

MODERNİZMİN OYUNU OYUNUN MODERNİZMİ

TANPINAR'DA OYUN

SEVAL ŞAHİN

inceleme kapı

SEVAL ŞAHİN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesidir. Edebî biçimlerin sosyolojisi, edebiyatta gündelik hayat ve polisiye romanla ilgilenmektedir. 2011 yılından bu yana 1884-1928 yılları arasında yayımlanmış telif polisiye eserlerin tarihi üzerine bir araştırma projesi yürütmektedir. *Kültürel Sermaye, Kibar Hırsız ve Şehir* (Bağlam Yayınları, 2011) adlı bir kitabı bulunmaktadır. Hazırladığı kitaplar: Berna Moran, *Edebiyat Üzerine Makaleler/Röportajlar* (İletişim Yayınları, 2004), *Tevfik Fikret-Düşünce Dergisi- Nüsha-i Mahsusa 1918*, (Kitap Yayınları, 2006), Muallim Naci, *Mehmed Muzaffer Mecmuası*, (Kitap Yayınları, 2006), Mehmed Asım Us, *Karikatür-lI. Meşrutiyet'in Ünlü Simaları*, (Kitap Yayınları, 2008), *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!" Sevgi Soysal İçin Yazılar*, (İletişim Yayınları, 2013); *Ahmed Midhat Efendi-Hayatı-Romancılığı- Bir Eseri: Şeytankaya Tılsımı*, (MSGSÜ Yayınları, 2013), Süleyman Sûdî, E. Âli, *Gece Kuşları*, (Labirent Yayınları, 2013).

Seval Şahin

MONDERNİZMİN OYUNU / OYUNUN MODERNİZMİ

-Tanpınar'da Oyun-

kapı

Kapı Yayınları 362
İnceleme 92

Seval Şahin
Modernizmin Oyunu / Oyunun Modernizmi
-Tapınınar'da Oyun-

1. Basım: Mayıs 2013

ISBN: 978-605-5107-03-1
Sertifika No: 10905

Kapak Tasarımı: Kübra Altıntaş
Mizanpaj: M. Atahan Sıralar

© 2013, Seval Şahin
© 2013; 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.

Abdullah Uçman'a

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ix
KISALTMALAR xiii
GİRİŞ xv

BİRİNCİ BÖLÜM: OYUN-KÜLTÜR 1
1. Karagöz ile Hacivat 7
2. Karnaval 26
3. Tiyatro 58
4. Masal 82
5. Sinema 90
6. Kumar 92
7. Çocuk Oyunları 99
8. Satranç 102

İKİNCİ BÖLÜM: OYUN-BELLEK 103
1. Geri Dönüş 105
2. Hatırlama 119
3. Kaçış 138

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: OYUN-ZAMAN 143
1. Öykü Zamanı-Anlatı Zamanı-Söylem Zamanı 145
2. Gündelik Zaman- Mitsel Zaman-Kozmik Zaman 150
3. Analeks ve Proleksler 159
4. Anlıklaştırma 163

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: OYUN-GERÇEKLİK 179
1. Hayal 181
2. Rüya 194
3. Taklit 216
4. Yanılsama 255

BEŞİNCİ BÖLÜM: OYUN-MİZAH 291
1. İroni 293
2. Karikatürleştirme 367
3. Parodi 378
4. Alay 404

SONUÇ 411
KAYNAKÇA 427

ÖNSÖZ

Elinizdeki kitap Prof. Dr. Abdullah Uçman'ın danışmanlığında 2006 yılında tamamlanan doktora tezinin yeniden gözden geçirilmiş halidir. Değerli hocam Abdullah Uçman ile doktora tez konusu belirlemeye çalıştığımız dönemde pek çok yazar ve dönem üzerinde konuşmuş daha sonra Oğuz Atay ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleri arasında bir karşılaştırma yapmanın ilginç olacağını düşünmüştük. Her iki yazarın da modernleşmenin temel sorunları olan birey özellikle de modern toplumun yarattığı bireyin durumuyla yakından ilgilenmesinin; söz konusu yazarların bu dinamik ve parçalı ilişkiyi eserlerinde "oyun" kavramı içinden sorunsallaştırmasının ardındaki nedenleri merak edip, kafamı kurcalayan pek çok soruyu hoca ile paylaşmış ve ardından işe Tanpınar'dan başlamaya karar vermiştik, sonrasında gördük ki bu meselede tek başına Tanpınar, okuruna oldukça yüklü bir söylem sunuyordu. Bunun üzerine Tanpınar üzerine yoğunlaşmaya karar verdik. Ben de soluğu önce Tanpınar üzerine hayli ufuk açıcı denemeler kaleme alan Nurdan Gürbilek ardından Tanpınar okurları için emin bir kılavuz araştırmacı Prof. Dr. Orhan Okay'ın yanında aldım. Nurdan Gürbilek ile uzun uzun Oğuz Atay ve Tanpınar üzerine sohbet ettik. Tezimin yazılış sürecinde pek çok kez yazdığım metinleri büyük bir özveri ve dikkatle okudu; her seferinde benimle zamanını cömertçe

paylaşarak, metin üzerinde aldığı notlarla ufkumu genişletti. Nurdan Hanım ile buluşmalarımız bu tezi yazmanın en güzel taraflarından biriydi. Tez bittiğinde fikrini almak için değerli Orhan Okay Hoca'nın odasına koştum. Onun fikirleri olmadan Tanpınar üzerine yazılacak her şey biraz eksik kalacak gibiydi. Bu süreçte tezimi iki kere baştan sona okudu. Karşılıklı konuşmalar ve aldığı notlarla yolumu daha da aydınlattı. Onun okuduğu nüshaları hâlâ saklıyorum.

Tezimi kaleme aldığım zaman diliminde neredeyse her hafta bir araya gelerek Tanpınar'ı; büyük bir zevkle, herhangi bir zaman sınırı koymaksızın, cümle cümle yeniden okuyup tartıştığımız Abdullah Uçman'ın elinizdeki kitapta emeği büyüktür. Ayrıca Abdullah Hoca, benim üniversitede dersine girdiğim ilk hocadır üstelik ben ilk defa Tanpınar'ın adını onun bir dersinde duydum. Hoca, sadece tez sürecinde değil, üniversitede dersine girdiğim ilk günden itibaren açtığı bahislerle Tanpınar'ı okuma hevesini de bende uyandırmış, bu hevesin her daim canlı kalmasını sağlamıştır. Bu sebeple kitabı kendisine ithaf etmek istiyorum.

Kitaba son şeklini verirken tez savunma jürimde bulunan Prof. Dr. Selçuk Mülayim, Prof. Dr. Sema Uğurcan, Prof. Dr. Emel Kefeli ve Prof. Dr. Şehnaz Aliş'in de tezime yönelttikleri yapıcı eleştirileri göz önünde bulundurdum. Kendilerine çok teşekkür ediyorum. Ayrıca Prof. Dr. Ömer Naci Soykan'ın tezde tartışılan kavramları oluşturma konusunda çok yardımını gördüm. Tezimin basılması söz konusu olduğunda da Beşir Ayvazoğlu ve Ömer Erdem benden desteklerini esirgemediler. Kitabın son halini alması sırasında Pelin Aslan ve İpek Şahbenderoğlu'nun yardımlarını gördüm. Pelin fikirleriyle İpek ise kitaba yönelttiği yapıcı eleştiriler ve çabalarıyla yolumu aydınlattı.

Düşünmek ve yazı yazmak şüphesiz "kendine ait odayı" dayatıyor insana! Bu türlü içe kapanma süreci sevdiklerimizden çaldığımız zamanları da içeriyor. Onlardan ödünç aldığım her zaman kırıntısına anlayışla ve sevgiyle karşılık veren Selim ve Onur'a, hayatıma kattıkları tüm anlamlar için sonsuz teşekkürler...

Seval Şahin
Üsküdar Mart 2013

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
Haz.	Hazırlayan
Çev.	Çeviren
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
Yay.	Yayınevi
s.	Sayfa

GİRİŞ

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1901 yılında dünyaya gelir. Hayatının on üç yaşına kadar olan sürecini babasının görevi nedeniyle geniş imparatorluk coğrafyasının çeşitli yerlerinde dolaşarak geçirir. On dört yaşında, Tanpınar belki de hayatının en önemli acılarından birini yaşar: Annesi yaşamını yitirir.

Çeşitli Anadolu vilayetlerinde, oradan oraya dolaşarak geçen çocukluğu, Musul'da annesinin ölümü ve Kerkük izlenimleri, Tanpınar'ın hayatını büyük ölçüde etkilemiş, onu yolculukların yazarına dönüştürmüştür. Dahası Tanpınar yazma eylemini de yolculuk olarak tanımlar. Mehmet Kaplan'a yazdığı mektupta, "*Mahur Beste* adlı bir yolculuğa çıktık."[1] diyecektir. Yıllar sonra ise defterine şunları kaydedecektir: "*Yeni romanla eski roman -Mahur Beste- arasında bocalıyorum. Galiba tek bir mevzuum var: o da kendim. Fakat ne dışarıdan bakmasını biliyorum ne de olduğu gibi görmesi elimden geliyor.*"[2] Böylece "yolculuk", Tanpınar'ı anlatmak için en uygun kavramlardan biri olarak beliriyor. Bu "yolda olma halinin"; aramanın, sadece ve daima aramanın, bulduğu zaman bile kaybederek, usanmadan bıkmadan peşine düşmenin, peşinde

1 Zeynep Kerman, *Tanpınar'ın Mektupları*, 3. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 214.

2 Güler Güven, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Romanı", *Journal of Turkish Studies*, Vol: 3, 1979, s. 136.

olma durumunun, yazarın hem kimliğini hem de estetiğini bir arada inşa ettiği söylenebilir. Amin Maalof, *Ölümcül Kimlikler*'de, bir insanı oluşturan kimliğin tek bir unsurdan meydana gelmediğini, değişen zaman dilimi ile beraber toplumsal ve siyasal olayların da o kişinin kimliğini oluşturmadaki etkisinden bahseder. Her insan için geçerli olan bu durum, estetik özgünlüğün yaratıldığı yazarlık serüveninde daha da derinden işler, Tanpınar'da da olduğu gibi.

Artık son dönemlerini yaşamakta olan Osmanlı Devleti sınırları içinde doğan Tanpınar, on dört yaşında iken annesini kaybettiği sene 1915'te, Osmanlı coğrafyasına I. Dünya Savaşı'nın atmosferi hâkimdir. Tanpınar, sadece yıkılmakta olan, hatta toprakları paylaşılmış zayıf bir devletin mensubudur: *"Herkesin hayatında kesif yaşanmış, bu şahsiyetin uyanmasına yarayan, onu çabuklaştıran bir devir vardır. Benim hayatımda 1916 Martından Birinciteşrinine kadar olan devir çok mühimdir: Sonradan üzerinde düşününce insan talihi ile ilk defa bu aylarda karşılaştığımı anladım."*[3] 1919 yılında İstanbul'da Edebiyat Fakültesi'ne girdiği zaman ise Milli Mücadele başlamak üzeredir:

"Bu hal, bizim neslimizde büsbütün kuvvetli oldu. Çocukluğumun hangi devresine baksam, etrafımda ve kendi içimde bu vatan endişesini gördüm. İşte mütarekenin eşiğinde bu endişe beni büsbütün kaplamıştı."[4] 1921'de, Yahya Kemal'in ve çevresindekilerin meydana getirdiği *Dergâh* dergisinde yavaş yavaş kendini bir şair gibi hissetmeye başlar. Tabii Yahya Kemal'in "yüceliği", onda zaman zaman bu büyük şairin altında ezildiği hissini de uyandırmıyor değildir. Milli Mücadele'nin hızla devam ettiği bu yıllarda Tanpınar, dönemindeki birçok insan

3 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2000, s. 301.
4 Tanpınar, a.g.e., s. 304.

gibi, Kurtuluş Savaşı'nı desteklemekteydi. İlk önce felsefe bölümünde okumaya niyet etmesi, ardından Yahya Kemal dolayısıyla edebiyat bölümünde okumaya karar vermesiyle devam eden bu öğrencilik yılları, yavaş yavaş onun "estet kişiliğini" oluşturmaktaydı. Yahya Kemal il adım adım dolaştığı İstanbul ise zamanla onun için Yahya Kemal kadar yüce bir şahsiyet halini alacaktır.

