizmin başta gerçeklik algılaması olmak üzere, birçok iddiasına itiraz eder. Bergson, pozitivistlerin beş duyunun algıladıkları dışında gerçeklik yoktur iddiasına karşı çıkar ve "en az iki gerçek" olduğunu savunur. Biri fizik gerçeklik ki bu hususta pozitivistlerle hem fikirdi. Diğeri metafizik gerçekliktir. Metafizik gerçeklik, beş duyu ile algılanamayan, laboratuvara sokulamayan gerçekliktir. Rüyalar, telepatik hadiseler, semavi dinlerdeki olağanüstülükler bu alana girer. Ona göre pozitivistlerin hatası, beş duyu gerçekliğini inceleme vasıtası zekâ ile metafiziğe yaklaşmış olmalarıdır. Hâlbuki zekâ şeyleri yani fizik dünyayı, sezgi

502 Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, s. xv-xvı.

503 A. g. e., s. xv-xvı.

ise metafizik dünyayı inceleme aracıdır. On dokuzuncu yüzyıl başında Saint-Simon'la beraber sosyoloji ilmini kuran Auguste Comte, psikolojiyi ilim bile saymazken Bergson bu alanı yeniden inşa etti. Bergson felsefesinin birçok önemli yanı tasavvufi gelenekten gelmiş, tasavvufi kültürü yaşamış entelektüelimize hiç de yabancı değildi. Fransız pozitivizminin, Tanzimat terakkiciliğinin tesirinde hala bir pozitivist gibi düşünmeye çalışan münevverlerimiz olduğu gibi Mustafa Şekip, Yahya Kemal ve Tanpınar gibi kendilerini Bergson felsefesine yakın hissedenler de vardı. Bergson'un insan bilincine ilişkin aşamaları izah edişi, tasavvufun kâinatın yaratılışını izahına çok benziyordu. Belki bu konuyu Carl Gustave Jung'un -ki Tanpınar'da Freud ve Jung yan yana yürür- analitik psikolojisiyle birleştirerek de izah etmek mümkündür.

Bergson felsefesi ile Jung psikolojisi arasındaki en temel ilişki, her ikisinin de mistik bir yanının bulunmasıdır. Bergsonculuk, metafiziği bilim saymakla ve metafizik meselelerin incelenme vasıtası olarak sezgiyi önemsemekle mistiktir. Çünkü sezgi akıl gibi somut verilerle hareket etmez. Öte yandan Jung'un analitik psikolojisi de, sezgisel ve duygusal kararlar mekanizması ve insanlığın ortak bilinci varsayımı açısından mistiktir. Üstelik her ikisi de bu itibarla "vahdet-i vücut" felsefesine yakındır. Kâinat, sürekli bir oluştur. Varlığın özüne, mutlak gerçeğe ulaşmanın yolu "geleceğe dönüş" değil, geçmişe dönüştür. Bergson'un şuur zamanı tespitini bu açıdan değerlendirmek icap eder.

Her sanat hareketinin arkasında bir fikir akımı, bir felsefi anlayış olduğuna göre sembolist ve empresyonist edebiyatın geri planında da Bergsonculuk vardır. Pozitivizm kaynaklı realist edebiyatın gerçeklik algısı tıpkı pozitivizmde olduğu gibi beş duyu ile sınırlıdır. Fakat sembolizm, hiçbir şey göründüğü gibi değildir iddiası ile bu teze karşı çıkar. Yine mevcut

dilin gerçeği ifade etme kabiliyetinden mahrum olduğu tezi de sembolizme aittir. Empresyonist sanatın, her şeyin her an değiştiği, bu yüzden sanatkârın gerçeği aktarmasının mümkün olmadığı ve ancak izlenimlerin nakledilebileceği iddiası da Bergson ve Jung'un anlayışlarına yakındır. Modern Edebiyat'ın Yahya Kemal ve Tanpınar gibi isimleri tasavvufi gelenekle on dokuzuncu asır sonundaki bu felsefe ve psikoloji anlayışları arasında yakınlık bulmuş olmalıdırlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatı hususunda değerlendirmeler yapılırken, yukarıda izah etmeye çalıştığımız üç kaynaktan gelen yönlere ancak mizaç eklenebilir ki bunun da izahı mümkün değildir. Öyleyse onun Yahya Kemal'den, bilhassa kendi kıymetlerimizin manasını, Bergson'dan kâinata ve insana ilişkin felsefi izahları, Fransız sembolizminden ve empresyonizmden ise Bergson felsefesinin bir bakıma sanattaki görünüşü olan hususları aldığını söyleyebiliriz.

Marcel Proust

Fransız edebiyat ve fikir hayatını yakından izlemeye çalışan Tanpınar için Marcel Proust okumaları, Alman romantizmi ile münasebet, bu isimlerin felsefi dayanakları konusu da en az Yahya Kemal ve Bergson tesiri kadar önemlidir.

Walter Benjamin'in "mistiğin dalıncıyla nasirin sanatını, heccavın şen coşkusuyla araştırmacının kılı kırk yaran dikkatini ve monomanyağın sürekli kendisiyle uğraşan bilincini otobiyografik bir yapıtta bir araya getiren tasarlanması imkânsız bir sentezin ürünü"[504] olarak tanımladığı *Geçmiş Zaman Peşinde*'nin yazarı Marcel Proust on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında doğmuş (1871) yirminci yüzyılın ilk çeyre-

504 Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 101.

ğinde ölmüş (1922) bir Fransız romancısıdır. Türkçe'ye yedi kitap olarak çevrilen *Geçmiş Zaman Peşinde*'nin ilk cildini geçen yüzyılın başında yayımlamış, romandan önce deneme ve eleştiriler yazmıştır. Proust romancılığı Réne Girard'ın tespitiyle "gösteren" bir romancılıktır.[505] Bu terimi açıklayabilmek için verilebilecek en iyi örnek Rus romancısı Dostoyevskinin romancılığıdır ki Girard da aynı örnekten yola çıkar. On dokuzuncu yüzyıl Rus romanının Avrupa edebiyatına en büyük katkısı hiç şüphe yok ki psikolojik gerginlik öğretisidir. Zaten Proust da, *Geçmiş Zaman Peşinde*'nin son cildinde bu konuyu tartışır. Dostoyevski, roman kahramanlarının çelişkilerini, hangi eylemi niçin yaptıklarını, hangi sözü neden söylediklerini açıklama gereği duymaz. Çelişkilerin romancısı Dostoyevski, bu çelişkilerin kendi içinde tutarlı bir izahını okuyucuya bırakacaktır. Galiba bu yüzden olsa gerek, Dostoyevskinin roman kahramanları gibi roman okuyucuları da yorulurlar. Roman kahramanları sürekli konuşmaktan, kendi çelişkilerinin peşinde koşmaktan, söylenmiş ve söylendiği için yakalanamayan sözlerin peşinde gitmekten; okuyucu ise o söz ve eylemlerin bir sistematiğini, anlamlı bir bütünlüğünü oluşturabilmek için kahramanların peşinde koşmaktan yorulur.

Hâlbuki Proust, gösterir, izah ve deşifre eder. Swann'ın bütün duygu ve düşüncelerini, eylemlerini hangi faktörlerin etkisinde gerçekleştirdiğini bilir; dolayısıyla biz de -okuyucu olarak elbette- biliriz. Dostoyevski baştan sona esrardır. Proust sadece imgelerle esrarlı hale gelir. İmgelerin peşinde zaman zaman anlatıcının yorulduğunu, nefesinin kesildiğini hissederiz. Tanpınar'la Marcel Proust benzerliği burada başlar. Tanpınar, daha *Beş Şehir* adlı denemelerinde, yan cümlelerle uzatılmış, soluksuz uzun cümleler kuruyordu. *Günlük-*

505 Girard, *Romantik Yalan Romansal Hakikat*, s. 198.

ler' inde, *Beş Şehir*'in yeni baskısı üzerinde düşünürken, kendi üslubundan şikâyet edecek ve ne kadar fazla edat kullandığını söyleyecektir. Hakikatte *Beş Şehir*'in birçok cümlesi, "fakat", "galiba", "bazı", "gibi" vs. şeklindeki edatları içerir. Eğer üslup mizacın ipucu ise bu kadar edat tercihi "belirsizlik" anlamına gelmektedir. Kesinlikten kaçınma, tüm tahlil, ayırt etme, çözme ve kesin yargılara varma çabasına rağmen, Tanpınar ve Proust gibi romancılarda hiçbir şey kesinlik taşımaz. Fiziki somutluklardan hareket eden Tanpınar ve Proust gibi yazarlar, imgeleri kullanırlar. Çoğu zaman roman kahramanlarının trajedileri -ki yanılgıdan doğar- imgelerin onları sürüklemesindendir. Sevgilinin söz ve eylemi imgeye dönüşür ve bu imge trajik kahramanın en önemli malzemesi olur. Her imge bir kesinlik arayışıdır. Çelişki gibi görünmesine rağmen, imgenin peşinde gerçekleştirilen yolculuk bizi nesnenin kendisinden uzaklaştırır ve çoğu zaman yanıltır. Bulduğumuzu zannederken kaybedişimiz bu sebeptendir. Sonuçta sanat, kaotik olanı tesadüfün emrinden alıp, sistematize etme işidir. Sanatkârlık bir hırsızlıktır; sanatkârın çaldığı zamanın yok ettiği eylem, söz ve düşüncelerdir. Sanat burada bir direnme olarak karşımıza çıkar. Fakat ne sanatın ne de insanın doğası buna uygundur. Büyük sanat, büyük gerçeğin spekülatif yollarla bulunabileceğini bilir; elimizden kaçıp giden gerçeğin peşine ancak spekülasyonlarla düşebiliriz. Bu yüzden hakikatin kendisi cilvelidir; imgeyle düşünen spekülatif zihinler de, hakikatin mizacında var olanı bir yöntem malzemesi kılmışlardır. Eylemlerle sınırlanmış hiçbir edebiyat, sanat ekolü ya da fikir akımı bu yüzden insanlığı tatmin edemez. Bütün spekülatif duruşlar, sanatta belirsizliği ya da çok anlamlılığı doğurmuştur. On dokuzuncu yüzyıl Fransız edebiyatında, pozitivizmin ürettiği sanat akımlarının, yüzyılın sonuna doğru, bir felsefe ve iki sanat akımıyla aşağı yukarı elli sene sonra

aşılmış olmasını böyle de izah edebiliriz. 1880'lerde Bergson intituon'unun yanı başında resim sanatının sembolist ve empresyonist anlayışları vardır. Sembolizmin ve empresyonizmin şiirdeki önemini de hatırlatarak diyebiliriz ki, "belirsizlik" aynı zamanda "çok anlamlılık"tır. İmge, sembol, arketip, mit, metafor vs. gibi dilsel yapılar, uniform yapıların düşmanıdır. On dokuzuncu yüzyıl pozitivizminin kesinlik arayışı sadece pozitif bilimler alanında değil, sosyal bilimler ve sanat alanında da iddialı idi. Dilin, literal bir yapı olarak kullanılma gayreti buradan doğmuştur.

Konumuza dönecek olursak: Proust, ömrünün ilk otuz senesini, yukarıda saydığımız felsefe ve sanat akımlarının atmosferinde yaşamıştır. Sevdiği ressamlar Monet, Degas, Manet, Renoire gibi empresyonist ressamlardır. Baudelaire'in şiirini beğendiğini ve Henri Bergson'a hayran olduğunu da biliyoruz. Herhangi bir Tanpınar okuyucusu bu isimlerin hiç birine yabancı değildir. Eğer elimizde Proust'un da Tanpınar gibi C. G. Jung'cu olduğuna dair bir bilgimiz olsaydı, resmi tamamlamış olurduk. Fakat Proust'un öldüğü 1922 senesinde, C. G. Jung, psikiyatride yeni tanınmaya başlamıştır. Henüz Freud'un gölgesinde bir adamdır. Analitik psikolojinin rüya yorumları, arketipler, mitler, semboller konusundaki tanınmış çalışmaları henüz o tarihte neşredilmemiştir. Bizim için önemli olan Tanpınar'ın da, Bergson gibi empresyonist ve sembolist şiir ve resme ilgisidir. Ve elbette her iki romancının da musiki merakını zikretmeliyiz. Tanpınar'ın çok bilinen zaman konusundaki yorumlarını, Baudelaire, Valery, Verlaine gibi şairlere ilgisini ve bilhassa *Huzur*daki empresyonist ressamlara yapılan göndermeleri hatırlayınız.

Proust ve Tanpınar arasındaki bağlantıyı öncelikle, Bergson felsefesi üzerinden kurabiliriz. Yukarıda izah etmeye çalıştığımız Bergsonculuk ile sembolizm ve empresyonist sanat

arasındaki ilişkiye benzer bir durum, Bergsonculuk, empresyonizm ve Proust arasında da vardır. Marcel Proust'un *Geçmiş Zaman Peşinde* adlı romanındaki zaman telakkisi Bergson'dan, geçmişe ilişkin imgesel izlenimler ise empresyonist sanattan gelmektedir. Bergson'un, zaman, hafıza, zihin, unutma gibi meselelerde ileri sürdüğü devrinin popüler pozitivist anlayışından farklı fikirlerden Proust'un çok etkilendiğini görüyoruz. Tanpınar ve Bergson bağlantısı hatırlanırsa, Proust ile Tanpınar'ın felsefi arka planının ortak olduğu anlaşılır. Diğer yandan Proust romancılığında yekpare zaman fikrini verebilmek amacıyla yan cümleciklerle uzatılmış cümle yapısının aynını biz Tanpınar'da da görürüz. Deneme, edebiyat tarihi, eleştiri ve diğer edebi metinlerinde Ahmet Hamdi Tanpınar sadece gramer bakımından etkileyici olan uzun cümleler kurmakla yetinmeyip tıpkı Proust gibi bu cümleleri imgelerle süsleyerek nesri şiire dönüştürür.