Üniversiteden mezun olduktan sonra, Anadolu'ya öğretmenlik yapmaya giden Tanpınar, Cumhuriyet'in kuruluşunun hemen sonrasında başlatılan devrimlerin ve Mustafa Kemal'in takipçisi genç bir öğretmendir artık. Erzurum, Konya ve Ankara'da geçen öğretmenlik yılları onun kişiliğinin oluşumunda da etkilidir. Öğretmenlik yaptığı yıllarda Anadolu'yu daha yakından tanımış, burada gördüğü manzaralar ve insanlar onda unutamayacağı lar bırakmıştır. 1933 yılında Ahmet Haşim'in ölümüyle boşalan Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat tarihi derslerini okutmaya başlayan Tanpınar, bir akademi hocası ve plastik sanatlara meraklı bir insan portresi sunar. Bu süreçte tanıdığı Nuri İyem, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu gibi ressamların hayatı boyunca destekçisi olacaktır. 1939'da İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi'nde Yeni Türk edebiyatı profesörü olduktan sonraki Tanpınar ise, bir konudan diğerine atlayarak dersler anlatan bir hocadır. Bu arada şiirler yazıp, hikâyeler ve makaleler kaleme alır. Bunların içinde geriye dönüp baktığında kendisi için en çok gurur duyduğu işlerinden biri daha 1935 yılında "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesidir. Şimdi Tanpınar; şair, hikâyeci, romancı ve bir üniversite hocası kimliklerini bir arada var edebilmiştir.

Tanpınar, bu yıllardan başlayarak hayatı boyunca parasızlıktan dert yanacaktır. Bu nedenle arkadaşı Cevat Dursunoğlu'ndan milletvekili olabilmek için yardım ister. Böylece edebiyat çalışmalarına daha çok ağırlık verebileceğine inan-

maktadır. Tek parti döneminin milletvekillerinden biri olarak 1943 yılında, Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne girer. 1946'da milletvekilliği sona erip yeniden Edebiyat Fakültesi'ndeki kürsüsüne döndüğünde, aynı zamanda eski Maraş mebusu Hamdi'dir.

Hayatında hiç görmediği bir şehrin temsilcisi olarak Meclise girmiş ve bilindiği kadarıyla ne bu şehir ne de başka bir şey için Mecliste mebus sıfatıyla herhangi bir girişimde bulunmayan pasif bir politikacı olmuştur. Zaten bu geriden izleyişin sebebini de politikayı sevmediğini söyleyerek açıklayacaktır. Ancak 1960 askerî darbesinden sonra yazdığı ve Demokrat Parti'yi neredeyse yerin dibine batıran yazılarında belki de İsmet İnönü liderliğinde kurulacak yeni hükümete girmeye hazırlanıyordu.[5] Yine bu dönemde pekçok kimliği ile öne çıkan Tanpınar, bunların arasında en kıymet verdiği şair kimliğiyle varolmak istemektedir. Şiir onun için sanatlar arasında en üstün olanıdırki bundan sonra da hep bir şair olarak hatırlanmayı arzulayacaktır. Ne yazık ki; günümüzde Tanpınar bir şair olarak değil, hikâyeci, romancı ve bir düşünce adamı olarak anılır. İçinde varolmayı arzuladığı şair kimliği, belki de en son hatırlanan kimliğidir!

Ahmet Hamdi Tanpınar, hayat yolculuğu ile edebî yolculuğu iç içe geçmiş yazarlardandır şüphesiz. Belki de her yazar gibi... Yolculuk, kendini aramak, kendine rastlamak, sonunda da kendiliğe kavuşmak adınadır. Tanpınar'ın özellikle hikâye ve romanlarında sadece ikiye bölünmekle kalmamış neredeyse parça parça olmuş karakterlerin benlikleri ve bellekleri

5 Orhan Okay, "Politika Batağında Derbeder Bir Şair Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hece,* Hayat-Edebiyat-Siyaset Özel Sayısı, S: 90-91-92, Haziran, Temmuz, Ağustos 2004, s. 504. Ayrıca Tanpınar'ın söz konusu yazıları için bkz. "Suçüstü", "Yakın Tarihimiz Üzerinde Dikkatler", "İçtimaî Cürüm ve İnsan Adaleti", *Mücevherlerin Sırrı*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 104-122.

çarpar durur okuyucuya. Tanpınar hakkında söz söyleyen pek çok ismin de bu bölünmüşlüğü devam ettirmeleri ilginç ama Tanpınar'a yakışan bir tesadüf değil midir?

Yahya Kemal'i, milli edebiyatı öven ve Halid Ziya'yı milli olmadığı için eleştiren bir Tanpınar'ı gören ve bu nedenle onu daha çok muhafazakâr çizgiye yakın bulanlar; James Joyce'tan, sanatın her şeyin üstünde olması nedeniyle, "tabiat sanatı taklit ederden" bahseden bir diğer Tanpınar ve bu özelliklerinden dolayı onu modernist sayanlar... Fakat bunların hiçbiri tek başına Tanpınar değildir, Tanpınar bunların eczasıdır. İnsan siyasal, toplumsal şartlara ve kendi koşullarına göre birden çok kimlik oluşturabilen bir yapıya sahiptir. Söz konusu bir kimlik oluşturma yolcuğu ise, bu yolculuğun parçalanma ve bölünmeye tabi olduğu söylenmelidir. Bu meseleye geçmeden önce Tanpınar'ın yaşadığı dönemin sosyal ve sanatsal özelliklerinden bahsetmek gerekir sanırım.

Tanpınar'ın kuşağı, bir geçiş dönemi kuşağıdır. O, çocukluğunda anneannesinden ve başka yakınlarından masallar dinlemiş, Musul gibi acıların ve ölümün yoğun duygularla yaşandığı bir ortamda büyülü zannettiği birtakım olaylara şahit olmuş, öbür taraftan tiyatro ile yakından ilgilenmiş, hatta Paris'e gittiğinde Ionesco, Brecht gibi yazarların absürd ve çağdaş tiyatro örneklerini izlemiştir. Eskiye ve yeniye bizzat şahit olmuş, her ikisini de kitaplardan okuyarak değil, yaşayarak, izleyerek öğrenmiştir. Hem eskiye hem de yeniye aynı zamanda şahitlik yapan bu kuşak sadece kültürel unsurlara değil, acılara ve trajedilere duyarlı hale gelmiştir.

Tanpınar'ın yaşadığı, 1901- 1962 yılları gerek Batı'da gerekse Osmanlı coğrafyası ve Türkiye'de hayli çalkantılı bir dönemi ihtiva eder. II. Meşrutiyet'in ilanı, Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı, Milli Mücadele, yeni bir rejim, Cumhuriyet, bu yeni re-

jim etrafında oluşan yeni bir insan hayatı ve toplum yapısı, II. Dünya Savaşı, 1950'de çok partili rejime geçiş ve 1960 ihtilali... Osmanlı-Türk toplumunun sürekli değiştiği, yeni yaraların açıldığı bir zaman dilimi! Bu değişkenlerin içinde Tanpınar, önce Dergâh çevresinde yer almıştır. Bundan böyle, Ziya Gökalp'in Durkheimcılığına karşı Bergsoncular varolacaktır. Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya ve daha döneminin birçok önemli şahsiyeti Bergson'un "dureé" fikri üzerinde duracak, özellikle Mustafa Şekip, Bergson'dan pek çok çeviri yapacaktır. Bu yıllarda Bergson'un bütün zamanları birleştiren tek bir zamanın altını çizmesi, her şeyin zihinde meydana geldiği düşüncesi ve Freud'un bilinçaltına yönelik çalışmaları dönemin düşünce dünyasını hayli etkilemiştir. Öncelikle bu, her şeyin "tek bir an"dan meydana geldiği fikri, insan için bir kaçış yolu gibidir. Zaman, bu kadar hızla değişirken zamanın bugünden geçmişe ve oradan da geleceğe yönelik, ancak kesintisiz bir halde bulunduğu düşüncesi, o dönemde Bergson'u öne çıkaran insanlardan biri olan Tanpınar için de belirli anlamlarda bir kaçış olmuştur. Çünkü zaman, bir türlü bir sonraki gibi olmamakta, hızlı bir şekilde ama en çok da insanı yabancılaştırarak akmaktadır. Yaşadığı topluma yabancılaşmak, kendine de yabancılaşmaktır.

O halde Tanpınar'ın temel sorularından biri olan "kendini yapmak" nasıl gerçekleşecektir? Pratik olarak bunun bir karşılığı yoktur. Pratik olarak zaman, geçmiş, şimdi ve gelecekle birleşemez. O halde hiç olmazsa düşünsel boyuttaki mümkünlük, zamana ve topluma sıkışmış insanı epey rahatlatacaktır. Sürekli geriye bakmanın, hep bir arama içinde olmanın tercihidir bu biraz da. Çünkü aramanın bir diğer yüzü de aslında hiçbir şey bulmak istememektir! Bir şeyler bulunduğu takdirde, arayış sona erecek ve bir şey teklif edilmek zorunda kalına-

caktır. Gerçi Tanpınar, zaman zaman tekliflerde bulunmamış değildir. Örneğin İbrahim Paşa Sarayı meselesinde, ülkenin kültürel ve sanatsal ortamında neler yapılabileceği ya da yapılması gerektiği üzerine makaleler kaleme alır. Hatta hayatının son döneminde Demokrat Parti ve partinin önde gelenleri için neler yapılması gerektiği konusunda da teklifleri olacak, burada çok zalim bir tavır da takınabilecektir. Ancak devir ve eser söz konusu olduğunda bir teklifle karşılaşamayız Tanpınar'da. *Mahur Beste*'de, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, yaşadığı devirden memnun olduğunu ifade edecektir. Fakat bunu ifade ettiği eserlerinde, kendisinin olmasa bile karakterlerinin bir geçmiş devre özlem, en azından bu devirlerden bahsetmesinde bir özlem sezilir. *Mahur Beste*'de "*bulunduğum devirden memnunun*" derken, Behçet Bey'in kurduğu eskiye dair hulyaların ya da II. Abdülhamid'in son dönemlerini anlatmanın abesliğinden değil Kırım Savaşı'na kadar gitmenin abesliğinden bahseder. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, Şeyh Ahmet Zamanî, Hayri İrdal tarafından farkında olmadan kendisine en uygun dönemde, IV. Mehmed döneminde yaşamış gibi gösterilir. *Aydaki Kadın*'da romancı Selim, 18. asır fantezisi ve bunu anlatan bir roman peşindedir. *Huzur*'da Mümtaz, Şeyh Galib'in hayatını anlatan bir roman yazmak ister. *Beş Şehir*'de, şehirlerin içinde bulundukları dönemden çok eskiden oradan yaşayanlar ve onlara dair anlatılanlar vardır. Her şeye rağmen mazi, Tanpınar'da her zaman mevcuttur. Bergson, şimdi, geçmiş ve geleceği birleştirmekten bahsederken Tanpınar da bunu biraz bu şekilde anlamış ve zaman konusunda art zamanlı anlatımları tercih ettiği gibi bizzat geçmişi de anlatmıştır.

Geçmiş, bir başka şekilde daha hayat bulmuştur. İlki, Bergson'un zaman düşüncesindeydi, ikincisi ise Freud'un bilinçaltında. Zaman sürekli değişirken insan bu sefer de belle-

ğinde, çoktan unuttuğu ama hatırlaması gereken bilinçaltına odaklanmalıdır. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", "Evin Sahibi", "Yaz Yağmuru" bu doğrultudaki bilinçaltının anlatısıdır.