Marcel Proust'la Tanpınar arasında, benzerlik diyebileceğimiz başka bir husus da tema ile ilgilidir. Proust'un, yalnızlık, aşk, ölüm, zaman vb. gibi, obsessive temaları vardır. Aslına bakılırsa bu temalar her sanat şeklinin ve her sanatkârın ele aldığı temalardır. Proust'un farkı *Geçmiş Zaman Peşinde*'yi bu temalar üzerine kurmuş olmasıdır. Bir başka deyişle "obsessive" derecede sık tekrar etmesidir. Aynı temaları Tanpınar'da da bulmak mümkündür. Hem Proust hem Tanpınar, Bergson'un "durée" kavramından etkilenen yazarlardır. Bergson'un bu zaman anlayışına, Proust "mémoire involantaire" (gayri iradi hatırlama)ı ekler. Bergson'da ise "mémoire pure" (saf hatırlama)" vardır. Aynı şekilde mémoire volantaire (iradi hatırlama) da Proust'undur. Tanpınar bu hatırlama biçimlerinden en çok "iradi hatırlama"nın kontrolünde bir adamdır. Mümtaz'ın bilinçli bir şekilde İstanbul'un tarihi mekânlarını dolaşması gibi sahaflara iradi bir tercihle gitmesi veya

Nuran'la ilgili durumlarda, ondan ayrıldıktan sonra birlikte yaşanılan "an"ları tekrar hatırlamak gibi! Böylece hafızanın kayıtları, bir bakıma imgeler, hatırlamaya dönüşerek acı vermeyen, bağımsız olgulara dönüştürülür. Dikkat edilirse şahsi hayatın dışındaki her şeyi Mümtaz, belli bir uzaklıktan seyreder; ancak kendi geçmişi hatırlanılarak, çözülerek, acısı azaltılarak hatıralar olarak verilir.

Tanpınar'da geçmiş bir bütünlük; bu yüzden de bir estetik malzemedir. Kendi çağının "uyumsuz" hayatının, kendi içinde bütünleşmemiş sosyal ve kültürel yapısının en belirgin göstergesi, devrin dil ve genel olarak sanat anlayışıdır. *Huzur*'da ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bu yarım hayatın, Tanpınar'da yol açtığı rahatsızlığı açıkça görürüz. Eşya, bütünüyle çirkindir. *Huzur*'daki aksiyon azlığını bile bu durumla açıklamak mümkündür. Çünkü Tanpınar, şimdiki zamanın değil, "kapanmış zaman"ın, geçmiş zamanın romancısıdır. Bu yüzden "dokunma" edebiyatı yerine tıpkı Marcel Proust gibi "gösterme" edebiyatını tercih eder. Göstermenin mekânı geçmiş, araçları ise imgelerdir. Tanpınar'daki estetik tutkusunun görüldüğü alan dildir. Ontolojinin terimleri ile açıklayacak olursak, Tanpınar'ın eserlerindeki tabakanın daha ilk katmanı bizatihi estetik bir dilde kendisini gösterir. Proustyen uzun cümleler, sürekli " bütün"lük vurgusu, hiçbir zaman bitmeyecek izlenimi veren, peş peşe sıralanan yoğun imgeler, daima bizi dış dünyadan alıp götüren yapılardır. Tanpınar'ın folklore mesafesini, dolayısıyla Gökalp kültürcülüğünü pek de doğru bulmadığını daha evvel söylemiştik. Çünkü bu proje kendisini en çok dilde hissettiriyordu. Ufuksuz bir tarih görüşü, yetersiz bir dil ve mimarisiz, edebiyatsız, bilhassa musikinin ve şiirin olmadığı bir kültür dünyasının Tanpınar gibi bir mizaca verebileceği fazla bir şey yoktur.

Üç Proje

Tanpınar şiire ilişkin yazısında üç önemli arzusundan söz eder: Birincisi mistik ülkü, ikincisi ferdi saadet, üçüncüsü ise uzlettir.[506] Sadece musikinin ürettiği imgeler üzerinden kendi hayatıyla bağlantı kurarak sıraladığı bu üç arzunun Tanpınar biyografisinde ve monografisinde toplumsal ve bireysel ilişkiler bakımından karşılıkları olmalıdır. Onun şiir, roman ve hikâyeleri başta dili olmak kaydıyla bu üç arzunun kurulma ve çözülme/dağılma sürecinin göstergeleridir.

Fikir tarihimizin son yüz elli senesi Tanpınar'ın ifadesiyle nesillerin birbirine devrettikleri ve bu yüzden her neslin hazır bulduğu çözülmemiş/çözülememiş bir yığın mesele ile doludur. Medeniyet ve kültür bahsi, dil davası, geri kalmışlık, Tanzimat'tan bu yana her neslin bir sonraki nesle devrettiği esaslı problemlerdir. On dokuzuncu yüzyılın Osmanlı münevveri ve Osmanlı bürokrasisi medeniyet değiştirme zorunluluğunu askeri yenilgilerin sonucunda lüzumlu görmüş ve Osmanlı bünyesindeki ilk modernleşme hareketleri askeri alanda başlatılmıştı. Bilinen siyasi ve askeri sebeplerle 3 Kasım 1839'da ilan edilen Tanzimat Ferman'ıyla beraber modernleşme hayatın her alanında etkisini göstermişti. İktisadi, hukuki, askeri, idari ve maarif hayatındaki bu modernleşme gayretlerinin zeminini oluşturan Tanzimat Ferman'ı diğer yandan kültürel hayatı da değiştirecek faaliyetlerin önünü açmış oluyordu. Resmi veya özel gazeteler, Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi, yeni bir münevver kitlesinin doğuşu, on dokuzuncu yüzyıldaki iletişim ve ulaşım imkânlarının artması, Avrupai hayat tarzının, sanat ve fikir hareketlerinin bu coğrafyada hızla yayılması daha Tanzimat'ın ilk neslinde ciddi bir kaygıya sebep

506 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 35-36.

olmuştu. Modernleşmenin zorunluluğuna inanan Osmanlı bürokrasisi ve Osmanlı münevveri "aşırılaşma"dan endişelenerek modernleşme veya devrin moda tabirleriyle "asrileşme, muasırlaşma, garplılaşma" hareketlerine karşı mesafeli olmayı yeğlemişti. Kontrol edilebilir modernleşmeci tavır bu yüzden hem Osmanlı bürokrasisinin hem de Osmanlı münevverinin aşırılık kaygısından doğar. Bir yandan gazete yazılarıyla Avrupa modernleşmesinin şehir nizamı, teknolojik gelişmeler gibi gündelik hayata ilişkin pratikleri tanıtılırken, diğer yandan da hürriyet, adalet, uhuvvet, müsavat gibi teorik esasları da tanıtılıyor; Osmanlı ahalisine öğretilmeye çalışılıyordu. Tanzimat romanındaki alafranga tiplerin doğuşu Osmanlı münevverinin kontrolcü yanını ve ne kadar modernleşmeci görünürlerse görünsünler bir yanlarıyla daima muhafazakâr kanaat taşıdıklarını göstermektedir. Namık Kemal'in, Ziya Paşa'nın ve Tanzimat'ın ikinci neslinin edebi metinleri gelenekle modernin sentezini gösteren tiplerle tamamen Batılılaşmış tiplerin mukayesesi ile zedelenmiştir. Daha Tanzimat'ın ilk senelerinde başlayan dil değişimi, tabii olarak zihniyeti de yeniden inşaya sebep olmuş ve On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı münevveri, toplumda ortaya çıkan "arızalı figürler" yüzünden endişeye kapılmıştır. Bir taraftan geri kalmış ve bu yüzden sürekli toprak kaybeden devletin teknolojik bakımdan modernleşme zorunluluğu diğer yandan modernleşirken kaybolan geleneksel hayat formu, münevverlerimizi ister istemez sentez/terkip arayışına zorlamıştır. Şinasi ve Namık Kemal'den sonraki neslin metinlerinde bu kavram çiftlerinin ve sentez arayışının Doğu/Batı, gelenek/modernizm ve alaturka/alafranga şeklinde görüntüleri vardır. Osmanlı münevveri Cumhuriyet aydınına evrilirken, Türk entelektüelinin tevarüs ettiği meselelerin başında bu sentez ve çatışma formu gelir. Son yüzyılın düşünce ve edebiyat tarihi bahsi geçen paradigma üzerinde

yürür. Edebiyat tarihimiz Türkçe'nin sekülerleşmesinin vesikası olurken aynı zamanda medeniyet tarihimizin de işlevsel bir aracı olur. Bu işlevsellik hem edebi metinlerin dili hem de edebi metinlere yüklenen anlam itibarıyladır. Dolayısıyla modern Türkçe ile kurulan modern edebiyat, klasik edebiyat ve klasik zihniyetle kurulan gündelik pratiğin dışında yepyeni bir pratik inşa eder. Osmanlı münevverinin siyasi kimliklerinin edebi kimliklerinden önce gelmesi, onların edebi metnin fonksiyonu konusunda "işlevciliği" savunmalarının da ana sebebidir. Burada Tanpınar'ın "Türk aydınının kendisini feda etmesini gerektiren bir tarihi vardır" cümlesi ile kastettiğinin temelde, modern edebiyatın toplumsal bir zorunluluk sonucu doğmuş olmasıyla ilgili olduğunu söyleyelim. Bu toplumsal zorunluluk devletin geri kalmışlığıdır ve modern edebiyat tarihimizin aşağı yukarı yüz elli senesi bu zorunluluğun doğurduğu fonksiyonelci bir edebiyattır. Tanpınar'ın ifadesiyle, modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle doğmuştur. Siyasi hayatlarının bir yanı idari görevlerde, diğer yanı Avrupa'da muhalefet yapmakla geçen Tanzimat nesli, cemiyet mistiği olup çıkmışlar ve düşüncelerini edebi metinlerle ifade etmeye çalışmışlardır. Bu yüzden Tanzimat dönemi edebi metinleri bir siyasi programın parçası gibi görünür; görünmekten de öte öyledir. Şinasi'nin Reşit Paşa Kasidesi ile Namık Kemal'in Hürriyet Kasidesi ne kadar siyasi bir programsa Ziya Paşa'nın Rüya'sı veya Terci-i Bend'i ve Terkib-i Bend'i de o kadar siyasi programdır. Tanzimat'ın roman türünde verdiği örneklerin de metinlerin topluma yönelik amaçlar doğrultusunda üretildiği hatırlanınca birer siyasi program metni olmaktan öte bir anlamlarının olmadığı görülür. Namık Kemal'in İntibah'ının simgesel değerini kavrayabilmek için devrin sosyal ve siyasi yanlarına bakmak yeter. Bu yüzden Tanzimat dönemi edebiyatına ait herhangi bir metin devrinden koparılarak sadece

edebi yönüyle incelenemez. Çünkü edebi yönleriyle incelemeye kalkıldığında yorum imkânı da ortadan kalkar. Bir sonraki nesilden Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri de önceki nesilden devraldığı ve Cumhuriyete kadar gelen paradigma ile münasebeti kurulmadan bir anlam ifade etmez. Kaldı ki her iki nesil arasında bağlantıyı kuran bir esas figürün olması gerektiği düşünülürse, Tanzimat'ın birinci nesli ile sonraki nesiller arasında, paradigmanın aktarılması rolünü Ahmet Mithat Efendi üstlenmiştir. Sözü edilen paradigma hiç şüphe yok ki yukarıda söylediğimiz sentez çabasıdır. Başta dil olmak üzere sentezin bütün unsurlarıdır. Bütün sentez çabalarında ikinci unsur önemlidir. Teşbih sanatındaki yapıya benzeyen sentezde esas olan, sentezcinin durduğu konum değil; sentezin öteki unsurudur. Her sentezin amacı kökü koruyarak ötekini kendine ekleyip -ötekine eklenerek değil- yeni bir form elde etmek olsa bile uzun vadede daima amaçlanan unsurun hâkim unsur olduğu görülür. Teşbih dildeki algının kendisine benzetileni arzulayıp benzeyeni kaybetmemesi olduğuna göre, sentez de ötekinin arzulanması; hatta ötekinin arzusunun arzulanmasıdır. Hem sentezde hem teşbihte kök yani kavram çiftinin birinci unsuru -sentezcinin durduğu yer- nostaljik ve vicdanı bir sebeple -çünkü kendi konumu kendi egosunu temsil eder- terkedilmek istenmez. Bizim gibi farklı bir medeniyete dolayısıyla kültüre yönelinilen durumlarda mevcut form daima ızdırap sebebi olur. Bir program dâhilinde sentezin realizasyonu gerginliği doğurur. Bireysel ve toplumsal düzeyde yaşanan bu gerginlik bir süre sonra kurumlaşır. Tanzimat'ta görülen alafranga/alaturka tipler sorunu ve sonraki nesillerin bu sorunu tevarüs edişi sorunun bizde kurumlaştığının işaretidir. Bu gerginliği bir üst yapı öğesi olarak önce Osmanlı münevverinin sonra da Cumhuriyet dönemi entelektüelinin yaşamış olması düşünce ve edebiyat tarihimizdeki dönüşümün

izleğidir. *İntibah*'ın kalem efendisi Ali Bey'inden, Ahmet Mithat Efendi'nin Felatun'una, Ekrem Bey'in Bihruz'una, Ömer Seyfettin'in Efruz'una, Peyami Safa'nın Samim'ine, Tanpınar'ın Mümtaz'ına; daha da ileri giderek söyleyelim ki Atay'ın Hikmet'ine ve Selim Işık'ına kadar bahsi geçen paradigmaya bir yönüyle bağlı tiplerdeki huzursuzluk aynı endişeli sentez çabasından kaynaklanır.

Tanpınar doğum tarihi itibarıyla (1901) yüzyılın başında doğan entelektüellerimizdendir. Tanpınar neslinden birçok entelektüel tek bir kavramın içini doldurmak çabası yüzünden bir ömür harcadılar. Bu kavramın adı "boşluk"tur. Peyami Safa (1899), Necip Fazıl Kısakürek (1905), Hüseyin Nihal Adsız (1905), Ahmet Kutsi Tecer (1901), Kemal Tahir (1910), Nâzım Hikmet (1901) aynı neslin mensubudur. Bütün bu isimler Türk düşünce ve edebiyat tarihinde siyasi ve düşünsel faaliyetlerini bu boşluğu dolduracak ikame figürün peşinde gerçekleştirdiler. Sırasıyla spiritüalizm, tasavvuf, Bergsonculuk, Türkçülük, Anadoluculuk, Osmanlı hayranlığı, Marksizm gibi dini ve felsefi bağlanışlar, kökü Tanzimat'ta bulunabilecek Osmanlıcılık, İslamcılık ve bütünüyle Garpçılık gibi ideolojilerden ve aynı amaçla bağlanılmış üstyapı kurumlarındandır. Demek ki boşluk yirminci yüzyıla has bir durum değildir; Osmanlı'nın son döneminde "kendi evi"nden çıkışıyla doğmuştur. Her medeniyet çöküşüyle, o medeniyetin mensuplarının bilincinde bir boşluk yaratacaktır. Çünkü medeniyetin anlamı değerler manzumesinde mündemiçtir. Medeniyetin çöküşü demek değerler manzumesine imanın sarsılması demektir. İmparatorluğun resmi dağılış tarihinden çok önce bu iman sarsılması yaşanmıştı. En azından Osmanlı münevverinde kendine imanın ve inancın yok oluşu Tanzimat öncesi senelerde ortaya çıkmıştır. On sekizinci asır sonunda başlayan ve 1923'e kadar devam eden süreç sadece tasfiye sürecidir.