Döneminde birçok insanın çeşitli meselelerde bir teklifi olması ve kendilerine buna göre bir dünya kurmalarına karşılık, Tanpınar gibi bir aydının arafta kalmış olması, biraz da Bergson ve Freud'un etkisinde kalmasından olsa gerek. O, parçalanmayı, zerreleşmeyi, billurlaşmayı tercih etmiştir. Bu durum, Tanpınar'ın, aynı dönemi paylaştığı aydınlardan Peyami Safa, Nazım Hikmet ya da Necip Fazıl'dan farkını gösterir. Döneminin bu üç şahsiyeti birer teklifte bulunmuşlar ve etraflarında yığınlar oluşturmuşlardır. Peyami Safa da bir ikilikten bahsetmiştir, ama *Fatih-Harbiye* derken sonunda kararını Fatih'ten yana kullanmıştır. Nazım Hikmet, sosyalizmi savunmuş ve arkasından kitleleri sürüklemiştir. Necip Fazıl, sonradan mistik bir dünyaya girmiş ve inanç zaviyesinden sanatını kurmuştur. Peki ya Tanpınar?

Tanpınar, ne Fatih'i, ne sosyalizmi tercih edebilmiş, ne de inanç zaviyesinden bir sanat eseri ortaya koyabilmiştir. Etrafında insanlar yok değildir, vardır. Hem de döneminin kalburüstü insanlarıdır bunlar. Fakat o, alkışlanmak ister, gittiği yerlerde başlar ona çevrilsin, parmaklar onu işaret etsin diler. Her sanatçı, takdir görmek ister, o da istemiştir, insanlar eserlerinden bahsetsin, ona dair bir şeyler yazsın diye beklemiştir. Tahsin Yücel, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile ilgili bir yazı yazacağını söylediğinde, odasından hemen nasıl kitap getirip onu kendisine verdiğini anlatır.[6] Çevresinde ressamlar, şairler, felsefeciler, tiyatrocular ve çevirmenlerden kurulu entelektüel bir dünyanın içinde kendini rahat hisseder.

6 Bu yazı için bakınız, Tahsin Yücel, *"Saatleri Ayarlama Enstitüsü"*, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 124-127.

Tanpınar, her zaman ülkeye ve sanata dair meselelerin tartışıldığı entelektüel bir dünyanın içindedir. Konuşma mekânları ise genellikle kahvelerdir. *Küllük* gibi kahveler, insanların toplanıp konuştukları, vakit geçirdikleri yerlerdir. Bu dönemin kahveleri bir akademi gibidir, hatta bunlardan birine Yahya Kemal "akademi" adını vermiştir. Aydınlar, kahvelerde oturup oradan dünyaya bakmakta ve sanatı, politikayı konuşmaktadırlar. Bir de bu kahveler, o dönemin aydınları için birer eğlence mekânıdır. Burada birbirleriyle şakalaşır, kendi dünyalarının dışına çıkarak bu azınlıkta hayalî bir atmosfer oluştururlar. Ancak kahveler, aynı zamanda bir aydınlanma mekânıdır. Orada yalnızca kendileri, hayata ve sanata dair düşünceleri ve dostlukları vardır; zamanın önemli insanlarıyla tanışır, dost olurlar. Tanpınar da onların arasında sıcak bir dost olarak yerini alır. Fakat *"parçalanmış bir dost"* olarak...

Bir nevi "akademi" olan bu kahvelerden birinde, Tanpınar'ın etrafındakileri, "Profesörler Kurulunu ve onların cumartesi toplantılarının" yapıldığı *Nisuaz*'ı Salah Birsel anlatacaktır. Bu kurulun içinde kimler yoktur ki: *"İşte en önde badi badi yürüyüşüyle kahve kurtaran aslan: Sabri Esat Siyavuşgil. Onun arkasında her konuda yazı yazan Hilmi Ziya Ülken. Onun arkasında Nisuaz Edebiyat Fakültesi Dekanı Mustafa Şekip Tunç. Onun arkasında yere basmadan yürüyen Vehbi Eralp. Onun arkasında yüreğine odlar düşmüş bayan Selmin. Onun arkasında Kırtipil adıyle ün salmış Ahmet Hamdi Tanpınar. Onun arkasında ayakta ve hep birlikte alkışlayalım, tarihçiler tarihçisi Emin Ali Çavlı. Onun arkasında 1933 yılında İstanbul Üniversitesinin yenileştirilmesinde hidrojen gibi açığa çıkan İktisat Profesörü Münir Serim."*[7]

7 Salah Birsel, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Sander Yayınları, İstanbul 1976, s. 105.

Bu insanlar arasında Tanpınar, sürekli konuşacak bir şeyler bulmasıyla dikkati çeker: *"(...) Ahmet Hamdi Tanpınar her vakit anlatacak bir şeyler bulur. Bir gün onunla Samim Kocagöz'ün de beraber bulunduğu bir sırada Abdülhak Hâmid'in Eşber'i filme alınabilir mi, alınamaz mı yolunda bir tartışma çıkmış ve de dört saat sürmüştür. Sonunda konuşulanlar şu yargıya bağlanır:*

-Eğer Amerikalılar iyi bir senaryo yapabilirlerse, alınabilir."[8]

Mustafa Şekib'in gecelikle, Hilmi Ziya'nın elinde bir sürü çantayla, Mükrimin Halil'in yanında taşıdığı terlikleriyle geldiği, Orhan Veli'nin ününü artırmak için spekülatif haberler çıkardığı bir devrin aydınıdır hepsi. Bu insanların savaşlarla dolu ömürlerini eğlenceye çevirmek istemeleri de yadırganacakbir durum değildir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bir şaka ortamı gibi anlatılan kahveler, gerek Tanpınar'ın gerekse o dönem aydınlarının neredeyse ikinci kişiliği gibidir. İşte bu ikinci kişilik, Tanpınar'da parçalanmışlığın kendisidir.

Tanpınar'ın eserlerine hâkim olan parçalanmışlık, kendi yaşamında da vardır. Başta da belirttiğimiz gibi hem Halid Ziya'yı Milli olmadığı için eleştiren bir Tanpınar, hem de tabiat sanatı taklit eder diyen Tanpınar. O, sadece parçalanmış ve her şeyi bu parçalanmışlıkta bırakmıştır. Bu da Bergson'un zaman düşüncesi ve Freud'un bilinçaltının pratikte var olmaması gibidir. Onda parçalar, bir bütün oluşturmazlar, oluşturamazlar. Sadece oluşturmaya çalışır, bunun için bütünlüğe yönelik arayışlara, yolculuklara yönelirler.

Bir yolculuğun izlenmesi... Tanpınar, bir izleyicidir, karakterleri de öyle. Ancak *"müdahale disipliniyle yetişmiş olmayı"* çok ister, fakat yapamaz. *Huzur*'da Mümtaz, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal, *Aydaki Kadın*'da Selim... Eserler yazarlar ama müdahale di-

8 Salah Birsel, a.g.e., s. 110.

siplininden uzaktırlar. Hepsinde bir halk vardır, ama hepsinin de içine dâhil olmak ile olmamak hususunda "havada asılı bıraktığı" halktır bu. Sonra kendi âlemlerine yaptıkları yolculuklar... Ama yine parçalı yolculuklar... Parçalanmışlığın bir diğer boyutu da kendini burada gösterir.

Modern edebiyat, bireyin parçalanmasıyla başlamıştır. Bu parçalanmışlık, bireyin modern hayat karşısında yabancılaşması, yabancılaşmanın insanda yarattığı sıkıntı ve bütünlüğe ulaşmaya çalışma şeklinde dallanıp budaklanmıştır: *"Değerler üzerindeki bu yeni baştan durma, bu huzursuzluk, asıl moderni yapar."*[9]

Kafka, neredeyse bir karabasana benzeyen dünyasını ilk defa anlatmaya başladığında birçok eleştirmen, onun için fantastikten bahsediyor, dünya böyle değil demişti. Bir süre sonra Kafka'nın dünyasının modernleşme sonrasındaki birçok toplumun dünyası olduğu anlaşıldı. *"Virginia Woolf 'Aralık 1910'da veya civarında insan karakteri değişti' derken bir dönüşüme tarih düşmekten ve daha çok Avrupa ve Amerika'da özellikle aydınlar arasında başlayarak, yaşamın geleneksel idame şekillerinde ortaya çıkan derin değişikliklere işaret etmekteydi."*[10] Bu hızlı değişim, başta da belirttiğimiz gibi sadece Tanpınar'ı değil diğer aydınları da zaman üzerinde düşünmeye yöneltir, bu da onları Bergson felsefesine götürür. Hıza ayak uyduramasalar da onun üzerinde düşünmeye çalışırlar.

Tanpınar'ın belki de bütün hayatı bu hızı anlamak ve ona bir yer vermekle geçmiştir. Karakterlerinin hepsi hayatın akışı içinde kendilerine geçmişleriyle bağlantılı olarak bir yer bulmaya çalışırlar. Bu yüzden parçalanmışlardır ve bu nedenle onlar için oyun ciddi bir kavramdır.

---

9 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 297.

10 Nazım İrem, "Muhafazakâr Modernlik, 'Diğer Batı' ve Türkiye'de Bergsonculuk", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 82, Güz 1999, s. 154.

Bu araf kuşağını bir araya getiren toplumsal mekânların başında kahvelerin geldiği bilinmektedir. Bu kahvelerde insanlar, sadece bir şeyler öğrenmekle, birbirlerini tanımakla kalmazlar aynı zamanda birbirlerini eğlendirirler. Bu kuşağın aralarında ilginç ve mizahi kişiliklerin bulunması ve yaptıklarının insanda bir tebessüm uyandırmasının temelinde de oyun vardır. Başta da belirttiğimiz gibi üst üste siyasal ve toplumsal olayları yaşayan bu devrin aydınları bir arayış içindeydiler. Kendilerini anlatmak için bu arafta kalmışlığın izlerini sürmüşlerdi. Yeni bir dille, yeni bir edebiyat meydana getirilecekti. Bu noktada kahvelerde, içinde bulundukları değişimin hızından biraz da kendilerini korumak istercesine eğlenceli bir dünyaya sığınan bu insanlar, kendi sanatlarında da bir arayışa girmişlerdi. Birbirlerini eğlendirirken sürdürdükleri bu sanatsal arayış, özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar'ı, başta dil olmak üzere, sonrasında kurgu ve yapıya da aksedecek bir şekilde oyuna yöneltti. Oyun olgusu, döneminden ve arafta kalmışlığından da bağımsız değildir. Dolayısıyla bu kitabın temel meselesi Tanpınar'da oyunun karşılığını bulmaktır. Bunu yapabilmek için yazarın malzemesi ve dönemini göz önünde bulundurmamak imkânsızdır. Oyun kavramı üzerine matematik, iktisat, felsefe, antrolopoloji ve edebiyat alanlarında yapılmış birçok araştırma vardır.

Bu kitapta, daha önceleri oyunu çoğunlukla antropoloji ve folklor çalışmalarında kültür tarihiyle bağlantılı olarak inceleyen Johan Huizinga[11] ve Roger Caillois[12] gibi bilim insanla-

11 Bu konuda ayrıntılı bilgi içiniz bkz. Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995. Huizinga bu çalışmasına oyun kavramının her dildeki karşılığını araştırarak başlar ve sonunda oyun ve kültürü eş anlamlı bir hale getirir.

12 Roger Caillois de Huzinga'nın bu tanımından yola çıkarak kültür ve oyun ilişkisine değinir ve o da Huizinga gibi oyun ve kültürü birbiriyle eş anlamlı

rının çalışmalarıyla, psikolojide oyun konusu üzerinde duran Sigmund Freud[13] ve D.W. Winnicott[14]un çalışmalarından yararlanıldığı gibi Jacques Ehrmann,[15] Mihai Spariousu,[16] Brian Edwards[17] gibi daha çok metin üzerinden yola çıkılarak orta-

---

hale getirir, ancak yaptığı sınıflandırma ile onun tanımını sınırlandırır. Roger Caillois, *Man, Play and Games*, Universty of Illinois Press, Urbano and Chicago 2001.