İnsan zihnindeki her türlü boşluk dilde görünür; dil yoluyla görünür boşluk, dil yoluyla telafi edilmeye çalışılırken bilinçteki boşluğun da telafisi anlamına gelmektedir. Türkçe'nin son yüz elli yıllık tarihi Tanzimat öncesinde ortaya çıkan değerler sarsılmasının/değerlere imanın ve inancın yok olmasının bilinçte ürettiği boşluğun yeniden inşası çabasıdır. Çünkü klasik Türkçe klasik bilincin temsili olarak dilde ikamesidir; dil klasik medeniyeti ifade eden bir kabiliyete sahipken, klasik medeniyetin çöküşü o medeniyeti dile getiren dilin de çöküşü demektir. Klasik Türkçe unutmayalım ki bir imparatorluk dili olmanın bütün ihtişamını taşır. Yirminci yüzyılın başında doğan ve yukarıda isimlerini verdiğimiz şair ve romancıların Tanzimat'tan tevarüs ettikleri bu boşluktur ve boşluk anlama ilişkindir. Bireyin kendi varlığına ilişkin anlam sorunu, onun kendisini anlamsız bulmasından kaynaklanmaktadır. Elbette her anlam değerler toplamıyla inşa edilir. Tanpınar'dan başlayarak yirminci yüzyılda eser veren fikir ve sanat adamlarımızın birçoğu dil yoluyla anlam ikamesi peşindedir. Yukarıda isimleri verilen sanatkârların yanına aynı senelerde doğan fikir adamlarımızı da eklemek lazımdır. Bir imparatorluk mensubu olarak doğan bu insanlar, ömürlerinin ilk yirmi -yirmibeş senesinde imparatorluk coğrafyasını, dolayısıyla zihinsel coğrafyanın büyük bir kısmını da kaybettiklerini gördüler. Cümlede çarpıcı ifade "kayıp" metaforudur. İdeolojik bağlanışlar ve dilsel ütopyalar bu kaybın kavramsal ve dilsel telafi çabasıdır. Tevarüs edilen kayıp kimliğin yarattığı boşluğa iki yeni kayıpla iki yeni boşluk eklenmiş ya da boşluk büyümüştür. Fiziki ve kültürel coğrafya!

Dilin temsili kabiliyeti yoluyla, mevcut boşluğu telafiye yönelik inşa müdahaleleri, coğrafi ve kültürel kayıplar "yaralı bilinç"in gittikçe büyüyen boşluğunu doğal olarak bir anlam arayışına dönüştürmüştür. Her biri tarihsel ve toplumsal

düzeyde bir kayıp demek olan bildiğimiz zorunlu siyasi ve kültürel değişmeler, edebi metinlerdeki dilsel/imgesel ikame araçlarına dönüşerek bireyselleşmiştir. Toplumsal ve bireysel bilinçdışı, simgesel dile evrildiğinde, bütünüyle bireysel görünebilir. Entelektüellerin simgesel bilinci anlamına gelen edebi metinlerin, dilsel doğası, doğru bir yöntemle yeteri kadar kurcalanıp imge ve simgelerin dönüşümü takip edildiğinde, bize toplumsal ve siyasal tarihin dilsel haritasını verirler ki edebi biçimler sosyolojisi buradan çıkar.[507] Yirminci yüzyılın başında doğan entelektüellerin arayışları, boşluk dediğimiz anlam noksanlığını gidermenin, varoluşsal bir zorunluluk olduğuna inandıklarını ifşa eder. Tanpınar'ın H. Bergson kaynaklı zaman hatta çok az üzerinde durulan bilinç yorumu bir yanıyla tasavvufu çağrıştırırken diğer yanıyla da kaynağın batı kaynaklı olması yüzünden bilimselliği içermektedir. Peyami Safa'nın sentezciliği ve spiritüalizm kaynaklı mistik veya seküler izahları, bahsi geçen boşluğa anlam ikame ederek yarayı ortadan kaldırmaya yöneliktir. Entelektüel anlamı ister uzak tarihte -Türkçülük- ister popüler bir ideolojide -Marksizm- isterse idealize edilmiş bir Anadolu ve Anadoluluk figüründe arasın, amaç daima toplumsal ve tarihsel bilinçdışında açılan gediğin telafisi olmuştur.

Tanpınar, Evin Sahibi adlı hikâyesinde, Mümtaz'ın çocukluğu sebebiyle *Huzur*'da, asıl önemlisi Yaşadığım Gibi ve *Beş Şehir* adlı denemelerinde bu sürecin tarihsel şartlarını izah eder. O sebeple Cumhuriyetin kuruluşu, idealleri, toplumsal, siyasal ve kültürel projesi, Tanpınar'da bir yanı Bergson'dan diğer yanı Yahya Kemal'den gelen düşünsel pratiklerle bir ütopyaya dönüşür. Tanpınar'da kendimize ait bir kültür ve medeniyet kurulacağı umudu, ütopyanın temel argümanıdır.

507 Moretti, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, s. 140.

Tanpınar'ın daha ilk metinlerde ortaya çıkan "kendilik" sorunu, tarihsel ve toplumsal bilinçdışının parçalanmış imgesidir.[508] Çünkü Tanpınar çoğu zaman simgesel düzeyde bazen de açıkça "kendi" ilgi zamirini kullanarak poetik dünyasını bu zamiri merkeze koyarak inşa etmiştir. Abdullah Efendinin Rüyaları, Yaz yağmuru, Evin Sahibi, Teslim, Yaz Gecesi, *Emirganda Akşam Saati*, *Acıbadem'deki Köşk*, *Mahur Beste*, *Huzur*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Aydaki Kadın* literal ya da simgesel metin dilinin "kendilik" sorununu dile getirdiği metinlerdir. Öyle ki Tanpınar metinlerinde çok gördüğümüz "kişisizleştirilmiş dil"in arkasında bile yerine şeylerin ikame edildiği bir kendilik vardır. Tanpınar dilinin poetik dizilişi zihnindeki boşluğun dildeki görüntüsünden başka bir şey değildir. Çökmüş imparatorluk, kaybolan topraklar ve bilinçten kovulması gereken ama kovulamayan kültürel imgeler, uzak mazi, yitirilmiş imanın ve inanmanın nostaljik görüntüleridir. Tanpınar dili parçalanmış kendiliğin ikili -bazen daha fazla görüntüsünün- resmi haline getirmiştir. Realitenin yoksul, geri kalmış fiziki şartlarıyla beraber dilde görünür kendilik kaybının tarihsel karşılığı olan medeniyet değiştirme zorunluluğu, bilinçdışındaki "bütünlük/tamlık" algısı ile çelişir. İki düzlemde dünya algısı, iki medeniyet, iki kültür gibi kavram çiftleri bilinç/bilinçdışı çatışması şeklinde edebi metinlere yansır. Haz ve günah ikiliği bile tamlık algısının tarihsel gerekçelerle bozulmuşluğundan kaynaklanmakla beraber, metin düzeyinde simgeselleştirilmiştir. Bazen bireysel bilinç ait olduğu toplumun tarihsel koşullarının bütün yükünü üstlenerek bu yük altında ezilebilir. Hegel'e göre deha budur. Dehanın şartları arasında toplumsal tarihin yansıması olan bir bilinç ve bu bilincin simgesel dille inşası vardır.

508 Jung, *İnsan ve Sembolleri*, s. 196-228.

İflas/Çöküntü

Metaforlar, Tanpınar poetikasının temel öğeleri olarak, izah etmeye çalıştığımız kaynaklardan gelen tesirlerle beraber Tanpınar sanatının dilsel kabiliyetine ilişkin en temel kuruluşlardır. Onun Cumhuriyetin kuruluş senelerini yani imparatorluğun tasfiye senelerini anlatan Evin Sahibi adlı hikâyesinde bir imgenin bir metaforu nasıl inşa ettiğini açıkça görürüz. Hikâye "içe çekilme, büzülme" imgesi içerir. Hikâyenin kahramanının -aynı zamanda anlatıcı- çocukluğu meşrutiyet senelerinin imparatorluk coğrafyası içinde bulunan ancak Cumhuriyetin ilanından sonra sınırlarımızın dışında kalan Kerkük ve Musul gibi yerlerde geçer. Meşrutiyetin ilanı, Balkan savaşları, Birinci Dünya Savaşı ve İstiklal Harbi gibi sebeplerle gittikçe büzülen/küçülen ve içe çekilen coğrafya, zihindeki ve kültürdeki büzülmenin dıştaki görüntüsüdür. Büzülmenin ve içe çekilmenin nihayetinde hikâyenin kahramanı kurtuluş umudunu yitirir ve yeniden dirilmenin ancak dibe vurarak gerçekleşeceğine inanır. Bozulmuş ve çürümüşün yeniden dirilmesi yani tamiri zor olacağına göre mevcut durumdaki bütün toparlanma umutlarının sönmesi gerekmektedir. Sözü edilen hikâyenin büzülme/içe çekilme imgesi Tanpınar'daki düşüş/iflas/çöküntü imgesiyle aynıdır ve "rüşeym" halindeki formla simgeleştirilmiştir. *Huzur*'da Mümtaz'ın Nuran'dan ayrıldıktan sonraki arzusu, *Aydaki Kadın*'da daha romanın ilk sayfalarındaki uyanma, rüya ve yataktan kalkma sahnesinde rüşeym halindeki formdan açıkça söz edilir. Fakat yine de Tanpınar yükselme umudunu aşağı yukarı *Huzur*'a kadar korumuştur. Onun zihinsel kodlarındaki değişimin asıl metni *Huzur*'dur. Bu yüzden rüşeym halindeki form, kahramanın büzülmesinin/içe çekilmesinin simgesi olarak ve iflasın açık ifadesi anlamıyla *Huzur*'dan çok sonraki

metinde, *Aydaki Kadın*'da açıkça zikredilmiştir. Bu yüzden rüşeym haline dönüşün simgesel mekân, *Aydaki Kadın* hakkında Tanpınar'ın aldığı notlara bakarsak denizdir. Çünkü Tanpınar adı geçen roman hakkındaki notlarında bütün imgeleri denize dönük olarak tasarladığını söylemektedir. O zaman deniz ana rahmidir ve bu romanın ilk sahnesindeki kahramanın dizleri göğsüne doğru çekilmiş, elleri yumruk yapılmış olarak çenesinin altına dayanmış görüntüsü bir cenin görüntüsüdür ve ana rahmine dönüşün imgesidir. Tanpınar *Aydaki Kadın*'a dair aldığı notlarda bütün imgelerin denize ilişkin olması gerektiğini söylerken, *Aydaki Kadın*'dan çok daha evvel yazdığı *Huzur*'da ve birçok şiirinde kullandığı deniz mağarası imgesine de gönderme yapar. Antalyalı Genç Kıza Mektup adlı metne bakarsak bu imge Tanpınar'da çocukluğundan beri vardır. Bu çalışma biçiminin *Huzur* ve *Aydaki Kadın* arasındaki bir ilişkiyi de gösterdiğini belirtelim. *Aydaki Kadın*'ın ilk kısmında uyanma sahnesinin simgesel karşılığı ana rahmi ve deniz olduğuna göre iflasın imgelerinden birisi ebedi uyku ve bu uykunun mekânı da denizdir. Hâlbuki Tanpınar'ın *Huzur*'unda aynı yöntemle kullanılmış iki temel simgesel imge vardır. Birincisi güneş, ikincisi denizdir. Bilhassa Mümtaz ve Nuran beraberliğinin anlatıldığı bölümlerde güneş yükselen bilincin, yükselme arzusunun ve yükselmenin amacının simgesel karşılığı olduğundan bütün imgeler dikeydir yani güneşe doğrudur. Aynı romanda denizin imgesel fonksiyonu yer yer rüşeym halini içeren geriye dönüşün ve düşüşün dolayısıyla iflasın mekânı olarak bilhassa Mümtaz ve Nuran ayrılığının anlatıldığı ve Mümtaz'ın şimdiki zamanını içeren bölümlerinde kullanılmıştır ve bütün imgeler yataydır, denize doğrudur. Demek ki iflas/düşüş/çöküntü Tanpınar romanında sadece vakanın formu bakımından değil, imgelerin kuruluşu ve yönü bakımından da ayrı bir düzenleme gerektirmiştir. Kısacası

kahramanın ruhsal düşüşü/projelerin iflası imgelerin yukarıdan aşağıya dönüşü ile de uyum içindedir. Demek ki *Aydaki Kadın*, *Huzur*'un sonundaki denize yönelik imgelerin yani düşüş ve iflasa ilişkin yapının devamıdır. Düşmüş Mümtaz'ın durumu rüşeym halindeki Selim'in rüyasıyla aynı içeriğe sahiptir. Kaldı ki Selim'in romanın ilk kısmındaki rüyası tam bir iflas sahnesidir. Tanpınar şairliğinin ve romancılığının üst üste bindirilmiş ve aynı yapının simgesel karşılıkları olan sahnelerden ibaret olduğunu biliyoruz. Freidman'ın rüyalar, şahsi mitlerdir cümlesinden yola çıkarak diyebiliriz ki *Aydaki Kadın*'ın tamamı, Selim'in ilk sahnedeki rüyasının açılımıdır. Üstelik rüyanın içeriğinde başta *Huzur* olmak üzere Tanpınar yazıcılığının o tarihten önceki bütün metinleri vardır. Elbette rüya bilinçdışını, roman vakası da bilinç seviyesini mekân kılarak düzenlenmiştir. Zaten Tanpınar kahramanları önce rüya görürler; sonra da gördükleri her rüyayı yaşarlar. Edebi metnin vakası da bir rüya atmosferinde düzenlenir ki bu düzenlemede kullanılan araç dildir. *Huzur*'da Nuran-Mümtaz ayrılığının anlatılmasından hemen önce Mümtaz'ın gördüğü rüya gibi! Bazen de bildiğimiz rüyanın yerini algıdan kaynaklanan "rüyalaştırma" alır ki bu dil yoluyla gerçeğin rüya kılınması veya Tanpınar'ın Paul Valery'den alarak sık sık kullandığı "uyanıkken görülen rüya"dır. Abdullah Efendinin Rüyaları adlı hikâyeden başlayarak, şiirler dâhil bütün Tanpınar metinleri, ya gerçekten bir rüyanın ya da rüya kabilinden bir algının çözülüşünden ibarettir. Tanpınar poetikasındaki rüya kavramı bu yüzden onun poetikasının en dibindeki form; çok sevdiği ifadeyle rüşeymdir.