13 Freud'a göre oyun, çocuğun sosyalleşmesinin bir parçasıdır ve çocuktaki gerçeklik ilkesinin oluşumunda önemli bir etkiye sahiptir. Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*, Metis Yayınları, İstanbul 2001, s. 23.

14 "Oyun sözcüğün hiçbir kullanımıyla içeride sayılamaz (iç sözcüğünün psikanalitik tartışmalarda çok fazla ve çok çeşitli anlamlarda kullanıldığı maalesef doğrudur). Ama dışarıda da değildir, yani bireyin (ne tür güçlüklerle, hatta acılarla da olsa dışsal bir şey olarak görmeye karar verdiği, büyüsel denetimin dışında olan reddedilen dünyanın, ben olmayanın bir parçası değildir. İnsanın dışarıda olanları denetleyebilmesi için düşünmek ya da istemekle kalmayıp, harekete geçmesi, bir şeyler yapması gerekir. Bir şeyler yapmak ise zaman alır. Oyun oynamak, yapmaktır." *Oyun ve Gerçeklik*, Metis Yayınları, İstanbul 1998, s. 61.

15 Oyunun tanımında gerçeklik konusu çok tartışılmış, gerçeklik ve oyun kavramları arasındaki ilişkide, özellikle daha sonra Jacques Ehrmann tarafından eleştirilen Huizinga'nın tanımında, oyunu kültür ile eş anlamlı tutmasına rağmen, oyunun gerçeklikten kaçış olarak değerlendirilmesinden dolayı, kültürün de bir gerçeklik olmadığı şeklindeki eleştirisi ortaya çıkmıştır. Jacques Ehrmann (ed.), *Game, Play, Literature*, Boston: Beacon P, 1968. Fakat Ehrmann'ın tavrı da oyunu tanımlamanın gerçekliği ve kültürü tanımlamak ile eş değer olduğu yönündedir. Ancak Ehrmann yazısının sonunda bir edebiyat eleştirmeninin, edebî metinde oyunu ne şekilde kullanacağını belirtmeyi ihmal etmez.

16 Bu konuda önemli çalışmalar yapan Mihai Spariousu için ise oyun, kültür tarihindeki yeri açısından önemi vurgulanarak araştırılmıştır. O, antik Yunan ile ilgili çalışmalarında özellikle İlyada ve Odissea'daki oyunlardan yola çıkarak bunların toplumsal yaşama etkileri ve kültür ile arasındaki bağlantıları kurmuştur. Mihai Spariousu, *Dionysos Reborn: Play and Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*, Ithaca: Conell UP, 1989. Türkiye'de, bu konudaki çalışmaların başında Metin And gelir. And, çoğunlukla Huizinga'ya bağlı olarak yürüttüğü çalışmasında kültür ve oyunu biribirine benzer kavramlar olarak ele almıştır. Metin And, *Oyun ve Bügü*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

17 Brian Edward'ın çalışması daha çok postmodern metinler üzerinde odaklanır ve *Theories of Play and Postmodern Fiction* adlı eserinde Jacques Derrida'nın postyapısalcı teorisinden yola çıkarak oyunu tanımlar.

ya konulmuş doğrudan edebiyattaki oyun konusunu ele alan çalışmalardan da faydalanılmıştır.

Kitabın birinci bölümünde oyun-kültür ilişkisi sorgulanmıştır. Burada Tanpınar'ın halk edebiyatı kültürü ile Batı kültürünü eserlerinde bir araya getirirken oyunu nasıl kullandığı irdelenir. İkinci bölümde ise oyun-bellek başlığı altında Tanpınar'ın eserlerinde genişçe yer tutan bellek meselesinin oyun ile arasındaki ilişkisi sorgulanır. Üçüncü bölümde oyun-zaman ilişkisi yine Tanpınar'ın eserlerinde önemli bir unsur olan zaman meselesi üzerinden tartışılır. Dördüncü bölümde oyun-gerçeklik ilişkisi sorunsallaştırılır. Beşinci bölümde oyun-mizah ilişkisi sorunsallaştırılarak bunun Tanpınar'daki karşılığı aranır.

BİRİNCİ BÖLÜM

OYUN-KÜLTÜR

Oyun ve kültür ilişkisi insanlığın başlangıcından bu yana mevcuttur. Oyun konusunda ilk kapsamlı çalışmayı yapmış olan Johan Huizinga, kültür tarihi ile oyun tarihini beraber başlatır. Bu ilkel dinlerden ilahi dinlerin oluşumuna, tören ve ayinlere, şenliklere kadar giden bir süreçtir. Huizinga'ya göre ilkel insan alet kullanmaya başladığından bu yana medeniyete giden yolu da oyun sayesinde bulmuştur. Ritüeller, ayinler, ibadetler, yarışmalar... Kültürü oluşturan bütün bu unsurlar oyun sayesinde var olmuştur. Her toplumun, dahası Huizinga'nın iddiasıyla söylersek her insanın başlangıcında ve kendi kültürünü oluşturmasında önce oyun vardır. İnsanlık oyun sayesinde kendi kendini yapmıştır. Huzinga için oyun ve kültür aynı anlama gelir.[1]

Huizinga'nın oyuna ve kültüre atfettiği bu önem daha sonra yine bu alanda çalışan bir başka araştırmacı Roger Caillois tarafından da gündeme getirilmiştir. Caillois, Huizinga'nın oyun ve kültür arasında kurduğu bağlantıya aslında itiraz etmez, onun karşı çıktığı nokta, Huizinga'nın oyun konusunu incelerken onları sınıflandırmamış olmasıdır. Cailois, "*hiçbir*

1 Ayrıntılı bilgi için bkz. Huizinga, *Homo Ludens*.

yapıtın yaratılmasına yol açmayışı, oyunun belirgin bir vasfıdır. Bu yönüyle oyun, çalışma ve sanat ediminden ayrılır."[2] der ve oyunları agon (rekabet-yarışma), alea (talih), mimicry (öykünme), ilinx (baş dönmesi) şeklinde dört ana başlık altında toplar. Caillois'in yaptığı sınıflama oldukça rağbet görmüştür. Agon, her türlü beden ve zihin gücüne dayanan oyunları, alea kumar, fal vb. oyunları; mimicry, taklit, gösteri, tiyatro, vb. oyunları; ilinx ise dönme dolap, salıncak, festival, karnaval, şenlik vb. oyunları içine alır.

Huizinga'nın ve Caillois'in oyun tanımları daha sonra yine bu konuda çalışmalarıyla tanınan Jacques Ehrmann tarafından eleştirilmiştir. Ehrmann'ın eleştirdiği nokta, her iki düşünürün de oyun ve kültürü eş anlamlı kullanırken oyun ve gerçeklik arasında bir ayrım yarattıklarını ve oyunun kendine has, bir anlamda sanal bir gerçekliği olduğunu söyleyerek kültürü de sanal bir gerçeklik olarak görmeleridir.[3]

Oyun ve kültür ilişkisi üzerine düşünen diğer bir isim Mikhail Bakhtin'dir. Bakhtin, Rabelais ile ilgili yaptığı *Rabelais ve Dünyası*[4] adlı çalışmasında ortaçağın şenliklerle dolu dünyasından ve bu dünyanın her şeyi alaşağı etmesinden yola çıkarak yine bir kültür unsuru olan romanı, karnavalın içinde her şeyi barındırması ve herkese eşit ölçüde hak tanıması nedeniyle "karnavalesk" olarak nitelendirir. Baktin'in ortaçağ karnavallarından yola çıkarak yaptığı bu inceleme daha sonra kültür tarihinin iki önemli unsuru olan Sokrates söyleşileri ve Menippea yergilerinin modern bir romancı olan Dostoyevski'nin yapıtlarında nasıl ortaya çıktığını; bu iki geleneksel ögenin onun modern romanı içinde kendine nasıl yer edindik-

2 Roger Caillois, "Oyunun Tanımı", *Sanat Dünyamız*, Bahar 1994, S: 55, s. 36.
3 Ehrmann, "Homo Ludens Revisited", *Game, Play, Literature*, s. 31-57.
4 Türkçe çevirisi Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005.

lerini anlattığı *Dostoyevski Poetikası'nın Sorunları*[5] adlı eserinde gösterir. Burada Bakhtin, Dostoyevski'nin eserlerinde, yazarın kendisinin sesine rağmen karakterlerinin de birer sesi olduğunu, her karakterin kendi karakteriyle kendi sesinden konuştuğunu; her birinin karşıtıyla birlikte bir karnaval eşinin bulunduğunu söyleyerek bütün bunları karnavalda herkesin kendi sesinin bulunmasına benzetir.

Bakhtin'den farklı bir bağlamda daha çok Dionsysos ayinleri ve felsefeden yola çıkarak kültür ve oyun konusunda bağlantılar kuran bir başka araştırmacı da Mihai Spariousu'dur. Spariousu, oyun ve kültür arasında felsefeden başlayarak Homeros'un İlyada ve Odissea'sına uzanan bir çizgide oyunu inceler, fakat Huizinga ve Caillois gibi oyunu, kültür ile eş anlamlı görmez.[6]

Türkiye'de ise oyun ve kültür konusunda ilk akla gelen isim *Oyun ve Bügü*[7] adlı çalışmasıyla Metin And'dır. Metin And, bu çalışmasında köy seyirlik oyunları, ritüeller gibi folklorik unsurları ele alır. Huizinga ya da Cailois gibi bütün bir insanlık tarihi ve kültürü arasında bağlantılar kurmak yerine sadece Türkiye'deki oyun ve kültür bağlantısından söz eder. O da oyun ve kültür bağlantısında geleneksel Türk oyunlarıyla, Karagöz ile Hacivat, ortaoyunu, surnamelerde işlenmiş olan şenliklerden, bu şenliklerdeki cambazlardan, köçeklerden vb. unsurlardan söz eder. Oyun konusunda Pertev Naili Boratav da farklı ülkelerden meslektaşlarıyla yaptığı çalışmalarla foklor temelli bir oyun sınıflandırması oluşturur.[8] Öte yandan oyun ve kültür arasında ilişki kuran bu araştırmacılar aynı

5 Türkçe çevirisi Metis Yayınları, İstanbul 2005.

6 Spariousu, *Dionysos Reborn*, Cornell UP, Ithaca 1991.

7 Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

8 Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Folkloru*, 2. Baskı, Gerçek Yayınları, Ankara 1984, s. 236-237.

noktada birleşebilir: Oyun, kültürü, belirli anlamlarda geleneği oluşturan bir unsurdur ve kültüre ait bu oyun unsurları, örneğin Bakhtin'in çalışmasında ortaya koyduğu gibi, daha sonraları edebî metinlerde bir nevi oyun içinde oyun şeklinde meydana çıkar.

Kültür, geleneksel olanla yan yana fakat bu defa başka bir sesle, başka bir şekilde oynayarak var olmuştur. Her ne kadar Dostoyevski, Sokrates söyleşilerini ya da Menippea yergilerini eserlerine taşısa da bu artık geleneğin dönüştürülmüş, bulunduğu zamandan başka bir sesle, var olduğu kültürel bir unsur olarak oyunun içine girmiştir. Bir diğer ortak yön de, oyunların bir kültürden diğerine değiştiği ama her halükârda belirli kurallarla meydana geldiğidir. Kültürü oluşturan oyuna ait bütün unsurlar ki; daha sonra özellikle Türkiye'de geleneksel olan Karagöz ile ortaoyunu, evrensel olan tiyatro, sinema, masal, mitler, çocuk oyunları, kâğıt oyunları, kültürü oluşturan oyunlardır. Burada tiyatro, daha çok Huizinga'nın ve Caillois'in, hatta Spariousu'nun İlyada'daki oyunları anlattığı çalışması, bütün insanlık için evrenseldir. Apollon ve Dionsysos ayinlerinden doğan tiyatro, öncelikle trajedi, daha sonra sinema ile yan yana yürümeye başlamış ve bu modern hayal perdesindeki oyunlar, özellikle teknolojinin ilerlemesiyle tiyatrodan daha fazla kitleye hitap eder hale gelmiştir.

Çocuk oyunları da kültürü oluşturan evrensel unsurlardandır, fakat bunlar kültürden kültüre farklılık gösterir. Kâğıt oyunları, poker, briç, bunun yanı sıra çok daha köklü bir temele dayanan iskambil falları da kültürü oluşturan oyunlar içinde yerini alır.

Sonuç olarak oyun, kültürü oluşturan temel etkenlerdendir, ancak her şeyin sadece oyundan ibaret olduğunu söylemek kültürün de sadece oyundan ibaret olduğu söylemine giden

Huizinga ile aynı bağlamda düşünmek demektir. Oysa kültür salt oyundan ibaret değildir. Her ne kadar ritüeller, ayinler gibi unsurlar oyun temelli olsalar bile bu unsurların yanında, çalışma karşılığı elde edilen para söz konusuysa, bunun sadece zevk için ya da kültürel bir unsuru yerine getirmek için bir emek karşılığında ortaya konması bile onu, oyun olmaktan çıkarır. Bu önemli durak noktasına Huizinga, Caillois ve Suits de dikkat çekmiştir.

Oyun ve kültür bağlantısında yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi kültürü oluşturan oyunlar kullanılırken diğer taraftan bunların kendi başlarına salt bir kültürel unsur olmadıklarını, onu ortaya koyan, kullanan yazar tarafından içinde bulundukları kültürü yansıttığı kadar, dönüştürüldüklerini, hatta değiştirildiklerini ve artık salt bir kültürel unsur olarak oyun olmaktan çıkarak öznel bir tasarıma dönüştüklerini, yazarın öznelliğinin kültüre ait bu oyun unsurlarını kendi bakış açısıyla ortaya konduğu unutulmamalıdır.

Artık Homeros'un *İlyada*'da anlattığı cenaze oyunlarıyla Borges'in *İlyada*'daki oyunlara yaptığı göndermeler ya da Nabokov'un *Lujin Savunması*[9] adlı romanında yaptığı satranç göndermeleri birbirinden çok farklıdır. Sonuçta yazar, kültüre ait bu oyunları kendi temel değerlerini bozmadan, özneliğe dönüştürerek eserine yerleştirmektedir.

Tanpınar'ın kültürü oluşturan oyunları kullanmasında da sadece onları kendi değerleri içinde bir kullanım söz konusu değildir. Yazar, onları kendi öznel bakışıyla, zaman zaman onların adını doğrudan anarak, örneğin Karagöz ile Hacivat, zaman zaman da kurgusunu bu oyunlardan yola çıkarak, onlara atıflar yaparak oluşturmuştur.

---

9 Türkçe çevirisi İletişim Yayınları, İstanbul 2001.

Tanpınar, *Aydaki Kadın* romanında genel olarak kültürden bahsetmese de folklor hakkında karakteri Selim'e şöyle dedirtir: *"Sadece folklorla duyan ve durmadan ihtilal yapan insanlar... Çünkü folklor sefaletin, biçareliğin tek mükâfatıdır. Nerde ki hayat aksar, orada folklor vardır."*[10] Fakat Tanpınar'ın eserlerinde özel anlamda folklor, genel anlamda oyun, karşılığını her zaman aksaklıkta göstermez.

10 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, Adam Yayınları, İstanbul 1987, s. 136.

1. Karagöz ile Hacivat

Ahmet Hamdi Tanpınar, hikâye ve romanları içinde Türk gölge oyununun iki karakteri Karagöz ve Hacivat'tan "Emirgân'da Akşam Saati" hikâyesinde bahseder. Burada Karagöz ve Hacivat, hikâyenin karakteri Sabri'nin zihnindeki konuşmalara eşlik ederken, Sabri'nin zihninin hem birbirini tamamlayan unsurları haline gelir hem de birbirine zıt iki alt benlik olarak işlev kazanır."Emirgân'da Akşam Saati", hikâyesi, öykünün karakteri Sabri'nin Boğaz'da oturduğu bir günde, anne ile kızının konuşmasına kulak kabarttığı anda çocukken sahip olduğu Karagöz ve Hacivat'ı hatırlamasıyla açılır. Sabri, onların perdeye yansıdıkları anları değil, babasının odasında, dolaba kilitlendiklerinde başlayan hayatlarını anahtar deliğinden gözetlediğini anımsar. Kapalı bir kutu içine hapsedilmiş bir hayattır bu. Sabri'nin özellikle Karagöz ve Hacivat'ın kapalı kutu içindeki hayatlarıyla ilgilenmesi, hikâyenin bütününe hâkim olan düşüncenin oluşmasıyla paralellik gösterir. Kapalı bir kutuya benzeyen ve birden çok unsuru bir arada yer alması, aynı anda, düşünebilen insan beyni ile kilitli bir kutu içindeki iki kukla arasındaki simgesel bağı da geçerli kılar. Sabri'nin hikâye boyunca çoklu düşünme ritmiyle bazen zıtlık içinde bazen de yan yana getirdiği düşüncelerinin, zihninde birer kukla gibi oradan oraya savrulmasına okuyucu da

tanıklık eder. Yaşadığı zamandan geçmişe dönen Sabri için bu iki kukla bizzat hayal perdesine, gölge oyununa atıf yapar bir şekilde "hayal"olarak adlandırılacaktır: *"(...) Fakat gariptir ki elinde iken sadece bir oyuncak fantezisini taşıyan bir alet olan bu hayaller, asıl bu dolaba girer girmez onun için canlanırdı."*[11]

Görüldüğü gibi Karagöz ve Hacivat, ancak kapalı bir dolapta uyandırdıkları hayallerle Sabri'nin ilgi alanına girer. Babasıyla bayramlarda ortaya çıkarıp oynattıkları bu deriden tasvirler sadece birer basit oyuncaktan ibarettir. Üstelik hareketlilikleriyle var olan bu tasvirlerin hareketsiz kalması onu üzer. Hatta çocukluğunda derslerde sıkıldığında onların dolaptaki hayatlarını zihninde canlandırması Sabri'yi rahatlatır. Bu hayal perdesinin karakterleri sadece Karagöz ve Hacivat'tan ibaret değildir, Tuzsuz Deli Bekir ve diğer karakterler de burada yerlerini alır, bir süre sonra gündelik hayatını da etkilemeye başlarlar. Artık her şey bu oyunun bir parçasıdır. Oyunda öğrendiklerine paralel bir şekilde yeni unsurlar, yeni olaylar yaratır. Sanki Sabri, zihninde onlara sürekli oyunlar oynatarak belirli anlamlarda onların kapalılığını daha da önemlisi sınırlandırılmışlıklarını ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Gölge oyununa gölge düşürmemek istercesine kendi hayatının izdüşümlerini, gölgelerini de onlara katarak, gölge tasvirleri hayal perdesinde her daim canlı kılmaya çalışır: *"Garipti bu hayaller, bütün gündelik hayatını onlarla beraber yaşarlardı. Her işittiği sözü, her gördüğü şeyi anında benimserler; ona bürünürler, ona yüz hallerini geçirirler, tanınmayacak bir hale getirirlerdi. Sırasıyla kerrat cetveli, cisimlerin düşme kanunu, hendese davası, düvel-i muazzama payitahtı olmuşlar, Brezilya'daki kahve çuvallarını, Hindi-Çini'de pirinç tarlaları-*

11 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 279-280.

nı, kadim Yunan'ın Olemp'ini, Roma'nın Katopoml[12] *üst üste fethetmişlerdi. Fakat bununla da kalmazlar, İsterliç'de*[13] *Napolyon, Çaldıran'da Selim olmak yakışmıyormuş gibi, ayrıca da dolaplarında, gömüldükleri karanlıkta hiç kimsenin bilmediği çok cünbüşlü, çok acayip bir hayat yaşarlardı."*[14]

Aslında bu dolap Sabri'nin zihnini, karanlıkta kalmış bazı oyunları oynamaya devam eden bu geleneksel Türk tiyatrosunun karakterleri de onun düşüncelerini yansıtmaktadır. Burada dikkati çeken bir nokta ise karanlıkta kalan bu oyunların zihinde, insan beyninde bilinmeyen alt benlikte, id'de gerçekleşen düşünceleri temsil etmesidir. Muhtemelen hayallerle sürekli hareketli tutulan bu kuklaların hayal edilen tarafından canlandırılmalarına rağmen yine de karanlıkta kalan, kendi başlarına oynadıkları cümbüşlü oyunlar da bir merak unsurunu beraberinde getirmektedir. Sabri, çocukluğunda bu kuklaları dolap deliğinden gözetlemekte ve onların gerçekten kendi kendilerine kalkıp oynamaya başlayacaklarına inanmakta, hatta kandilde kalkıp günahlarını affetmesi için Tanrı'ya dua edeceklerini düşünmektedir. Böylece oyunun karşısında kendisini sadece kuklaları oynatan bir oyunbaz değil aynı zamanda bir seyirci olarak da konumlandırır. Sabri, bulunduğu zamandan okura seslendiğinde de çocuk muhayyilesinden doğan bu düşünceler ile insanın düşünme biçimi arasında paralellik kurar. Böylece felsefi bir boyut kazanan bu durum pek çok insanın kendisiyle olan ilişkisinde de benzerliklerle ortaya çıkacaktır: *"Hislerimiz, fikirlerimiz, geçmiş hayatımız, gündelik teessürler, intibalar hepsi böyle değil mi? Hepsi kapandıkları yerde, bir nevi karanlık dolapta birbirine sarmaş dolaş,*

12 Bu ifade, Katakomp'unu şeklinde olmalıdır.
13 Bu ifade Osterliç olmalıdır.
14 Tanpınar, a.g.e., s. 280.

bende müstakil ve hatta en küçük bir kontrola bile uğramadan yaşamıyorlar mı! Vâkıa onları küçük anahtar deliğinden tıpkı çocukluğumda Karagözler için yaptığım gibi her fırsat buldukça seyretmiyorum, fakat buna mukabil onlar bana her imkân buldukça geliyorlar, karşıma oturuyorlar, konuşuyorlar. Bende, benim yerime, benim için yaşıyorlar..."[15]

Geçmiş ve gelecek birleştirilmiştir artık. Bir çocuk muhayyilesinin, bu iki geleneksel karakteri zihninde yaşatmaya devam etmesi, onun hayatının en önemli özelliklerinden biri olmuş; hayal edilenin, gerçekliğin kendisi olduğu fikrine ulaşmasını da sağlamıştır: *"Mesele onların velev ki kendi hayalinde olsun yaşamalarıydı, hatta kendi hayalinde oldukları için yaşıyorlardı; bu, işin biricik şartı idi."*[16] Burada, Proust ve Bergson etkisi kendisini gösterir. Çünkü aynı zamanda bilinçte birden çok an bir araya gelmiştir. Geçmiştekiler, şimdiki zamanda yaşananlar ve hatta geleceğe dair söylemler.