Bireyin miti diyebileceğimiz rüyanın dilsel ve hakiki rüya şeklindeki görünüşleri, başka yapılarla da zenginleştirilerek Tanpınar'ın üst üste bindirilmiş tabakalardan metin üretme tarzını gösterir. Yani rüya, bilinçdışı, geçmiş zaman, mitoloji

gibi tabakaların toplandığı merkezi formun adıdır. O zaman rüya, bilinçdışı, geçmiş zaman, mitoloji gibi çıkış noktaları Tanpınar'daki en dip, kök, yitik bilgi, başlangıç noktası yani rüşeym halindekidir. Deniz mağarası bu dizilişin en dibindekinin billur avize, güneş ve benzeri simgelerin imgesi ise en üsttekidir. Tanpınar dili, Tanpınar kahramanları, Tanpınar şiiri ve tahkiyesi *Huzur*'un son bölümüne kadar bu iki simge nesne arasında gider ve gelir; ancak *Huzur*'dan itibaren dil ve kahraman yeryüzünde ikamete mecbur edilir.

Böylece Tanpınar mizacının ve sanatının arasına "sıkıştığı" iki yapıyı bulmuş olduk. Ondaki mistik ülkü elbette dikey imgelerin yönü; yani güneşe doğru açılma ile ilgilidir. Fakat realitenin aşağıya doğru çekişi, bilincin sürekli uyarısı *Aydaki Kadın*'ın romancı kahramanı Selim'in yazmakta olduğu romana "İflas" (Çöküntü) adını vermesine sebep olmuştur. Değişmeyi dolayısıyla hareketi esas alan Tanpınar ve onun kahramanları durağana mahkûm olduklarını fark ettiklerinde iflas etmiş oldular.

Mistik ülkünün toplumsal ve bireysel bir proje olarak ne anlama geldiğini yukarıda izah etmeyi denediğimiz medeniyet ve kültür tarihimizin son yüzelli senesinde aramak gerekir. Tanpınar mistik ülküsünü, dikey imgeler vasıtasıyla "uyumlu/ahenkli" "kendilik" inşası olarak tasavvur ediyor ve "kendilik" inşasını sentez formunda Cumhuriyetin kültür ve medeniyet projesi olarak gerçekleştireceğine inanıyordu. Ziya Gökalp folklorculuğuna mesafesi ve *Aydaki Kadın*'da gördüğümüz açık folklor düşmanlığı, Yahya Kemal'in tarih ve medeniyet konusundaki görüşlerine yakınlığı, Bergson'un geçmişin ve geleceğin şimdide olduğu görüşüne bağlılığı, Tanpınar'ın "kendilik", "mistik ülkü", "sentez" gibi kavramlar peşindeki çabasını meşrulaştıran kaynaklardır. Demek ki onun mistik ülküsünün bir bireysel, bir de toplumsal proje olmak gibi iki

yönü vardı. Cumhuriyetin inşa edeceğine inandığı "sentez"in izdüşümü, bireysel bir proje olarak "kendilik"ti; ama aynı zamanda bahsi geçen kendilik, toplumun da kendiliğiydi. Kültür ve medeniyet konusundan söz açtığı bütün metinlerinde "bize ait" söz kalıbını kullanan Tanpınar, Cumhuriyetin inşa edeceğine inandığı toplumsal sentez projesinin geçmişi de kapsaması gerektiğine inanıyor ve "bize ait" yüksek kültür ve medeniyetin buradan çıkacağını savunuyordu. Sanırız Tanpınar'ın hesaba katmadığı yine realitenin, yükselen zihni aşağıya çeken yani bireyi rüyadan uyanmaya çağıran, bilinç düzeyindeki huysuz görüntüsüdür. "Değişerek devam etmek, devam ederek değişmek" aforizması bu yüzden "Hiçbir şey istediğimiz gibi değişmiyor"a dönüşmüştür; bir değişme var fakat bu değişme istediğimiz gibi değil. Üstelik Tanpınar projesinin nitelikleri düşünülürse, onun beklediğinin, umduğunun, ütopik formasyona dönüştürdüğünün tam da karşısında duran bir değişmedir. Yukarıdaki cümle, Tanpınar'ın *Günlükler*'inden alınmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar "sentez" içerikli "kendilik" inşasını hem dil hem de bütün yazılı metinlerinde kaydettiği anlam vasıtasıyla açık etmiştir; fakat bu çaba *Huzur* romanına kadar sürer. *Huzur*, tartışmasız Tanpınar'daki mistik ülkünün, ferdi saadet tutkusunun ve uzlet arzusunun çöküşünün metnidir. *Aydaki Kadın*'dan çok önce Tanpınar metinlerinin öznesi zaten iflas etmiştir.

Tanpınar metinlerinin öznesi, sentezin imkânsız olduğunu ve dolayısıyla mistik ülkünün iflasını daha önce simgesel düzeyde göstermişti. Simgesel açıdan çok anlamlı Yaz Yağmuru adlı hikâyedeki kahramanın, yağmurdan elbiseleri ıslanmış kadına, karısının elbiselerini giydirmesi nasıl yabancı bir kadını hikâye kahramanının karısı kılmaz ise; eski evin yerine inşa edilen yeni ev de eski evin kendisi değildir. Tanpınar metinlerindeki üst üste bindirilmiş simgesel dönüşüm

örneği bu yapıları çoğaltmak mümkündür. Geçmiş Zaman Elbiseleri adlı hikâyenin ilgili durumla münasebetini gösteren sahne ve figürlerini, hatta *Huzur*'da Mümtaz'ın Nuran'a aldığı eski zaman elbiselerini Nuran'a giydirmesini de aynı simgesel dönüşüm bağlamında örnek gösterebiliriz. Tanpınar'daki ikame sorununa giden bu tip yapılar, *Sahnenin Dışındakiler*'de, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ve hatta *Aydaki Kadın*'da da vardır.

Büyülenmiş Tanpınar özneleri bu yüzden bilinçdışında kayıtlı rüya veya geçmiş zaman veya mitolojik figür ve kaynaklarda "bedenleşen" o köke "bakadurur"lar. Unutmayalım ki *Aydaki Kadın*'ın romancı kahramanı Selim'in soyadı "Baka"dır. Ancak burada roman yazmayı bir fanteziye dönüştüren Tanpınar'ın zekice bir oyununu görürüz: Mümtaz kadim bilgiye/yitik bilgiye/maziye bakarken, Selim realiteye bakar; biri ihtişamı, sonsuzluğu, tamlığı görür; diğeri sefaletten, içkiden, kadından ve şehvetten ibaret M. Proust'un *Sodom*'unun imgesini görür. Bu sahnede bir tek eksik vardır; O da "sapkın cinsel tercihleri" ile tanınan ve halen mebus olan Leyla'nın eski kocası Asım'dır. O zaman *Huzur*'un son kısmında gördüğümüz "bir bedende iki baş" figürünün hem *Huzur*'un yapısıyla hem Mümtaz'ın kişiliği ile hem de Tanpınar biyografisiyle yakın ilişkisi hatta aynılığı söz konusudur. *Aydaki Kadın*'da kötü bir rüyadan (kâbus) uyanan Selim, hala aynı formdadır. Onların bakakaldıkları mistik ülkünün, ferdi saadetin ve uzletin imgesel bedenidir. Realizasyonu mümkün olmayan bu imgesel bedenler, dilin mistifikasyonu ve dilsel edebi tekniklerle, dilin konvansiyonuyla kurgulanmış ütopya idi. Hâlbuki imge doğası bakımından daima kaypaktır ve bu yüzden de ele geçirilemez; çünkü anlam dile getirildiği yerde olmayandır. Öyleyse anlam diye bir şey yoktur. Bu aforizma 1954'te yayımlanan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü izah eder.

Böylece Tanpınar'daki sentez esaslı mistik ülkü birbirinden farklı katmanlarda farklı anlamlarla görülürken dilin kullanım tarzında da (üslup) görülür. *Huzur* Tanpınar'daki bu sentez merakının kuruluşunun ve çözülüşünün -belki dağılışının- romanıdır. Daha evvel *Huzur*'un imgesel geometrik algısını üçgene benzetmiştik. Mümtaz'ın Nuran'la tanıştığı vapur güvertesindeki sahneden başlayarak Ferahfeza ayininin icra sahnesine kadar olan kısım, üçgenin yükselen kenarı; aynı icra sahnesinden sonraki kısım ise üçgenin alçalan kenarıdır. Bir yanda İhsan aracılığıyla medeniyet ve kültürün sentezlenerek yeniden yükseleceği içeriğini, diğer yandan Mümtaz ve Nuran aşkı vesilesiyle tamlık projesinin bireysel karşılığını içeren bu diziliş tam da zirvede bozulur. İlgili sahnede her zamanki gibi iki durumu da bozan ve şüpheyi doğuran "şüpheci" Suad'dır. Fikirleriyle İhsan'da realize edilmiş terkibi kimliğin ve Nuran'a gönderdiği mektupla da Mümtaz ve Nuran birlikteliğinin arızalanmasına yol açarak; her iki durumu da hastalandırarak sentez ihtimalini devre dışı bırakır. Aynı sahnede Suad gruptan ayrılırken artık Mümtaz'ın Nuran'ı kendisinden uzak hissettiğini söylemiştik. O zaman bahsi geçen üçgenin izdüşümü vardır:

Mümtaz üçgenin tepesine ulaştığında en dibe düşmüş olur. İmgesel algının gerçeklik karşısındaki aczi; bireyin çözülüşü ve düşüşüne sebep olur. Romanın bu sahneden sonra bütün formlarıyla tersine döndüğünü ve sonunda da dibe vurmuş, inandığı bütün bir sistemi çökmüş bir Mümtaz görürüz. Merdivenlere oturmuş başı ellerinin arasında düşünen Mümtaz'la, bacakları göğsüne doğru çekilmiş, elleri çenesinin altında, büzülmüş bedeniyle uykudan uyanan Selim aynı "rüşeym" halindeki figürlerdir. İhsan'ın hastalığı, Suad'ın intiharı, Nuran'la Mümtaz'ın ayrılığı fondaki İkinci Dünya Savaşı, mistifikasyonu bozmuş ve Mümtaz realiteyle yüzyüze gelmiştir.

Elbette Tanpınar dili de bu yapı değişikliğini yansıtacaktır ve Mümtaz daha önce Nuran'la gezdikleri yerleri; başka sebeplerle gezerken "iğrenç" bir dünya görecektir. Romanın Nuran Mümtaz birlikteliğini anlatan bölümlerinde bütün imgelerin güneşe, ayrılık sonrası bölümlerde ise bütün imgelerin denize yönelmesi bu yüzdendir. Çünkü deniz rüşeym halindeki ceninin sığınma mekânıdır.

Tanpınar romanları, *Aydaki Kadın*'ın düzenlenişi ve bilhassa ilk sahnesi göz önüne alınırsa, rüya ve gerçek olmak üzere iki formda okunabilir. *Aydaki Kadın*'ın ilk sahnesinde Selim'in gördüğü rüya ve uyanması Tanpınar romanlarının sanki ikinci bölümü yani gerçeğe açılan yanıdır. *Aydaki Kadın*'dan önceki bütün romanlar; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Huzur* ve *Mahur Beste* ile hikâyeler sanki hepsi birer rüya ya da aynı rüyanın parçalarıdır. Şiirlerinde hayale uyanmayı tercih eden Tanpınar'ın *Aydaki Kadın*'la gerçeğe uyanmayı tercih ettiğini söyleyebiliriz. Zaten, Tanpınar şiirlerindeki hayale, içe doğru uyanma algısı da gösteriyor ki, *Aydaki Kadın*'dan önceki edebi faaliyetlerini, mistik ve ferdi rüyasının kendisi kılmıştır. Bu yüzden Tanpınar'da mistik ülkü merakı, inşası ve çözümü mevcut rüyanın tamamıdır. *Aydaki Kadın* bu yüzden çöküş/çöküntüdür.

Mistik ülkünün siyasal ve toplumsal karşılığının Cumhuriyet döneminde kültür ve medeniyet sentezinin gerçekleştirileceği ve bize ait -kendilik- yüksek medeniyetin böylece inşa edileceği zannından kaynaklandığını biliyoruz. Tanpınar'da yeni yüksek medeniyet seçkinlerce ve Cumhuriyetin ilkeleri doğrultusunda kurulacaktı. Kendisinin politik görüşü entelektüel kimliğinin kaynaklık ettiği bir seçkinciliktir. Tanpınar hiçbir zaman köylülere, köylülüğe ve folklore itibar etmemiştir. Onun için folklorun medeniyet ve kültür açısından değeri söz konusu değildi. Üç-beş Kırşehir türküsünü beğenmek sadece

estetik bir keşif/fantezi malzemesidir. O yüzden *Huzur*'un neşrinden bir sene sonra yapılan genel seçimlerde Demokrat Parti'nin seçimleri kazanmış olması Tanpınar için hayal kırıklığıdır. Bir başka deyişle siyasal ve toplumsal projenin iflasıdır. Ondaki ferdi saadet ülküsünün ise *Huzur*'daki aşk ilişkisinin simgesel değerini hatırlarsak zaten iflas etmiş olduğunu görürüz. Ahmet Hamdi Tanpınar, ancak şimdi 1950'ye kadar geçen yirmi yedi yıllık Cumhuriyet döneminin ve oradan Tanzimat'a kadar giden daha geniş bir zaman diliminin; modernleşme tarihimizin ironisini yapabilirdi. Teslim adını taşıyan ve Tanpınar'ın taşrayı ve köylüyü/kasabalıyı anlattığı bir iki metninden biri olan hikâyede, çocukların ismi konusundaki ironisi, anlatıcının arkadaşı Süleyman'ın baba merakına yönelik ironisi, bir bakıma hem şahsi algısının yarılmış olmasına hem de bütün modernleşme tarihimizin ironisine ilişkindir. *Sahnenin Dışındakiler*'de bu çabanın daha sert, daha şiddetli imgelerle ironize edildiğini görürüz.[509] Fakat bu metindeki analiz, simgeleştirme ve kendi biyografisine eleştirel bakış Tanpınar'ı tatmin etmediği gibi, *Sahnenin Dışındakiler*'in dilsel kuruluşu da Tanpınar'ı tatmin edecek düzeyde değildir. *Mahur Beste*'nin neşrinden sonra "Behçet Beye Mektup" adlı metni hangi saiklerle yazmış ise, Tanpınar *Sahnenin Dışındakiler*'i de aynı saiklerle yazmış ve aynı saiklerle gizlenmiştir. Çünkü Tanpınar kendi neslinin en korkak adamıdır.

Tanpınar ironisinin veya daha somut ifadeyle 1949 sonrası Tanpınar edebi metinlerinin asıl anlamı "kendi masalı"nı yıkmaktır. Unutmayalım ki rüyalarımız şahsi mitlerimizdir. Tanpınar mitleştirdiği toplumsal ve bireysele ilişkin rüyasının "büyük bir algı yanılması ve metinlerinin dilinin de bu algıda-

509 Nuri sağlam, Tanpınar'ın Yarım Kalan Trajedisi, *Doğumunun 110. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumu*, 30-31 Mayıs 2011, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.

ki payını gördüğünde dili ve dilin kullanımı yoluyla anlamı; bir başka deyişle dünya algısını yıkacaktır. Onun metinlerinden yola çıkanlar Cumhuriyet dönemi eleştirisinden ve ondaki "mazi hasretinden" söz ettiler. Edebi metinlerindeki dilsel zenginlik şüphesiz bu tip yorumlara imkân vermektedir; ancak asıl önemlisi aynı dilin yazar Tanpınar'ın inşa ettiği şahsi masalın yıkımına yönelik bir saldırı içermesidir. Şüphesiz *Sahnenin Dışındakiler*'deki simgesel şiddet o romanda "esvap değiştirmenin" ne kadar trajik bir çaba/eylem olduğunu göstermektedir. Cemal'in, Kudret Bey'in burnu üzerinden -anlatıcının- kendi "lüzumsuzluğuna" ilişkin ironisi, şiddetli bir öfkenin ama aynı zamanda, yerleşmiş algıyı söküp atmanın, kazımanın ne kadar zor ve acı verici bir süreç olduğunu göstermektedir. Elbette her büyü tersinden bozulur. Bu sıyrılış bu arınma çabası bir sonraki eserin doğrudan doğruya kurucu unsuru olur. Çünkü bir sonraki eser *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, romanın dilini literalleştirip kendi geçmişine ilişkin imgeyi tek bir simgede toplamış ve o simgenin anlamına saldırmıştır. Ya da Tanpınar'ın toplumsal ve bireysel projesinin simgesel karşılığı enstitüyü inşa eden dil ve insan faaliyeti gerçeğin mistik olana saldırısıdır. Demek ki Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'in büyük bir kısmında mistik ülküye ilişkin simgeleri metnin büyük bir kısmına yaymış ve Cemal'in bütün faaliyetini bu simgelerin etrafında inşa etmiştir. Her Tanpınar metninde olduğu gibi kahramanın hastalığı, kahramanın mistifiye ettiklerinden şüphesi anlamına geldiğine göre, bu romanda da Cemal'in hastalığından itibaren, çözülmenin başladığını ve bu çözülmenin de romana eleştirel bir dil formuyla yansıdığını görürüz. *Sahnenin Dışındakiler*'de kullanılan eleştirel dil/aynı zamanda ironik, bireyin kendine dönük eleştirel bakış açısının dilidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ilk bölümünde ise sözünü ettiğimiz mistik ülkü, ferdi saadet

ve uzlet arzusu simgeleştirilmiştir. Tanpınar algısının temelinde dilin ve anlamın olduğunu göstermek istercesine dili Kayser Andronikos'un hazineleri ve edebi eseri de ilm-i simya ile anlamı ise Şerbetçibaşı elması ile simgeleştirmiş ve ironize etmiştir. Söylemek istediğimiz, *Huzur*'a kadar Tanpınar'daki dil ve bunun paralelindeki hayat algısı mistiktir. "Sırça bir kadehe" veya "billur bir avize"ye benzeyen eski Tanpınar dili, Kayser Andronikos'un hazineleri ile romanın ilk bölümünde yeniden ortaya çıkmış ve ütopyanın nasıl da kırılgan olduğu ilgili bölümün sonunda simyacı grubun dağılmasıyla, üçgenin tabanına "düşülerek" gösterilmiştir. Tanpınar'ın edebi metinlerindeki öznelerin dünya algısı, biyolojik Tanpınar'ın 1950'ye kadar olan dünya algısının bir çeşit parodisidir. Fakat çok açıktır ki özne ile nesne arasındaki mesafe gittikçe açıldığından metnin simgesel gücü, *Sahnenin Dışındakiler*'de gördüğümüz şiddetten mahrumdur. Çünkü *Huzur*'dan itibaren "düşüş" başlamış, ancak iki romanın neşir tarihleri arasındaki iki yıl gibi kısa bir zaman dilimi olduğundan, henüz yeni ve eski algı öznenin bilincinde netleşmemiştir. Yine de *Sahnenin Dışındakiler*, Tanpınar zihnindeki algının değiştiğini gösteren ilk önemli metinlerdendir. Hâlbuki *Huzur*'un tefrika tarihiyle (1948) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yayın tarihi (1954) arasında altı sene vardır. Artık daima üçgenin tabanında -realite üzerinde- ikameyi zorunlu gören özne mistifikasyon dönemine ironik bakabilmektedir. Böylece *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ilk bölümü bir yanıyla geçmişte kalan Tanpınar sanatının dil ve anlam tarafını diğer yanıyla da bizzat *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün anlam tarafını ironize edecektir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne ilişkin başka bir okuma biçimi de, insan doğasının daima mistifiye etmeye yönelik olduğuna ilişkin okuma biçimidir.

Tanpınar metinlerinin merkezinde anlam arayışı olduğunu, bu arayışın da sır/esrar kaygısı şeklinde görüldüğünü söylemiştik. Sır/esrar tamlık durumuydu. Tanpınar kullandığı dille sırrı/esrarı simgeleyen sırça kadeh, billur avize, fanus inşa etmişti. Oysa *Huzur*'da gördük ki peşinde olunulacak/kavranılacak bir esrar yoktu ve kavranıldığı zannedilen anlam sadece algıyla ilgiliydi. Çünkü sanat *Aydaki Kadın*'da geçen ifadeyle "dâd-ı hak"tır. Eğer dille kurulan esrarlı dünya algısı dili bozmak, değiştirmek suretiyle yıkılmışsa, esrar yok demektir; ya da sırrın/esrarın kendisi koskocaman bir boşluk yani anlamsızlıktır. Tanpınar'ın 1950'den sonra geldiği nokta "anlamsızlık"tır. Özne "var kıldığı" anlamla "birleşme", "tam olma" arzusunu kaybetmiş, dille yaklaştığı ve inşa ettiği için kendi bilincinde gözünü kamaştıran arzu nesnesinden uzaklaşmış ve doğal olarak tarafsızlaşmıştır. Tanpınar'ın trajedisi bir ömür peşinde koşulan ikame anlamın anlamsızlık olduğunun fark edilmesinden doğar.

Yukarıdaki satırlarda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ilk bölümüyle Tanpınar'ın geçmişteki dilini ve aynı zamanda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün sonraki bölümüyle de geçmişteki anlamsal algıyı ironize ederek "arınma"ya çalıştığını söylemiştik. Çünkü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri İrdal ve Halit Ayarcı'nın tanışma sahnelerinden itibaren kullanılan dil büyük oranda literaldir. Simgeler olmakla beraber imgesel düzey zayıflamış hatta *Huzur*'daki tematik yüceltmeler -mesela aşk, baba meselesi- tamamen bozulmuştur. Demek ki romanın sonraki kısımları anlama yönelik ironidir. Konuyu daha anlaşılır hale getirebilmek için *Huzur*'da Suad'ın Mümtaz'a yönelik algı eleştirisini hatırlayalım. Çünkü Suad seküler algıdır; Mümtaz ise mistik algıdır. Suad'ın bütün eleştirisi, hatta varlık sebebi, ironisi, hicvi, Mümtaz'ın mistik dünya algısına yöneliktir. Konunun nasıl paradoksal bir çıkmaz olduğunu

Ahmet Hamdi Tanpınar, Mümtaz algısı ile kurduğu mistik dünyayı, bütün mistifikasyon araçlarını terk ederek ve Suad'ın algısıyla ve seküler öğelerle yeni bir dünya kurarak tarafsızlık mesafesini daha da açar. Asıl paradoks insanın doğasındaki mistifiye etmeye yönelik tutkudan kaynaklanmaktadır. Suad algısının müdavimi Halit Ayarcı tam da modern zamanların seküler mistiğidir. Bu ifade bir çelişki gibi görülebilir; fakat konu seküler dünya algısının da bir süre sonra mistifiye edilebileceği anlaşılırsa açık hale gelebilir. Çünkü Halit Ayarcı günün ihtiyaçları, günün şartları diye diye realiteyi vurgularken, realiteyi mistifiye etmiş ve başka bir formda yeni bir "Kayser Andronikos hazineleri" ve "Şerbetçibaşı elması" yani "tamlık" nesnesi kurgulamıştır. Bu nesne enstitünün kendisidir. Nasıl Tanpınar romancılığının ilk döneminde tamlık algısı dilden yapılmış sırça bir kadeh ise enstitü de yine dilden ibaret "içi boş" yani fonksiyonsuz, yani anlamsız bir tamlık nesnesidir. Sorun bir yanıyla insan doğasındaki mesuliyet, bir yanıyla da fonksiyon sorununa gelmekte ve böylece bütün insan faaliyetlerinin mistifiye etmeye açık olduğu vurgulanmaktadır. Mistifikasyon şüphesiz insanoğlundaki sıla özlemiyle ilgilidir. Tanpınar geçmişine ilişkin algı problemini böylece meşrulaştırır.

Tanpınar metinlerinde sıklıkla geçen mesuliyet meselesi sorunun temeline ilişkin yorum imkânı verir. İnsan doğasındaki tamlık arzusu, kendisini mesuliyet fikrini mistifiye etmesiyle başlar. Böylece her insan tıpkı büyük mistikler gibi büyük davaların peşinde, yerine getirmekle yükümlü olduğuna inandığı o büyük fonksiyonu icra etmeye çalışır. Kendimize yüklediğimiz bu anlam, kendi varlığımızı meşrulaştırmanın bir yoludur ve bütün mistikler buradan yola çıkar. İdeolojilerin ve ideologların mistik algısı, insanlık mistiği ya da hacalet mistiği, insan trajedisinin asıl sebebidir ve insanın kendi varoluşuna yüklediği anlamla ilgilidir. Bu yüzden Tanpınar'daki "mübalağa" dili

mistik bilincin yansıması, görünür hale gelmesidir. Çift taraflı çalışan bu dil bir yanıyla bilinci mistifiye edilmiş büyük vazifelere yönlendirirken diğer yandan kâinatı aynı mistik algıyla görmeyi sağlar. Diktatörler buradan çıkmıştır.

Yukarıdaki cümlede en önemli mistifikasyon türü Tanpınar kahramanları açısından "hacalet"tir. Mümtaz ve diğerleri, Cemal ve Hayri İrdal hatta hikâyelerindeki birçok kahraman hacalet mistiğidir. Onlar, kendi farklılıklarına yükledikleri anlamla gerçeklik arasındaki çelişkiden dolayı bölünmüş figürlerdir. Bir yanıyla kendiliğin sınanması anlamına gelen "arzunun ateşli çağrısı" diğer yanıyla katı gerçeklik arasında sıkışan bu modüler yapı, Tanpınar zıtlıklarının hem edebi teknik, hem kavramsal, hem de bireysel çelişki yaratması bakımından kurucu unsurlarındandır.

Aydaki Kadın'da Tanpınar çelişkisini, gerçekliğin ihmalinden doğan günahı ve bu günahın hacalet formunda yansımasını gösteren enfes bir simgesel ilişki vardır. Selim onyedi yaşında bir gençken kendisinden epeyce yaşlı Zümrüt hanımla birlikte olmuştur. Gerçekte ise Zümrüt Hanım'ın kızı Atıfe'yi sevmektedir. Bu oldukça zengin, anlamlı motifte hem isimler hem de ilişkinin bizatihi biçimi simgeseldir. Sanki Nuran ve Nuran'ın simgeseli altın, dolayısıyla tamlık ve geçmiş Zümrüt'te birleştirilmiş; Atıf'e ismindeki gelecek vurgusu da şimdiyi ve geleceği karşılamıştır. Selim'in yaşadığı hacalet, kendisinden yaşlı bir kadının (Zümrüt-geçmiş) tecavüzüne uğrayıp, şimdiyi ve geleceği (Atıfe) ıskalamasına; başka bir deyişle kendiliğine ihanetine yol açmıştır. Bu durumdan kaynaklanan hacalet, roman boyunca "tabuttaki yaşlı sevgili" imgesiyle bir leit-motiftir. Bu ilişkinin simgesel boyutu açıktır: Tanpınar, geçmişe olan tutkusu, tamlık arzusu yüzünden -çünkü Zümrüt- gerçekliği yani şimdiki ve gelecek zamanı ıskalamıştır. Aynı yapının dilsel karşılığı, klasik Tanpınar dilindeki imge-

sel yoğunluktur. Çünkü Zümrüt ile Tanpınar'ın imgeleri ya da imgesel dil arasında, renksel zenginlik ve büyüleyicilik özelliği açısından yakınlık vardır. Selim sonuçta, "tabuttaki yaşlı sevgili" imgesiyle hem geçmişten kurtulmuş, işlediği günah yüzünden de Atıfe'yi kaybetmiş; dolayısıyla mesafeli konuma gelmiş/çekilmiştir.