Sabri, bir süre sonra, Karagöz oyununun bir karakteri sahneye çıkıyormuş gibi kendi içinden yükselen bir ses duyar: *"Dikkat! Mücadele başlıyor. Bu valde, yoksa hanım, gittikçe gözüme giriyor. Şimdi müşfik kanatlarını gerecek ve sevgili yavrusunu müdafaa için... ne diye şu tanıdığım kaynanaları hâlâ yazmam... bak bu hanım da oraya girdi..."*[17] Zaten yazmayı düşündüğü kaynanaları hatırlayan romancı Sabri, daha sonra bu eseri *"zihninde on fasla"* ayıracaktır. Modern bir tür olan roman, on "bölüme" değil "on fasla" ayrılmaktadır. Bu türlü biçimsel ayrım da Sabri'nin düşüncelerindeki Karagöz ve Hacivat'ın onu bir hayal perdesinden etkilemeye devam ettiğini

15 Tanpınar, a.g.e., s. 283.
16 Tanpınar, a.g.e., s. 283.
17 Tanpınar, a.g.e., s. 283.

gösterir.[18] Sabri için de durum farklı değildir. Önce çocukluğundaki Karagöz ve Hacivat'ı hatırlamış, ardından bir gece önce gördüğü rüyada yer alan karısı Seher, Seher'den önceki sevgilisi Sabiha, babası, ardından yanında oturan anne-kız ve onların konuşmalarında bahsettikleri kişiler bir hayal perdesinde, Sabri'nin zihninde bir araya gelmişler ve birinin sahneye geliyorum der gibi "*Dikkat! Mücadele başlıyor.*" diye başlayan cümlelerinden sonra, romancı Sabri yazmak istediği kaynanalar hakkındaki romanını zihninde, hayal perdesinde "on fasla" ayırmıştır. Ancak hikâyedeki bu konuşmalar da bir hayal perdesini andırır. İki kadının karşılıklı konuşmaları arasından sızıp kendine yol bulan Sabri'nin düşünceleri... Kopuk kopuk, tam olarak ne hakkında olduğu çok net anlaşılamayan bu iki kadının konuşması da Hacivat ile Karagöz arasındaki diyalog gibidir. Sabri, çocukluğunda onları dolap deliğinden gözetlediği gibi bu iki kadının mahrem hayatlarına dair konuşmalarına kulak mısafirliği ederek bir nevi seyircilik yapmaktadır. Bu açıdan anne-kız konuşmalarını da kendi düşüncelerinin arasına serpiştirmesi dikkate değerdir.

Tanpınar, 1955'te yayımlanan "Yaz Yağmuru" adlı hikâyesinde Karagöz ve Hacivat'ı "kutusundan" yeniden çıkarır. Klasik Tanpınar üslubu burada da kendini gösterir. Bardaktan boşanırcasına yağan bir yağmurun altında genç kadını gören Sabri, ilk önce içinden "benliğinin ayrılmaz parçaları gibi" olan Hacivat ve Karagöz ile konuşur. Genç kadın ile konuşmaya başladıktan sonra ise onu, içinde konuşan benliklerle paralel bir şekilde kuklaya benzetir: "*Gözlerinin çok tatlı, derin*

18 Metin And'ın, "*fasıl, oyunun kendisidir, burada Hacivat ve Karagöz'den başka oyunun çeşitli kişileri bir konu ve olaylar dizisinde gözükür, oyuna katılır.*" Yönündeki tespitini hatırlamak gerekir. Bkz. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1985, s. 323.

bakışı olmasaydı küçük bir kukla denebilirdi."[19] Bir süre sonra Sabri, yağmurdan ıslanan genç kadını evine davet eder. Fakat o, evden içeri adımını atarken bu genç kadını kendisine hiç de yabancı hissetmez. Tıpkı kuklalar gibi... Otuz yıldan bu yana kuklalarla konuşan Sabri, onu ilk gördüğünde kendisine yine yabancı olmayan kuklaları hatırlar. Bu hikâyede Sabri, Karagöz ve Hacivat ile konuşmaya çocukluğunda geçirdiği ağır bir hastalıkla başladığını ancak bu konuşmanın bugün de devam ettiğini söyler. "Emirgân'da Akşam Saati"nde doğrudan bir Karagöz ve Hacivat ile konuşma yoktur, fakat burada Sabri'nin *"benliğinin ayrılmaz parçaları"* olarak hikâye karakterleri onlarla doğrudan konuşmaya başlar.[20] Daha hikâyenin ilk sayfasında görünürler. Bahçede genç kadına tesadüf eden Sabri hemen Hacivat ile konuşmaya başlar: *"Bu da başka türlüsü olacak... Ne dersin Hacivatım!.."*[21] Hacivat ise ona şöyle cevap verir: *"Benim mecânin taifesiyle işim yok. Ben Karagöz gibi âkil zevat isterim."*[22] Daha ilk konuşmada delilikten bahsedilmesi ilgi çekicidir, üstelik Sabri bu soruyu zihninde değil, kendi kendisine yüksek sesle sormuştur. Burada ilginç olan sorunun kendisidir: *"Bu da."* Neden bu da? Daha öncesinde yaşanan, şimdi yaşayacaklarına benzer bir geçmiş vardır o halde. "Bu geçmiş", "Emirgân'da Akşam Saati" hikâyesinde

19 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 150.

20 "Tanpınar'ın öğrencisi ve asistanı Turan Alptekin, elindeki "Yaz Yağmuru" müsveddeleriyle hikâyenin önce tefrika, daha sonra kitaplaşırken aldığı şekli mukayese ettirmek suretiyle "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Yaz Yağmuru* Adlı Hikâyesinin Meydana Gelişinin İncelenmesi" adıyla bir mezuniyet tezinin danışmanlığı yürütmüştür. Bkz. Neslihan Şapaş, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 1987-1988. Ayrıca bkz. Abdullah Uçman, "Tanpınar'ın Hikâyelerini Yeniden Okurken", *Kaşgar*, S: 34, Eylül-Ekim 2003, s. 78.

21 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 149.

22 Tanpınar, a.g.e., s. 149.

de hatırlanır. Yazar, hikâyesine bu yüzden "bu da" diye başlar belki de! Üstelik Hacivat da her şeyi biliyormuş, bu genç kadını daha önceden tanıyormuş gibi cevap verir. Ayrıca hikâyenin eş zamanlılığıyla bağlantıyı yitirmemek gerekir.

"Emirgân'da Akşam Saati" hikâyesinde Sabri'nin bir anlığına hatırladığı bu iki kukla, burada onun yanından hiç ayrılmayan, hatta kontrol edemediği unsurlar haline gelir:

"Bu da sizin ona hediyeniz olacak. Ve Karagöz masanın başından ona sırıttı. Doktor Moro'nun meşhur hayvanları gibi bu iki acayip dost gelenekten gelen benliklerinden çıkmışlar, onun bütün zihnini paylaşıyorlar, onun gibi yaşıyorlardı."[23] Karagöz ve Hacivat, Sabri'nin yaşadığı zamanı yaşayan iki kuklaya dönüşerek; onun düşüncelerini de yönlendirmeye, Sabri'nin üzerinde söz sahibi olmaya başlar. Hegemonik durum, Sabri'yi huzursuz eder. Konuşmalarını engellemeye çalışsa bile, onlar konuşmayı ısrarla sürdürür. Örneğin genç kadın ile Sabri'nin birbirlerine çok yaklaştıklarını hissettikleri bir anda, onun kendi içindeki konuşmalarına cevap verirler:

"Gülünç, şifasız şekilde gülünç. Hacivat dalkavukça başını salladı:

-Estağfurullah efendim hiç siz, zatı devletiniz...

Karagöz cevap verdi:

-Kes ulan... Görmüyor musun herif bayağı matrak oldu."[24]

Karagöz'ün bu argo yüklü konuşma tarzı, Sabri'yi son derece rahatsız eder. Karagöz ile Hacivat, Sabri'nin genç kadınla yaşadıkları konusundaki düşüncelerinde zaman zaman yer değiştirir. Örneğin ilk önce Hacivat, Sabri'nin içinde bulunduğu durum için *"Olur mu hiç bu iş Karagözüm, diyordu,*

23 Tanpınar, a.g.e., s. 152.

24 Tanpınar, a.g.e., s. 163.

beri yanda bir zevce-i ismet-penah iki sabî-i mâsum ve bîgünâh ile beklerken..."[25] derken bir süre sonra Karagöz, bu olanları desteklemeyecek ve *"Hiç olur mu böyle iş, Hacivatım. İki masum çocukla kadıncağız elin memleketinde."*[26] diyecek, bu defa Hacivat ona şöyle cevap verecektir: *"Niçin olmasın bir nevcivan kendi misillü bir nevcivanla..."*[27] Karagöz ve Hacivat'ın dili hikâyede sürekli değişmektedir. Önce Sabri'nin bulunduğu zamandaki insanlar gibi konuşurken sonra kendileri gibi, ardından da biri, Karagöz, bizzat Sabri gibi konuşmaktadır:

"(...)

Karagöz:

-İhtimali yok! diye şiddetle reddetti. Hacivat göz kırparak fısıldadı:

-Bırak, kaçmak istiyor, anlamadın mı? Bütün ömrünce böyle yapmadı mı? Hep dört yol ağzında bir şeyler kaybeden adam değil mi?

Sabri onu:

-Benim ağzımla konuşuyorsun!" diye payladı.

İkisi de bir... Çünkü böyle bir yalan ihtiyacı da aynı yere gelir."[28]

"Yaz Yağmuru" hikâyesinde de Karagöz ve Hacivat, Sabri'nin alt benliği olmaya devam etmiş;"Emirgân'da Akşam Saati" hikâyesinde olduğu gibi hayal perdesi karakterleri olarak bir hayal atmosferi oluşturmaya çalışınışlarsa da Karagöz ve Hacivat, geleneğin daha çok dışında, doğrudan kendi sesleriyle ama değişmiş bir sesle yer alır. Sabri'nin kafasındaki ikiye

25 Tanpınar, a.g.e., s. 174.
26 Tanpınar, a.g.e., s. 183.
27 Tanpınar, a.g.e., s. 184.
28 Tanpınar, a.g.e., s. 202.

bölünmüş düşünce şekli, yazarın daha önce yazdığı "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde dekendini göstermesine rağmen, burada doğrudan birer isim kazanır. Dahası çocukluktan miras kalan bu iki kukla gelenekle de bağlantıları göz önünde bulundurularak ve geçmişten bugüne taşınarak hem modernize edilmiş hem de geçmiş ile bugün arasında bir köprü vazifesine sahip oldukları kadar bireyin çocukluğundan gelen düşüncelerinin izlerini de sembolize etmişlerdir. "**Biri öbürünü tamamlıyor, tamamlarken bir başkasını hatırlıyor...**"[29] Genç kadının anlatmaya başladığı kendi hikâyesi, Sabri'nin düşüncelerinde biraz da Hacivat ve Karagöz sayesinde tamamlanır. Tamamlanırken de Sabri'nin kendi hayatıyla ilgili hatıra canlanır. Aslında 'anahtar cümle', hikâyenin genel görüntüsüyle de paralellik gösterir. "Yaz Yağmuru"nun altında bir araya gelmiş bu iki insan için de durum farklı değildir.

Karagöz ve Hacivat, daha sonra Tanpınar'ın en önemli eserlerinden biri olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de görünür. Bu defa isimleri Hayri İrdal ve Halit Ayarcı olacaktır. Karşılaştıkları andan itibaren bu ikisi sanki Hacivat ve Karagöz oyununu oynamaktadır. Halit Ayarcı, Hacivat; Hayri İrdal ise "*muaddel*" bir Karagöz'dür. Bir hayal perdesinde gerçeğe dönüşen bir enstitü kurarlar. Nitekim *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, karşılaşmalarından itibaren Ayarcı ve İrdal arasında geçen diyaloglarda hep birinin diğerini anlamaması ya da yanlış anlaması söz konusudur.

Ayarcı, İrdal'ı gerçekçi olmamakla, kelimelere fazla inanmakla, görüneni fark edememekle suçlar ki; Karagöz ve Hacivat arasındaki muhaverelerde de Hacivat ve Hacivat'ın söz-

29 **Vurgu bana aittir.**

lerini yanlış anlayan ya da öyle görünen bir Karagöz vardır.[30] Üstelik tespit edilen muhaverelerdeki konular da romanın içinde yer almaktadır.[31] Bunların içinde örneğin Tımarhane (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü* yazıldıktan sonra Turan Alptekin'in yayımladığı mektupta Doktor Ramiz, Halit Ayarcı'ya Hayri İrdal'ın bir akıl hastanesinde olduğunu ve İrdal'a pa-

30 Burada Hayri İrdal "modern insan" Halit Ayarcı'nın sözlerini yanlış anlar. Var olmadığını düşündüğü birçok yetenek, örneğin baldızının musiki yeteneği, onun göremediği ancak Ayarcı'nın gördüğü bir yetenektir. Bu konudaki diyalogları şu şekildedir:
"(...) Zavallı Hayri Bey, siz garip bir adamsınız. Sizin bahsettiğiniz ölçüler geçmiş zamanda kaldı. Onlar, hani şu demin söylediğiniz, ustadan ustaya mektuplardı. Şimdi artık o klasik devirde değiliz. İsfahanla Acemaşiranı birbirinden ayırmak kimsenin aklından geçmez. Siz bana söyleyin, kimi taklit ediyor?
-Meşhurların hemen hepsini... Fakat hepsini aynı sesle, aynı makamdan, aynı şekilde söylüyor...
-Demek son derece şahsî! Mesele halloldu. Orijinal ve yeni... Dikkat edin, yeni diyorum. En büyük harflerle yeni! Yeninin bulunduğu yerde başka meziyete lüzum yoktur. Şimdi seçilecek yol kaldı. Halk musikisi mi, alaturka mı? Yoksa alafranga mı?.. Amma, bunu burada, bu masa başında pek kesip atamayız. Fakat öyle sanıyorum ki, sesin bahsettiğiniz meziyetlerine göre -Halit Ayarcı burada yüzünü buruşturdu ve parmaklarıyla çok âdî bir kumaşı yokluyormuş gibi bir hareket yaptı- daha ziyade alafrangaya kaçan bazı mahallî halk türkülerinde muvaffak olacaktır... Evet, öyle tahmin ediyorum. Meğer ki Türkçe tangoyu tercih etsin! Yahut bazı yeni şarkıları... Yüzüme dalgın dalgın baktı:
-Evet, bütün mesele burada. Siz, teşebbüs fikrinden mahrumsunuz. Sonra idealistsiniz. Realiteyi görmüyorsunuz... Hulâsa eski adamsınız... Yazık, çok yazık! Biraz realist olsanız, bir parça, ufak bir miktarda, her şey değişirdi. Bu kadarı fazlaydı artık:
-Ben mi realist değilim! Realist olmasaydım size vakayı böyle anlatabilir miydim? Size baldızım hakkında en ufak bir ümitle bahsettim mi? Hiçbir tarafını değiştirdim mi? En ufak bir halini methettim mi? Ben öyle sanıyorum her şeyi olduğu gibi görenlerdenim. Hatta fazla realistim, rahatsız edecek kadar..." Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 10. Baskı, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 212-213. İrdal ve Ayarcı arasındaki diyaloglarda İrdal daha çok yeniyi anlayamaması, yeniyi görememesinin altı çizilerek Ayarcı tarafından eleştirilir.

31 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız Cevdet Kudret, *Karagöz I*, Bilgi Yayınları, Ankara 1968, s. 19-20; Metin And, "Karagözde Muhavere", *Karagöz Kitabı*, Haz. Sevengül Sönmez, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2000, s. 49-54.

ranoya teşhisi konulduğunu söylemektedir); Babanın Ölümü (Hayri İrdal'ın babasının ölümü üzerine Doktor Ramiz tarafından kendisine baba kompleksi teşhisi konulması); Rüya (Hayri İrdal'ın yıllar sonra Cemal Bey'in ona hücumları sonucunda kapıldığı endişe nedeniyle gördüğü atlıkarıncalı rüya); Musiki (Hayri İrdal'ın baldızının hiçbir musiki kabiliyeti olmamasına rağmen döneminde itibar gören bir assolist olması); Akıl (Daha romanın başında Tanpınar'ın Keçeçizade İzzet Molla'dan alıntıladığı "Bihakk-ı Hazret-i Mecnûn izâle eyleye Hak/Serimde derd-i Hıredden biraz eser kaldı" epigrafı ve roman boyunca sorgulanan akıl meselesi); İsim Değiştirme (Evdeki ayaklı saate anne ve baba tarafından Mübarek ve Menhus adlarının verilmesi, Abdüsselam Bey'in İrdal'ın kızına yanlışlıkla kendi annesinin adı olan Zehra ismini vermesi, kahvehanede herkese ad verilmesi, örneğin İrdal'a Öksüz denmesi, Seyit Lûtfullah'ın kaplumbağasına Emanet adının verilmesi); Saat (Romanın başından sonuna kadar sürekli karşımıza çıkan bir izlek); İktisat (Halit Ayarcı'nın iş ve zaman ile ilgili düşünceleri); Ölüm (İrdal'ın annesinin, babasının, ilk eşi Emine'nin ve Ayarcı'nın araba kazasındaki ölümü ile ironik olarak dile getirilen eski öldü, yaşasın yeni fikri); Sarıyer (Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı ve Doktor Ramiz ile birlikte gittiği Sarıyer'de karşılaştığı devletlinin bakışlarıyla kendisini yeni bir insan gibi hissetmesi); Doktorluk (Doktor Ramiz ve psikanaliz, Yangeldi Asaf Bey'in dişçi olması) özellikle göze çarpanlardır. Sayılarının altınışı bulduğu söylenilen Karagöz ve Hacivat'ın muhavere konularından on bir tanesi romanda bir konu olarak karşılığını bulur böylece.

Turan Alptekin tarafından yayımlanan mektupta,[32] yazılanların bir paranoya hastasının halüsinasyonlarından kale-

32 Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür, Bir İnsan*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s. 66-70.

me alındığının söylenmesi de bizi bir başka Karagöz ve Hacivat muhavaresine, Hayalî Küçük Ali tarafından yayımlanan *Karagöz Dans Salonunda* adlı oyuna götürmektedir. Burada *"Karagöz Hacivat'la bir kahveye gittiğini, içtiklerini ödeyecek parası olmadığını, kahve kutusuna saklandığını, oradan cezvede pişirildiğini ve kahve olup kendisini bir tiryakinin içtiğini, onun midesine gittiğini ve kusunca dışarı çıktığını anlattıktan sonra hepsinin bir düş olduğunu açıklar."*[33] Dolayısıyla romandan sonra yazılan bu mektup da İrdal'ın bir hayali ya da rüyası gibi görülebilir. Romanın imkânsızın peşinde kurgulanmış olması da Karagöz ve Hacivat oyunlarında sıklıkla rastlanan abesliğe gönderme yapıyor gibidir. Ayrıca Karagöz ile Hacivat arasındaki rekabet gibi İrdal'ın Ayarcı'yı ortaya koyan üslubunda da zekâsına çok kıymet verdiği bu kişiyi alaşağı etme girişimi dikkati çeker. Romanda İrdal'ın sık sık *"aziz okuyucum"*, *"takdir edersiniz ki"* şeklindeki ifadelerle okura seslenen tonda kaleme aldıkları; kendisini hayat karşısında hep bir seyirci konumunda tutması, etrafındaki insanların bir yalanın içinde yaşadığından bahsetmesi, kelimelere inanmanın saadetini dile getirmesi de Karagöz ve Hacivat'ı hatırlatan unsurlardır.

Karagöz ile Hacivat'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki izleri *Cambazlar* oyununda kendisini gösterir. Küşterî meydanına gelen Çelebi burada cambazhane kurar. Hacivat, Karagöz'ün de onlarla birlikte çalışması için ricacı olur. Karagöz'e cambazlıkla ilgili bilgiler verir. Cambazlar gelerek hünerlerini gösterirler. Karagöz de aşağıda palyaçoluk yapar. Daha sonra cambazbaşı ve Karagöz bir kayık içinde ipe çıkıp gösteri yaparlarken Karagöz ipten düşüp ölür. Hacivat gidip çingenelere haber verir. Çingeneler gelip Karagöz'ün cenazesini kal-

33 Metin And, "Karagözde Muhavere", a.g.e., s. 53.

dırırlarken Karagöz tabuttan dışarı çıkar. Herkes korkudan kaçar.[34] Bu sahne Tanpınar'ın romanına da sızar.

Hayri İrdal'ın halası da öldü zannedilerek konulduğu tabuttan kalkmış ve bu durum karşısında herkes korkup kaçmıştır. Ayrıca Hayri İrdal'ın, Sarıyer'de tanıdığı devletlinin hokkabaz hilelerine olan düşkünlüğü ve Halit Ayarcı'nın bir cambaz gibi elindeki sandalye ile yaptığı oyunlar da burada hatırlanmalıdır. Halit Ayarcı, İrdal'a istese rahatlıkla bir sirkte iş bulabileceğini söyler.

Bir başka bağlantı da *Bahçe* oyunu içeriği ile kurulabilir. Bu oyunda, çifte Karagöz vardır. Bu iki Karagöz önce birinin söylediğini aynen tekrar etmekte, sonra da hareketlerini yinelemektedir.[35] Bu da Hayri İrdal'ın anlattığı kahvedeki insanların hep aynı hareketleri yapması, tekrar tekrar aynı sözlerle konuşmaları ile İrdal'ın Cemal Bey'in elbiselerini giyince Cemal Bey'e; Ayarcı'nın gönderdiği elbiseleri giyince de Ayarcı'ya benzemesi ve onlar gibi davranmasıyla birliktelik gösterir. Bu oyunla Karagöz arasındaki bir başka benzerlik de bu kıyafet değiştirme meselesindedir. Aynı oyunda Karagöz, Hacivat'ı kandırıp bahçeye girebilmek için sırasıyla Acem, Çengi ve Yahudi kıyafetlerine bürünür.

Sadece kahvedeki insanlar değil, aslında Hayri İrdal'ın hayatındaki diğer insanların da hayatı, özellikle dilleri, tekrarlar üzerine kuruludur:

"Burada konuşma yalnız kendisi için, konuşanların kabiliyetleri içindi ve daha ziyade sevilmiş bir eserin yahut oyunun tekrarına benzerdi ve sohbet, bir ortaoyunu gibi evvelden tayin edilmiş şartlarla devam ederdi. Hep aynı kelimelerle müdaha-

34 Bu oyun için bkz. Cevdet Kudret, *Karagöz 1*, Bilgi Yayınları, Ankara 1968, s. 331-358.

35 Metin And, "Karagöz'de Muhavere", a.g.e., s. 51.

le edilir, aynı yerlerde gülünür, macera oradakilerden birkaçı arasında geçmişse, alâkadarlar aynı yerlerde tamamlayıcı sözü alırlardı. Anlatan, daha yeni tafsilata girerse, söz derhal kesilir, 'Bunu yeni uydurdun!' denirdi. Mamafih bu yeni şekil ve parça gelecek programda[36] *aynı dikkatle aranırdı.*

Bu konuşmalarda tekrar şarttı ve kimseyi yormazdı. Aksine olarak alışık çehresiyle gelmeyen şey yadırganırdı. Bunun dışında, hakikaten yeni bir fikir veya meselesi olanların sözü ilk defalar sadece nezaket ve biraz da tecessüs yüzünden dinlenirdi ve daima uyanık olan muhit muhayyilesi onu şakaya en çok müsait tarafından yakalayana yahut kendi seviyesine indirene kadar öyle kalırdı. Bütün ciddi şeyler böyleydi. Bir kere alelâde çapkınlığa, Karagöz şakasına, pederasti hikâyesine veya ortaoyunu taklidine indirildikten sonra kabul edilirdi."[37]

Bu noktada Hayri İrdal'ın çocukluğunda meşgul olduğu Karagöz ve Hacivat oyunları da hatırlanmalıdır. Karagöz ve Hacivat oyunlarının sonunda Karagöz'ün olup biteni hep karısına anlatması; karısının ona kelime heceletmesi[38] bu geleneksel Türk tiyatrosu karakterlerinin hikâyeleri ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanın İrdal ve Ayarcı karakterlerinin deneyimleri arasındaki bir başka bağı ortaya çıkarır. Aslında İrdal'ın bildiğini sandığı kelimelerin Ayarcı tarafından kendisine yeniden, "yeni anlamlarıyla" öğretilmesi ve İrdal'ın kendisine her dönemde yeni bir lügat oluşturduğunu söylemesi bu anlamda önemlidir. Ayrıca Metin And'ın çağdaş tiyatro ile ortaoyunu ve Karagöz ile Hacivat'ı karşılaştırdığı *"İonesco ve Karagöz"* başlıklı yazısında gündelik dilin bozulması, seyirci-

36 Burada Tanpınar'ın "program" kelimesini kullanması; sahneye çıkarılacak "yeni" olarak algılatması ilgi çekicidir.

37 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 128.