Zıtlar karşısındaki mesafe Greimas'ın semiyotik karesinin asıl konusudur. Sentezi amaçlayan özne bir yığın denemenin arkasından ve her denemenin başarısızlıkla sonuçlanması yüzünden sentezin unsurları -kavram çiftleri- ile kendi arasına mesafe koymak zorunda kalır. Fakat mesafe öznenin zaten ait olduğu kavram tekine de konulmak zorundadır. Tanpınar terkipçiliğinde bu kavram teki öznenin mensup olduğu gelenek, şark, kültür ve medeniyet gibi kavramlarla tanımlayabileceğimiz ve onda "biz" zamiriyle ortaya çıkan değerler toplamıdır. Elbette kavramın arkasında bu ülkenin yaşadığı modernleşme tarihi vardır. Kavram çiftinin diğeri, modern, batı, modernizm gibi kavramlarla izah edilebilecek başka bir dünyadır; yani yabancı bedendir.[510] Tanpınar öznesi uzun zaman "biz"i koruyarak ötekini içselleştirmeyi ve oradan yeni bir "biz" çıkarmayı dener. Fakat özne ait olduğu mevcut "biz"i feda edemediği için her denemede yanılır. Tanpınar'ın 1949'dan sonraki metinleri başka bir okumayla "biz"den uzaklaşma; "biz" ile Tanpınar öznesi arasına mesafe koyma tecrübesidir. Böylece Tanpınar öznesi hem doğuya, hem batıya; hem geleneksele hem moderne aynı mesafeden bakmayı öğrenir. Bu tarafsızlaşma hayatın kendisine inanmadır. *Sahnenin Dışındakiler*'den *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne kadar olan dilsel süreç, bilincin bu yöndeki çabasını; önceki denemelerin kalıntılarını temizleme gayretini ifşa etmektedir. Son metin

510 Fredric Jameson, *Ütopya Denen Arzu*, s. 170.

Aydaki Kadın, tarafsızlaşmış Tanpınar öznesinin bilincidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün kahramanı Halit Ayarcı'nın, *Sahnenin Dışındakiler*'in Cemal'inin ve *Huzur*'un Mümtaz'ının *Acıbadem'deki Köşk*'ün Sâni Bey'inin deneyimlerinden sonra Selim, her şeye "burnunu sokmama"yı öğrenmiştir. Bir geçiş figürü olarak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal'ın eylemsizlik hali düşüncemizi destekler. Bilinçdışının geçmişe ilişkin kayıtlarından kaynaklanan bu itiraz bir süre sonra ortadan kalkar. Bu durumun metindeki simgesel görüntüsü "içiçe" iki oda şeklinde düzenlenen Halit Ayarcı ve Hayri İrdal'a ait mekânlardır. Halit Ayarcı ile Hayri İrdal'ın tek bir karakterin bilinç ve bilinçdışını yansıttığını Tanpınar'ın çok kullandığı "atavizm/ataizm" kavramından da çıkarabiliriz. Demek ki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki Halit Ayarcı-Hayri İrdal/ *Huzur*'da, Mümtaz-Suad zıtlıkları, *Aydaki Kadın*'da artık terk edilmiştir.

Tarafsızlaşma

Tarafsızlaşan Tanpınar öznesinin *Aydaki Kadın*'daki en açık işareti Selim'in soyadıdır. Ancak burada "Baka" ile "seyretmek arasındaki farkın tespiti gerekir. Tanpınar kahramanlarının önceki örneklerinde gördüğümüz "haz" içerikli seyretmenin yerini sadece bakmak almıştır. Şiirde musiki vesilesiyle hayale uyanan Tanpınar öznesi, romanda (*Aydaki Kadın*) musiki vesilesiyle ilk defa gerçeğe uyanır. *Huzur*'da Mümtaz uykudan uyandığında roman başlar; *Aydaki Kadın*'da bu gerçeğe uyanış daha sağlam simgesel ipuçları taşır. Her iki romanda da "uyanmak" gerçeğin içine olduğuna göre, roman kahramanları imgelemin büyüsünden kurtulurlar. İmgeleri rüya ile eşdeğer tutan Tanpınar, imgelerin kahramanla ilişkisini geçmiş zamanla paralel hale getirmiştir. *Huzur*'da vak'anın geçmiş

zamana dönülerek anlatılması tıpkı bir rüya formunda düzenlenmiş olması imgeler yoluyla geçmişin rüya kılınmasından başka bir anlam taşımaz. Öyleyse Tanpınar romancılığı imgelerin ve realitenin hikâyesinden ibarettir. *Aydaki Kadın*'da yer yer geçmişe dönüşün rüya diline benzer özellikleri vardır. Yayın tarihi bakımından aradaki roman *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür ve bu romanın simyacıları anlatan birinci bölümünün dili tam da rüyanın sembolik diline benzer. Öyleyse Tanpınar'da projenin iflası *Huzur* öncesinde başlamıştır. Bir yanıyla Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın hayal-hakikat çatışmasına benzeyen rüya/şahsi mit ve uyanık hayat çatışması, şüphesiz Tanpınar'da çok daha güçlüdür. Üstelik Tanpınar'daki çatışmanın siyasal ve sosyolojik boyutları vardır. *Huzur*'daki şimdiki zaman sahneleri, imgelerin aldatıcılığından kurtulan kahramanı gerçekle yani harap ve iğrenç fiziki ortamla yüzyüze getirir. Öyleyse Mümtaz'ın aşkı ya da onun mistik ülküsü Erzurumlu Tahsin hikâyesinde geçen "bataklığın şiiri"dir. Çünkü Cumhuriyet Tanpınar'ın arzuladığı ve beklediği gibi Tanzimat'tan beri devam eden geri kalmışlığı ortadan kaldıramamış, kültür ve medeniyet sentezini gerçekleştirememiştir. Mümtaz'ın şimdiki zamandaki bütün algısı nesnelerin literal düzeyinde kalır. İstanbul'un 1940'lı yıllarına ilişkin şimdiki zamana ait mekân tasvirleri *Huzur*'da daima iğrençtir. Fiziki coğrafya harap olmuş tarihi kalıntılardan, garip, çirkin, biçare eşyadan ibarettir. Böyle bir fiziki coğrafyada nasıl bir tamlık veya yüksek medeniyet gerçekleştirilebilir? Ancak rüya görülebilir. Entelektüelin hakikatten kopukluğu onun için bir başka hacalet sebebi olmalıdır. Tanzimat romanında alafrangalıkla suçlanan batılı değerlere yakın Osmanlı münevver tiplerinin, Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ından itibaren bir yerlileşme çabası içinde olduklarını biliyoruz. *Huzur*'un Mümtaz'ına

gelinceye kadar birçok romanda yerli değerleri teorik düzeyde savunan fakat her durumda öğretmen formunu koruyan entelektüel figürler vardır. Bu çabaya rağmen Peyami Safa'nın Samim'i gibi kahramanlar bir yanlarıyla daima cemiyetin dışındadırlar. Gülünç duruma düşen alafranga entelektüel roman kahramanlarının en önemli yerlileşme formu "biz" adına konuşmak ve cemiyet adına acı çekmektir. Hâlbuki Felatun'un "biz olmak" veya "biz adına" acı çekmek derdi yoktu. Ahmet Cemil'de gördüğümüz de "biz" adına çekilen bir acı değildi ancak sonuçta bir mağduriyet formuydu. Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak* adlı piyesinde Hüsrev, Peyami Safa'nın *Yalnızız*'ında Samim ve Tanpınar'ın *Huzur*'unda Mümtaz "biz" adına konuşmaya başlayan en tanınmış ikame tiplerdir. Böylece kendilerini geri kalmışlığın, bir imparatorluğu kaybetmiş olmanın bütün yükünü tevarüs ettiklerine inandırırken bizi de inandırırlar. Çünkü her sanat eseri ikna amacı taşır.

Türk romanı başlangıcından itibaren sosyal davaların emrindedir. Tanpınar'ın edebiyatı sosyal davaların kürsüsü kılan anlayıştan şikâyet ettiğini -bilhassa şiirin- daha evvel söylemiştik. Fakat tıpkı diğerleri gibi onda da bir meşruiyet aracı olarak, simgesel düzeyde de olsa sosyal davalara ilişkin -bazen de açıkça- göndermeler vardır. Tanpınar'ın "biz" zamiri etrafındaki bu göndermelerinin, edebi dilin kullanımına ilişkin teknikler sayesinde, metnin edebiliğine zarar verme ihtimali en aza indirilmiştir. Buna rağmen bilhassa *Huzur*'da poetik bir sorun olarak dikkati çeken "biz" zamirinin sıklıkla kullanılmış olmasıdır.[511] Kaldı ki sosyal meseleler ve edebiyat münasebeti ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki dil bile, Tanpınar'daki bu meşruiyet kaygısını gideremez. *Aydaki Kadın*'ın davet sahnesi hakkındaki bataklık imgeleri ondaki bu kaygı-

511 Pamuk, *Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat*, s. 287-306.

nın devamıdır. On dokuzuncu yüzyıl şartlarının bizde ve Avrupa'da entelektüele yüklediği bu mesuliyetin aydınlarımızca fark edilmiş olması Tanpınar'daki iflas durumunun başka bir anlamını verir.

İflasa ilişkin imgeler, *Aydaki Kadın*'da satılan köşk ve bütün bir roman atmosferi, toplumdan uzaklaşmış entelektüel burjuvanın içki ve kadın etrafındaki yaşam biçimi, denize doğru giden imgeler, iktidar ve sapık ilişkiler peşindeki politikacılar, Proust'dan gelen Sodom ve Gomore imgesi; öte yandan *Huzur*'daki çöküş imgeleri, yine denize doğru giden imgeler, Suad'ın intiharı ve İhsan'ın hastalığı ve Nuran ile Mümtaz'ın ayrılığı, İkinci Dünya Savaşı iması ve elbette şimdiki zamanın harabeleri başlıkları altında toplanabilir.

Aydaki Kadın'da roman kahramanı Selim'in yazmakta olduğu romanın ismi "İflas" (Çöküntü) idi. Hem iflasın hem de çöküntünün imgesi hareketsiz/baka kalma durumudur. Hikâyelerde farklı sebeplerle kullanılan düşüş imgesi, iflas ya da çöküntü metaforu ile somutlaşmış ve kalıcı hale gelmiştir. Çünkü *Huzur*'a kadar olan Tanpınar metinlerinde düşüş metaforunun ve elbette onun imgesinin zıddı olan yükselmenin daima denenme ihtimali vardır. *Huzur*'la beraber yükselme son defa denenir; bu hükme aykırı gibi görünen son iki metin *Sahnenin Dışındakiler* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür fakat bu iki metin de yükselmenin seküler düzeyde denenme çabasıdır. Erzurumlu Tahsin'deki şehir peyzajının ve elbette anlatıcı ile Tahsin arasındaki diyaloğun anlamı, Teslim'de aradığı babasını bulmasıyla beraber hayatı bir yük haline gelen Süleyman'ın hikâyesi ve aynı metindeki bataklık imgesi, Bir Tren Yolculuğu'nda istasyonda bekleyen insanların görüntüsü ve anlatıcının hikâyelerini dinlediği tiyatro oyuncularının yaşadıkları, Bir Yol'daki kahramanın bağlı olduğu gündelik gerçekler ve Yaz Yağmuru'ndaki kadının hikâyesi Tanpınar

hikâyelerindeki "olumsuz"un sonucuna, baskın dış gerçekliğin iktidarına ilişkin verilerdir. Öte yandan *Huzur*'da İkinci Dünya Savaşı gibi daha evrensel bir olgu da iflas imgeleri arasına girer. İhsan'ın hastalığı, Suad'ın gayr-i meşru ilişkisi ve kürtaj meselesi, yine Suad'ın Nuran-Mümtaz ilişkisine müdahalesi ve intiharı, İstanbul sokaklarının şimdiki zamandaki görüntüleriyle birleşerek bireysel ve toplumsal projelerin iflasına işaret etmektedir. Ancak *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*'e kadar bütün imgeler henüz toptan iflas kapsamında düşünülmemiş; sadece hikâye kurgusu açısından ifade ettiği değer kapsamında ele alınmıştır. Hâlbuki bu imgeler Tanpınar'ın projeleri ile ilişkilendirildiğinde iktidarın kaybı anlamına gelmektedir; çünkü Tanpınar'ın sözünü ettiğimiz bireysel ve toplumsal projesinin iktidar arzusuna ilişkin ciddi bir anlamı vardır. Tanpınar şiirinin ve tahkiyesinin uzun zaman fantezist bir öğesi gibi görünen dış gerçeklik ancak *Huzur*'la beraber Tanpınar algısının ürettiği projenin iflası dolayısıyla iktidar kaybı anlamını kazanmıştır.

Tanpınar'da algıyı değiştiren daima şüphedir. *Huzur*'un üçüncü bölümündeki "şüphe" motifinin anlatıcı tarafından Mümtaz'ın Nuran'dan ilk şüphesinin "zamanla büyüyeceği" cümlesiyle verilmiştir. Bu şüphe Tanpınar poetikası düşünülünce mistik algının keyfiyetinden duyulan şüphedir. Tanpınar'da dil tekniği anlamın kaypaklığına tekabül ettiğinden, imge ve metafor yoğunluğu doğal olarak anlamsal yarılmaya yol açacaktır. Anlam yarılması ya da anlamdaki sızma şüphenin durduğu yerde ortaya çıkar. Romanda sözü edilen şüphe Mümtaz'da büyürken, Tanpınar'da da büyümüş ve ütopik/mistik algının 1950'de yayımlanan *Sahnenin Dışındakiler*'de yeni iflas imgeleriyle ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Romanın vak'a zamanından dolayı İstiklal Harbi ile bağlantısı esas alınarak yorumlanan bu metin, isminin ürettiği zengin

simgesel imkânlarla, Tanpınar romancılığına yeni bakış açısı eklemiştir. Sabiha, Muhtar, Nasır Paşa, İhsan, Muhlis Bey, Kudret Bey gibi roman kahramanları, bir yandan Cemal'in çocukluğundan kaynaklanan masalsı havayı bozarken, diğer yandan İstiklal Harbi senelerinde, İstanbul'da bulunan ve Ankara hükümetini destekleyen grubun geri planda yaşadıklarını anlatmaktadır. Demek ki sahnenin dışında olmak sadece Ankara'nın dışında olmak değil; aynı zamanda bu insanların görünmeyen kimlikleridir. Romandaki kahramanların her biri deşifre edilen özel hayatları, zaafları, hesapları, zayıf ve güçlü yanlarıyla Tanpınar için bir çeşit arınma aracına dönüştürülmüştür. Tanpınar'ın her yeni romanında karşımıza çıkan ve sembole doğru giden kelime kullanımı bu romanda "kukla" kelimesidir. Hikâyelerinde de rastladığımız bu kelime *Sahnenin Dışındakiler*'de kahramanların arkasında onları idare eden bir gücün simgesel karşılığı olarak kullanılmıştır. Dört ay içinde herkesin hayatına müdahale ederek Proust kahramanlarının karanlık tiplerine benzeyen ve bu yüzden Muhtar kanalıyla uyarılan Cemal arka plandaki gerçekliği görmüştür. Ne Sabiha, ne Sabiha'nın babası Süleyman, ne Kudret Bey ne de Muhlis Bey göründüğü gibidir. Belki de Nasır Paşa'nın öldürülmesi, Tanpınar'ın "mazi" ile arasına koyduğu mesafe anlamına gelmektedir. Mazi merakı Nasır Paşa'nın ölümüyle sonraki Tanpınar metinlerinde bir ütopik öğe olmaktan çıkıp yer yer ironik yer yer de sadece nostaljik fonksiyonla kullanılır. Bu kullanım tarzlarından birincisi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde uydurulan geçmiştir ki yine bir yanıyla Tanpınar sanatına, Tanpınar'ın kendi algısına dönük ironizmi ifade eder. Kaldı ki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün tamamını ironik bir metin olarak kabul ettiğimize göre her motifin aşağı yukarı her sahnenin ironik ve ironi aracılığıyla bir arınma sahnesi olması gerekir. Tanpınar *Huzur*'da başladığı temizlik faaliyeti-

ni bilinçdışının bütün kayıtlarını deşifre ederek gerçekleştirir. Dr. Ramiz ve Hayri İrdal münasebeti, Muvakkit Nuri Efendi meselesi ve eşya ile ilişki, hatta aynı yoldan zaman algısının ironisi ve çoğu zaman Tanpınar'ı yorumlamaya çalışanların anlamlı birer ifadeymiş gibi kullandıkları *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki aforizmalar bile bu romanda ironiktir. Mübarek ya da diğer simgesel nesneler, tıpkı enstitü binası gibi, metinde şu ya da bu yapıyı simgelerken, olsa olsa Tanpınar'ın nesneyi canlı kılan imgesel ve simgesel ve dahi metaforik dilinin ironisi olur. Çünkü Tanpınar'da esas olan simgesel dönüşüm ve en sonunda bütün o dönüşmüş simgelere yüklenen anlamın yok edilmesidir. Çünkü simgeden kurtulmanın yolu önce simgeyi sonra da simgesel düşünme tarzını yok etmektir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* o vakte kadar ki bütün Tanpınar simgelerinin yine hem nesnel hem simgesel kimlikleriyle deşifre edilerek yok edilmesini, anlatıcının zihninden -kahramanın değil- temizlenmesini amaçlar. Bu yüzden *Sahnenin Dışındakiler* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* Tanpınar için bilincin arınmasını, temizlenmesini amaçlayan metinlerdir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* Tanpınar'daki eski algı biçimine yönelik yoğun saldırı içerdiğinden, arınmanın ana metni, dibe vuruşun en sağlam göstergesidir. Bu romanla beraber Tanpınarca arınılamayan fakat yine form değiştiren tek bir öğe kalır; aşk ve aşkın nesnesi kadın! Şair Ekrem'in ***"aydaki kadın"***a tutkusunu bir sonraki romanda görürüz.

"İçiçe" ve "Karşı Karşıya" başlıklarını taşıyan iki bölümden ibaret *Aydaki Kadın* adlı roman, Tanpınar'ın yarım kalmış bir başka eseridir. *Aydaki Kadın* yarım olmakla beraber eldeki metin birçok bakımdan Tanpınar'daki poetik dönüşümü ve daha da önemlisi ondaki mistik ülkünün çöküşünü göstermesi bakımından önemlidir. "İçiçe" başlıklı birinci bölümde içiçe olan geçmiş ve şimdiki zamandır; geçmişin ve şimdiki

zamanın mekânı bölüm boyunca Selim'in bilincidir. Selim'in uyanmasıyla başlayan romanda hatırlanan rüya, rüyadaki insanların gürültüsü ve simgesel değerleri romanda ikinci bir katmanı işaret etmektedir. Tanpınar'ın her zamanki tekniğiyle şimdiki zaman-geçmiş zaman düzleminde kurulan bölüm, iki zamanın birlikte çalıştığı tek bir bilinci içerir. Daha romanın ilk sayfalarında sözü edilen rüya ile beraber çöküş imgeleri peş peşe sıralanmaya başlamıştır. Köşkün satışı, annenin, kız kardeşin, büyükbabanın, babanın ve öznenin kendisine ait hatıraların yok olması anlamına gelmektedir. Romanın ikinci bölümü ise geçmişi olmayan Selim'in şimdiki zamanla ilişkisi sınanmak için kurgulanmış izlenimi veren "Karşı Karşıya" adını taşıyan ve tamamen Leyla'nın evindeki davetin anlatıldığı bölümdür. Romanın Selim'in hayatlarını bildiği veya bir şekilde Selim'in hayatına karıştıkları için hikâyelerine ortak olduğu kahramanların bir araya getirildiği davet sahnesi, ikinci bölümün tek mekânında gerçekleşir. Selim de tıpkı diğer Tanpınar kahramanları gibi başkalarının bütün zaaflarını, meziyetlerini -ama daha çok zaaflarını- geçmişlerini, hassasiyetlerini, gizli arzularını bilir. Alkol ve gecenin asıl aktörler gibi göründüğü davet senelerce bir idealin peşinde yürümüş Tanpınar'ın sanki cemiyetle ve kendi geçmişiyle hesaplaşma sahnesi gibidir. Küçük hesaplar peşinde koşan insanlar, basit politikacılar, garip evlilikler, saçma aşk hikâyeleri gibi insanın sapır sapır dökülüşünün anlatıldığı bu bölüm klasik üçgenin geniş tabanıdır. Geniş bir zamana ve mekâna yayılan bütün bu insan kalabalığı "acayip bir senfoni"ye benzer. Selim'in, Proust'un Sodom ve Gomore'sine benzettiği manzara, bu benzetmeyle de iflası göstermektedir. Romanın önceki bölümünde bir lokantada karşılaşılan Leyla'nın eski kocası, şimdilerde mebus Asım'ın homoseksüel ilişkilerinin de eklenmesiyle Proust'dan gelen temalar tamamlanmış olur. Diğer

Tanpınar romanlarından farklı olarak -ki burada kastedilen asıl roman *Huzur*'dur- cazın ve tangonun, Avrupa seyahati izlenimlerinin, modanın ve bilhassa resim sanatına ilişkin teknik bilgilerin çok kullanıldığı metin, bütün imgelerin denize doğru, yatay bir düzlemde inşa edilişiyle de *Huzur*'daki düşüş sürecini anlatan birinci ve son bölümün imgesel diline bağlanır. *Huzur*'da sesin zamansal imgeleri, ışığın ise mekânsal imgeleri çağrıştırdığını ve *Huzur*'un ilk ve son bölümlerinin ikinciyi; ikinci ve üçüncü bölümlerin ise daha çok ses ve ışık imgelerinin dikey kullanımını içerdiğini söylemiştik. *Aydaki Kadın* musiki olarak sadece cazın ve tangonun kullanıldığı bir romandır. Klasik musiki hakkında Dede Efendi'nin bir bestesi vesilesiyle kısa bir yorum vardır. Romandaki "Dede denen adam" ifadesi Tanpınar'ın *Huzur*'da ve bilhassa *Yaşadığım Gibi*'deki musikiye ilişkin yazılarında o kadar yücelttiği Dede Efendi karşısındaki mesafesini veya mistifikasyondan vazgeçiş derecesini göstermesi bakımından ilginç bir cümledir. Artık değişmiş Tanpınar dili ve bu dilin mekânı olan bilinci açıkça geçmişte kullandığı bütün mistifiye edici araçlardan uzak durmaktadır. Birkaç kalem darbesiyle, *Aydaki Kadın*'ın her figürü çöküş imgesine/çöküşü gösteren nesneye dönüşür. Öyle ki Selim'in kendi gençlik yıllarını hatırlattığını söylediği Suad bile bu çöküşü içeren imgesel yorumlardan kurtulamaz.

Aydaki Kadın'ın Tanpınar biyografisi ve monografisi açısından bir başka önemi de politika ve bilhassa Adnan Menderes dolayısıyla Demokrat Parti hakkındaki yorumlardır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yayımlandığı tarihte üzerinde çalıştığını bildiğimiz bu romana, sanki 1960 ihtilalinden sonra eklendiği izlenimini veren Demokrat Parti ve Menderes hakkındaki ifadeler sert, acımasız hatta kabadır. Tanpınar *Günlükler*'inde gördüğümüz cemiyete ve kendine yönelik hırçın, saldırgan dilin örnekleri bu romanda da vardır. Zaten *Ay-*

daki Kadın ve Günlükler aynı senelerde yazılmıştır. Bu yüzden *Aydaki Kadın* ve Günlükler arasında yazarın kendine ve başka insanlara bakışı arasındaki aynılık, kurgusal bir metinle biyografik bir metnin bazen nasıl bir paralellik izlediğini göstermesi bakımından dikkate değer. Onun monografisinde dönüşüm metni *Huzur*'dur ve sonraki metinler kendine dönük trajik ironinin metinleridir. Bilincin arınması/temizlenmesi kayıptan duyulan acı verici süreci içerdiğinden Tanpınar, senelerinin boşa gitmesinin sebebi olarak bir yandan kendisini ama daha çok cemiyeti görmektedir. Bu yüzden *Aydaki Kadın*'a bir suçlu cemiyet ve suçlu siyasi iktidar dâhil edilerek Selim'in yazmakta olduğu "İflas (Çöküntü)" adlı roman bizatihi "*Aydaki Kadın*" adıyla yazılmış olur.

Tanpınar'daki bireysel (kendine dönük) ve toplumsal hırçınlığın/saldırganlığın asıl metni kurgusal değil, reel bir metin olarak *Günlükler*'idir. *Huzur*'da Mümtaz mutsuzluğunun, kayıplarının sebebi olarak başka insanları görüyordu. *Sahnenin Dışındakiler*'de bütün insanların çürümüşlüğü vurgulanıyordu. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde "anlamsızlık" asıl kahraman olarak her an her yerdeydi. Bu üç romanda gördüğümüz üç ana izleğin sonucu olarak *Aydaki Kadın*'ın kahramanı Selim artık soyadına uygun olarak sadece **"Baka"** kalır. *Günlükler* ise asıl yönetmenin, hem yönetmen hem aktör olanın ortaya çıktığı/sahneye indiği metindir.

KAYNAKÇA

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1989.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Birinci Baskı), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1969.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul, t. y.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Yayınevi, İstanbul, 1976.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1982.
Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, t.y.
Ahmet Karadoğan, *Türkiye Türkçesinde Kılınış*, Divan Kitap Yayınları, Ankara, 2009.
Arthur Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, Biblos Yayınları, İstanbul, 2005.
Besim Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002.
Carl Gustav Jung, *İnsan ve Sembolleri*, Okuyanus Yayınları, İstanbul, 2007.
Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, Payel yayınları, İstanbul,1997.
Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
Charles Baudelaire, *Yapma Cennetler*, Telos Yayınları, İstanbul, 2008.
D. B. Macdonald, Simiya, *İslam Ansiklopedisi* C. 10, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1966.
Donald Davidson, What Metaphors Mean, *Critical İnquiry* 5, (1 Autumn)1978, 31.
Peter Ackroyd, *Poe: Kısacık Bir Hayat*, Yapı Kredi yayınları, İstanbul, 2011.
Edward L. Murray, *Muhayyileye Dayalı Düşünmek*, Açılım Kitap, İstanbul, 2008.
Emmanuel Levinas, *Sonsuza Tanıklık*, Metis yayınları, İstanbul, 2003.
Ernst Cassirer, *Sembol Kavramının Doğası*, Hece Yayınları, Ankara, 2011.

Ernst Cassirer, *Sembolik Formlar Felsefesi I Dil*, Hece Yayınları, Ankara, 2005.
Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
Fredric Jameson, *Ütopya Denen Arzu*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009.
Frederic Jameson, *Siyasal Bilinçdışı*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.
Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2011.
Gary Saul Morson, The Aphorism: Fragments From The Breakdown of Reason, *New Literary History*, Vol. 34 No. 3, Theorizing Genres II (Summer, 2003)
Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1996.
Gaston Bachelard, *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
Gilles Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe*, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2010.
Gökhan Yavuz Demir, *Dilin Belirsizliği*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2007.
Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1986.
Henri Bergson, *Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme*, İmge Yayınları, Ankara, 2007.
Hivren Demir Atay, Bir Okuma Deneyimi Olarak Jouissance: Lacan, Aktarım ve Edebiyat, *Monokl Kurgusuz Labirent*, (2009 Yaz), Y. 3, VI-VII.
İnci Enginün- Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.
Ian Craib, *Hayal Kırıklığı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

Irwin Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001.
Jacques Lacan, *Fallus'un Anlamı*, Afa Yayınları, 1994.
Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü*, Paradigma Yayınları, İstanbul,2004.
J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary and Literary Theory*, Penguin Books, London, 1999.
Jean Paul Sartre, *Baudelaire*, Yazko Yayınları, İstanbul, 1982.
Jean Starobinski, *Eleştirel İlişki*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.
John B. Dilworth, A Representational Approch To Metaphor, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37. 4 (Summer 1979) : 467-473.
Joseph Vogl, *Tereddüt Üzerine*, Metis yayınları, İstanbul, 2011.
Kathleen M. Wheeler, *Romantizm, Pragmatizm ve Dekonstrüksiyon*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2011.
Jean-Pierre Cléro, *Lacan Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul, 2011.
Emel Kefeli, Bir Kültür Pratiği Olarak Yahya Kemal'in Paris Yılları, *Yahya Kemal Beyatlı: Ölümünün Ellinci Yılı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2008.
G. E. Lessing, *Laocoon*, Vakit Matbaası, İstanbul, 1935.
Martin Lings, *Simge ve Kökenörnek: Oluşun Anlamı Üzerine*, Hece Yayınları, Ankara, 2003.
Maurice Marleau-Ponty, *Göz ve Tin*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, Metis Yayınları, İstanbul, 1986.
Michel Löwy-Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli: Modernite'ye Karşı Romantizm*, Versus Yayınları, İstanbul, 2007.

M. H. Abrams-Geoffrey Harpham, *A Glossary of Literary Terms*, Thomson Wadsworth, Boston, 2005.
Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
Mircea Eliade, *Asya Simyası*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2002,
Mircea Eliade, *Babil Simyası ve Kozmolojisi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, t.y.
Mircea Eliade, *Demirciler ve Simyacılar*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003.
Nikolay Berdyaev, *Dostoyevski: Ruh Sürgünü*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2004.
Northrop Frye, *Kudretli Kelimeler*, İz Yayınları, İstanbul, 2008.
Northrop Frye, *Büyük Şifre*, İz Yayınları, İstanbul, 2006.
Norman Freidman, İmge, *Kitap-lık*, S. 74.
Nuri sağlam, Tanpınar'ın Yarım Kalan Trajedisi, *Doğumunun 110. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumu*, 30-31 Mayıs 2011, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul.
Nurdan Gürbilek, *Benden Önce Bir Başkası*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.
Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.
Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010.
Orhan Pamuk, *Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
Oscar Wilde, *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil: Estetik ve Etik Üzerine*, İletişim yayınları, İstanbul, 2008.

Paul de Man, *Okuma Alegorileri*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2008.
Paul Riceour, *Başkası Olarak Kendisi*, Doğubatı Yayınları, y.y., 2010.
René Girard, *Romantik Yalan Romansal Hakikat*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.
René Girard, *Günah Keçisi*, Kanat Yayınları, İstanbul, 2005.
René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, Kanat Yayınları, İstanbul, 2003.
Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009.
Roland Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler-Metnin Hazzı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
Rollo May, *Aşk ve İrade*, Okuyanus Yayınları, İstanbul, 2008.
Ronald Bogue, *Deleuze & Guattari*, Birey Yayınları, İstanbul, 2002.
Sarah Moment Atiş, *Çağdaş Türk Hikâyesinde Semantik Yapı: Tanpınar'ın Abdullah Efendinin Rüyaları'ndaki Hikâyelerinin Tahlili*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.
Sigmund Freud, *Metapsikoloji*, Payel Yayınları, İstanbul, 2002.
Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde: Ben ve İd*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.
Søren Kierkegaard, *Kaygı Kavramı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2003.
Susan Buck-Morss, *Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.
Şerif Mardin, Adlarla Oyunlar, *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*, Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
Tahir Uluç, *İbn Arabî'de Sembolizm*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2007.
Theodor W. Adorno-Mak Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2010.

Theodore Ribot, *Yaratıcı Muhayyele Hakkında Bir Kalem Tecrübesi*, İstanbul, 1932.
Thomas De Quincey, *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2008.
Talal Asad, *Sekülerliğin Biçimleri: Hıristiyanlık, İslamiyet, Modernlik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
Tamar Sovran, Metaphor as Reconciliation: The Logical-Semantic Basis of Metaphorical Juxtaposition, *Poetics Today* 14. 1 (Spring 1993) : 25-48.
T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983.
Titus Burckhardt, *Astroloji ve Simya*, Verka Yayınları, İstanbul, 1999.
Walter Benjamin, *Sanat ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, Metis yayınları, İstanbul, 2001.
Walter Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
Yves Bonnefoy, *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, C. I-II, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000.

DİZİN

A

Abrams 3, 4, 11, 13, 14, 21, 517
Abrams, M. H. 4, 517
Ackroyd, Peter 318, 514
Adorno, Theodor W. 56, 518
Adsız, Hüseyin Nihal 483
Ahmet Mithat Efendi 125, 482, 483
Ali Canip Bey 466
Aristo 278
Asad, Talal 96, 97, 98, 519
Atay, Oğuz 432, 446, 457

B

Bachelard 169, 170, 175, 356, 515
Bahtin 118, 119, 121, 124, 125, 129, 517
Bâki 185, 229
Balzac, H. de 87, 114
Barthes, Roland 381
Baudelaire 19, 20, 47, 194, 244, 476, 514, 516
Beethoven 140, 278
Benjamin, Walter 42, 149, 169, 188, 473, 518, 519
Berdyaev 334, 344, 409, 517
Berdyaev, Nikolay 334, 517
Bergson 4, 5, 26, 87, 91, 148, 153, 160, 161, 168, 184, 186, 199, 201, 206, 207, 210, 215, 231, 234, 278, 337, 345, 363, 470, 471, 472, 473, 476, 477, 485, 490, 515
Blake 14, 96
Blake, William 14
Blumenberg 13
Bodkin, Maud 14
Bogue, Ronald 158, 344, 518
Botticelli, Sandro 161
Browning 96
Buck, Susan 169, 518
Burckhardt, Titus 140, 519

C

Camus, Albert 196
Cassirer, Ernst 61, 75, 514, 515
Chase, Richard 15
Claude Lévi-Strauss 13
Cléro, Jean-Pierre 41, 180, 516
Coleridge 13, 17, 20, 22, 96, 98
Collini, Stefan 96

Comte, Auguste 472
Cuddon 11, 12, 15, 17, 516
Cuddon, J. A. 11, 516

D

Dante 18, 145, 154, 204
Davidson 10, 15, 24, 29, 514
Davidson, Donald 10, 514
Dede Efendi 60, 226, 230, 239, 240, 243, 340, 510
Degas 476
Deleuze 57, 158, 159, 292, 344, 424, 515, 518
Dellaloğlu, Besim 267, 514
Demir, Gökhan Yavuz 8, 515
Dilworth, John B. 9, 516
Dostoyevski 61, 102, 108, 118, 121, 125, 126, 129, 334, 409, 474, 517

E

Eliade 139, 140, 517
Eliot, T. S. 14, 97, 192, 199, 200, 201, 519
Ellul, Jacques 26, 516
Emin Dede 226
Enginün, İnci 72, 116, 192, 248, 441, 465, 515
Ersoy, Mehmet Akif 115

F

Fazıl, Necip 415, 483, 504
Ferguson, Francis 14
Flaubert, G. 114
Francis Viélé-Griffin 20
Frazer, James G. 97
Freidman, Norman 5, 27, 71, 517
Freud, Sigmund 134, 210, 215, 258, 278, 304, 327, 345, 350, 363, 472, 476, 518
Frye, Northrop 15, 16, 517
Fuzûlî 185, 229

G

Ghil, René 20
Girard, René 55, 106, 166, 250, 518
Goethe 20, 21, 22, 165, 189
Gökalp, Ziya 115, 465, 466, 490
Graves, Robert 14
Greimas 106, 159, 501
Gustave, Carl 199, 472
Gürbilek, Nurdan 195, 348, 349, 422, 517

H

Haldun, İbn-i 137, 138, 139
Halit Ziya 118, 503
Hallac 430
Harpham, Geoffrey 4, 517
Haşim, Ahmet 23, 86, 178, 179, 195, 199, 393
Hegel 278, 486
Heredia, Jose de 467
Hoffman 189, 363
Hoffman, E. T. A. 189
Homeros 11, 204
Horkheimer, Max 56, 110, 516
Huxley, Aldous 213

I

İbn-i Arabî 138, 238

J

Jameson 55, 105, 159, 199, 285, 386, 501, 515
Jameson, Frederic 55, 199, 515
Jameson, Fredric 105, 501, 515
Joyce, James 14, 18, 97
Jung 15, 39, 85, 150, 160, 163, 169, 199, 200, 201, 208, 210, 215, 216, 258, 278, 294, 295, 304, 311, 345, 363, 421, 446, 455, 472, 473, 476, 486, 514

K

Karacaoğlan 469
Kefeli, Emel 467, 516
Kemal, Namık 51, 202, 405, 480, 481
Kemal, Yahya 86, 115, 117, 174, 178, 179, 185, 186, 194, 195, 196, 197, 219, 220, 229, 240, 241, 290, 295, 363, 415, 465, 466, 467, 468, 469, 472, 473, 485, 490, 514, 516
Kerman, Zeynep 72, 116, 192, 248, 441, 465, 515
Khan, Gustave 20
Kierkegaard 106, 518
Kleist, H. V. 189
Köroğlu 469

L

Lacan, Jacques 41, 67, 68, 70, 84, 89, 93, 180, 183, 515, 516
Langbaum 96
Langbaum, Robert 96
Leppert, Richard 79, 143, 518
Lessing 195, 516
Levinas 58, 67, 514
Lewis, C. Day 3
Lings, Martin 140, 516
Löwy, Michel 194, 516

M

Macdonald, D. B. 137, 138, 514
Mallarme 18, 19, 20, 467
Manet 476
Man, Paul de 22, 124, 518
Mardin, Şerif 197, 518
Marleau 161, 516
Massignon, Louis 139
May, Rollo 133, 163, 518
Merril, Stuart 20
Mesut Cemil Bey 226
Mevlânâ 98, 184, 185, 209, 240, 430
Monet 476
Moréas, Jean 20
Moretti, Franco 63, 327, 485, 515
Morgan, Charles 192
Morson, Gary Saul 33, 127, 515
Morss 169, 518
Murray, Edward L. 16, 514

N

Nafiz, Faruk 415
Nedim 185
Nietzsche, Friedrich 57, 159, 218, 229, 237, 278, 292, 515

O

Okay, Orhan 327, 517
Ong, Walter J. 199, 519

P

Pamuk, Orhan 125, 517
Parla 257, 417, 516
Passeron, René 168
Platon 11, 14, 171, 236, 285
Poe, Edgar 19
Ponty 161, 516
Proust, Marcel 61, 87, 91, 175, 189, 192, 195, 210, 217, 252, 328, 363, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 492, 505, 507, 509

Q

Quincey, Thomas De 194, 519

R

Regnier, Henri 18
Renoire 476
Ribot, Th. 38
Riceour, Paul 308, 518
Rimbaud 19, 20
Rimbaud, Arthur 467
Ruskin, John 195

S

Safa, Peyami 415, 456, 457, 483, 485, 504
Sartre 47, 172, 516
Saussure, Ferdinand de 13
Schelling, F. W. J. 14
Schlegel, Friedrich 14
Schopenhauer, Arthur 170, 514
Sennett, Richard 109
Sérullaz, Maurice 168
Seyfettin, Ömer 466, 467, 483
Shakespeare 36, 155, 233, 414
Sir Thomas Browne 18
Sokrates 285
Sovran, Tamar 157, 519
Starobinski 58, 97, 127, 142, 143, 147, 338, 516
Starobinski, Jean 58, 97, 142, 516
Swedenborg 19
Şekip, Mustafa 186, 470, 472
Şeyh Galib 98, 165, 185, 240, 243
Şinasi 480, 481

T

Tahir, Kemal 483
Tecer, Ahmet Kutsi 202, 203, 415, 483
Tenhauser 278
Tunç, Mustafa Şekip 186

U

Uluç, Tahir 238, 518

V

Valery 19, 20, 211, 241, 467, 476, 489
Verlaine 19, 20, 467, 476
Virgil 18
Vogl, Joseph 427, 516

W

Wagner 278
Wheeler 91, 145, 285, 516
Wheeler, Kathleen M. 91, 516
Wilde, Oscar 277, 517
Wittgenstein 8

Y

Yalom, Irwin 413, 516
Yeats 14, 18, 97
Yeats, W. B. 14, 18
Yunus 13, 98, 184, 185, 209, 405, 430, 454, 469

Z

Ziya Paşa 480, 481
Zizék, Slavoj 93

"*Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu* Tanpınar şiir, roman ve hikâyelerinin gerisindeki estetik bilincin niteliği ve Tanpınar estetiğinin bir dil sanatı olarak edebiyatta görünüşü hakkındadır. Tarihe, felsefeye, mitolojiye, psikolojiye, Doğu ve Batı edebiyatlarına ilişkin okumalardan gelen Tanpınar kültürü, hem eserlerinin anlam ve kaynak evrenini genişletmiş, hem de bütün eserlerini dilin estetik karakteri bağlamında şekillendirmiştir. Bu yüzden Tanpınar'ın dili ütopik bir dildir. Ütopik dille, dilsel sanat türlerinin, gerçekte dilin estetiği amacıyla düzenlendiği ve bildiğimiz ütopya kavramının, sadece estetize dili hedeflediği veya dilin yüksek estetik karakterinin bizatihi ütopya olduğu anlamı kastedilmektedir. *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu* Tanpınar sanatkârlığına ilişkin birçok sorunun temelinde 'dilden bir ütopya/ütopya dil' kurmak çabasının varlığını iddia ediyor. O zaman incelemenin merkezi temasının, Tanpınar'ın dilini estetik ve ütopik kılan teknikler ve öznenin estetik duyarlığı olduğu söylenebilir.

Bugüne kadar Tanpınar'ın eserleri hakkında hazırlanan birçok inceleme, modern edebiyatın genel alışkanlığının bir örneği olarak, sosyoloji ağırlıklıdır. Hayatının merkezine sanatı ve edebiyatı ve doğal olarak dili koyan bir "estet"in eserleri, ilgili türlerin dilini merkeze alan bir bakış açısıyla incelenmeliydi. Bu yüzden Tanpınar sanatının merkezindeki estetik kendilik bilinci ile dili arasında samimi bir ilişki vardır. Estetik kendilik sorunu, doğal olarak toplumsal alanlara da açılmakta ve bu noktada, Tanpınar hakkında yazanların çok kullandığı tarihsel, toplumsal ve kültürel izlekler ortaya çıkmaktadır. Çünkü kendiliğe ilişkin sorgulamanın edebi eserlerdeki formu uzlaşılmış bir sistem olarak dildir.

Şüphesiz hiçbir edebi eserin anlamı tamamlanmış değildir. Tanpınar'ın edebi eserleri de birçok kimse tarafından yorumlanmış ve bundan sonra da yorumlanacaktır. *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu* Tanpınar sanatkârlığının anlaşılması konusunda ancak bir katkı olabilir."

kapı

kapı no: 281
araştırma-inceleme: 71



ISBN: 978-605-4322-90-9
9 786054 322909