38 Metin And, "Karagözde Muhavere", a.g.e., s. 54.

lerin daha aktif hale getirilmesi, hatta Brecht'te oyuncuların sahnedeki rolleri sona erdikten sonra sahnede seyirci halini alarak geri kalan sahneye devam etmeleriyle ortaoyununda anlatıcının "yeni dünya" içindeki daireden seyircilere seslenmesi gibi benzerliklerden bahsetmesinin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de karşılığını bulduğu gözlemlenebilir.[39]

Burada bir kez daha Hayri İrdal'ın gerek hitap tarzında gerekse kendisini seyirci olarak değerlendirmesinde sadece Karagöz'ün değil ortaoyununun da etkili olduğu söylenebilir. Aynı makalede Metin And'ın düş ve gerçeğin iç içe geçmesi durumunun hem ortaoyunu ve Karagöz'de, hem de çağdaş tiyatroda yer aldığını belirtmesi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanına geniş bir çerçeve çizebilir. Nitekim burada Tanpınar'ın "Yaz Yağmuru" hikâyesinin ilk hali olarak yazdığı düşünülen "Emirgân'da Akşam Saati" ile "Yaz Yağmuru" hikâyesi arasındaki temel değişikliğin ilk aşamada Sabri'nin bilinçaltını meydana getiren Karagöz ve Hacivat'ın okura sezdirilerek var edilmesi; ikinci aşamada ise açık bir şekilde sanki bir hayal perdesindeymiş gibi Sabri'nin bilinçaltındaki, yer yer onun düşüncelerine dahi karışan bir sahne haline dönüştürülmüş olmaları ilgi çekicidir.

Bu ikili aşamanın romanda fonksiyon kazanmasında çağdaş tiyatronun etkisi göz ardı edilmemelidir. "Yaz Yağmuru" hikâyesi Tanpınar'ın Avrupa seyahatinden sonra yayımlanmıştır. Tanpınar mektuplarında sık sık özellikle Paris'te izlediği çağdaş tiyatro örneklerinden bahseder.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanında Karagöz ve Hacivat gerçekten de okuyucuya verimli anlamlandırma olanakları sunar. Karagöz'ün halkı, Hacivat'ın üst tabakayı temsil etmesi bu olanaklardan birine kapı aralar.

39 Bu makale için bkz. Metin And, *Karagöz Kitabı*, s. 59-63.

Romanın başından itibaren fazla okur-yazar olmadığını söyleyen İrdal'ın -her ne kadar bu çok doğru olmasa da, çünkü İrdal, Ayarcı ile tanıştıktan sonra onun sınıfına dâhil olacaktır- karşısında üst tabakadan okur-yazar bir Ayarcı vardır.

İrdal'ın yarattığı Şeyh Ahmet Zamanî de zengin karakterlerden biridir. Çocukluğunda Karagöz takımı satın alacak kadar bu durumu önemsemiş olan İrdal, Zamanî'yi yaratırken Zamanî'nin peltekliği göz önüne alındığında Bebe Ruhi'den etkilendiği görülebilir.[40] Bir başka Karagöz ve Hacivat tiplemesi olan Tiryaki de Seyit Lûtfullah'a kaynaklık etmiş olabilir, çünkü her ikisi de afyon kullanmaktadır. Karagöz ve Hacivat'a her dönemde halkın zevklerine göre yeni tipler eklenmiş, hatta Karagöz ve Hacivat'ın nasıl modernleştirileceği tartışma konusu olmuştur. Tanpınar'ın, romanını kurgulayış sürecinde "modern" olanı algılarken, geleneksel kukla oyununu kullanması dikkate değerdir. Modern insan profili, Ayarcı'nın

40 Burada bir başka bağlantı da Karagöz ve Hacivat'ı hayal perdesine taşıdığı söylenen Şeyh Küşterî olabilir. "Gerek halk rivayetlerinde, gerek perde gazellerinde ve tekerlemelerde karagöz oyununun mucidi ve karagözcülerin pîri olarak adı geçen Şeyh Küşterî'ye gelince, bu zat hakkında malûmat veren *Şekaik-i Numaniye, Güldeste-i Riyaz-ı İrfan, Zübdet ül-Vakayi* gibi biyografik mahiyetten olan eserlerde, Şeyhin hayâl oyunu ile herhangi bir münasebeti kaydedilmediği gibi, vefatı tarihi de tasrih olunmuş değildir. Her ne kadar Bursa'da Şeyh Küşterî'ye ait olduğu söylenilen mezar taşında (Kutb ül ârifîn, gavs ül-vâsılîn, cennet-mekân, firdevs-âşiyan, sahib-hayâl Şeyh Mehmet Küşterî) ibaresiyle 803 tarihi mahkûk ise de, *Güldeste-i Riyaz-ı İrfan* ile *Zübdet ül Vakayi*'de mevcut kayıtlara göre Şeyh Mehmed Küşterî 'memalik-i acemden Küşter nam beldeden' kalkıp Bursa'ya gelmiş ve Kara Şeyh mahallesinde ikamet etmiştir. Yine bu eserlerde kendisinin evliyadan olduğunu ve 'civarında olan germebeye kademzen-i dühul olup bazı eser-i pay-i keramet-nümaları safha-i kalb-i ruham-ı halvette bedidar' bulunduğunu görüyoruz." Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz (Psiko-Sosyolojik Bir Deneme)*, Maarif Vekâleti Yayınları, Ankara 1941, s. 37-38. Hayri İrdal'ın Şeyh Ahmet Zamanî'yi yaratırken aklına gelen isimlerden biri de Şeyh Küşterî olabilir. Onun da aslında kendisine ait olmayan bir mezarı ve hiç yapmadığı halde ona atfedilen birçok unsur vardır. Üstelik halk, Şeyh Küşterî'yi bir nevi evliya olarak kabul etmiştir.

kuklaları olan diğer insanlarla, bu durumun yarattığı etkiyle göz önüne serilmiştir. Nitekim Hayri İrdal'ın Doktor Ramiz ile birlikte gittiği;rutin, tekrarlarla biçimlenen bir hayat süren insanlarla dolu olan kahvesi için *"İlk bakışta ortaoyununun, tulûatın, Karagözün, meddah hikâyesinin bir kalıntısı gibi gelen bu garip kalabalık ve onun hayatı başlangıçta beni sıktı"*[41] demesi son derece anlamlıdır.

Tanpınar'ın neredeyse bütün romanlarında Kargöz ve Hacivat'a rastlanır. Hayri İrdal, çocukken caminin şurasından burasından aşırdığı kurşun parçalarını leblebiciye satarak kendisine bir Karagöz takımı satın almıştır.[42] *Sahnenin Dışındakiler* romanının karakteri Cemal'in de bir Karagöz takımı vardır. Sınıfında birlikte okuduğu arkadaşlarından bahsederken şöyle der: *"Dübârâ Mehmet ise-numarası 22 olduğu için böyle derdik- Nuri Bey'in hediyesi olan Karagöz takımından kalanlarını benden almış, Karagöz oynatırdı."*[43] *Huzur*'da, ölen Suad ile karşılaşan Mümtaz şöyle düşünür: *"Suad dağılan âzasını rastgele fırlatmaya başladı. Sanki ipi kopmuş bir karagöz gibi bir şey olmuştu ve kendi kendini dağıtıyordu."*[44] *Aydaki Kadın* romanında Selim'in kız kardeşi Nevzat, tiyatro yerine Karagöz'ü tercih ettiğini söyler: *"Ama doğrusunu istersen ben Karagöz'ü tercih ederim."*[45] Ayrıca Selim, Leyla'nın evinde verilen davette, Suad'ın yaptığı desenlerden biri olarak Karagöz'den bahseder: *"Bir Karagöz ta ötede cazın üstünde büyük ve tek gözünü dikkatle açmış aşağıda tepinen bu kalabalığa şaşırıyordu."*[46]

---

41 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 129.
42 Tanpınar, a.g.e., s. 27.
43 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2003, s. 47.
44 Tanpınar, *Huzur*, Yapı ve Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2002, s. 351.
45 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 56.
46 Tanpınar, a.g.e., s. 162.

Tanpınar, Karagöz ile Hacivat'ı hem modernize etmiş hem de geleneksel karakterleri özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde modern olanı algılamanın zorluğu için kullanmıştır. "Emirgân'da Akşam Saati", "Yaz Yağmuru" ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki Karagöz ile Hacivat, "*muaddel*" hale dönüşmüştür. Fakat bu dönüşümde özellikle "Emirgân'da Akşam Saati" ve "Yaz Yağmuru" hikâyelerinde kurgu, bir gölge oyunu, yani Sabri'nin zihninden dışarıya yansıyanlar, zihnin gölgesi haline gelmiş bir perde gibi anlatılır.

Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz (Psiko-sosyolojik Bir Deneme)*adlı kitabının giriş bölümünde folklor ve toplum psikolojisi arasında bağ kurarak halk psikolojisinden varlığından söz açar.[47] Karagöz ile Hacivat'ın, diğer karakterleriyle birlikte gölge oyununun sembolik olarak halk psikolojisini yansıttığını belirtir. Bu durum, özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde kendini göstermekte; roman bütün tipleriyle gerçekten bir halk psikolojisini yansıtmaktadır.[48]

Tanpınar'ın hikâyelerdeki durum ise bu açıdan çok daha farklıdır. Hikâyelerde Karagöz ve Hacivat gölge oyununa, hayal perdesine yansıması özelliğinden yola çıkarak daha çok bireysel psikolojiyle, bireyin bilinçaltını oluşturan ve bu hayal perdesinin izdüşümünü yaratan bir teknik olarak kullanılır.

Tanpınar'ın Karagöz ile Hacivat'ı kurguda fonksiyonel olarak kullanmasındaki sebeplerden biri, hayal oyununun perdeye birbirinden çok farklı unsurları aynı anda taşıması olabilir. Örneğin bir halk hikâyesi olan *Ferhad ile Şirin*, Karagöz oyunlarından birinin konusunu oluşturur. Bir halk hikâyesinin

47 Siyavuşgil, *Karagöz (Psiko-Sosyolojik Bir Deneme)*.

48 Tanpınar'ın döneminde bir halk psikolojisinden bahseden başka bir kişi de İzzeddin Şadan'dır. Halk psikolojisinden söz ettiği eseri ise *Birsam-ı Saadet* adlı kitabıdır. Işık Dizgievi, İstanbul 1943.

içine Karagöz ve Hacivat da girer. Böylece iki farklı tür aynı perdede birleşir.

Nitekim bu, Tanpınar'ın özellikle hikâyelerinde kullandığı Karagöz ve Hacivat için de geçerlidir. Modern ile gelenek aynı potada, aynı hayal perdesinde bir araya gelmiştir.

Abdullah Uçman, Tanpınar'ın hikâyelerindeki karakterlerin Proust'un etkisiyle yaşadıkları zamandan dışında bir zamanda yaşama arzularına dikkati çeker. Karagöz ile Hacivat göz önünde bulundurulduğunda bu vurgu, özellikle anlamlı hale gelir. Yine Abdullah Uçman, hikâyelerdeki karakterleri bu özelliklerinden dolayı "takvim dışı" olarak niteler. Karagöz ve Hacivat sayesinde, geçmişi, şimdiyi ve geleceği birleştiren yazar, "takvim dışı" kalmış, karakterlerine başka bir zamanda yaşama hakkını vermiş olur.[49] Zaman dışılık modern romanın karakterini oluştururken, bu özellik Tanpınar'ın romanlarını okurken de anahtar bir kavram olarak belirlenebilecek "karnaval"ın, modern roman içindeki işleyişini de mümkün kılar.

49 Abdullah Uçman, "Tanpınar'ın Hikâyeleri Üzerine Birkaç Söz", *Bütün Öyküleri*, s. 11-12.

2. Karnaval

Karnaval, kendini en çok ortaçağda duyurmuş, din adamlarından üst sınıflara ve halk tabakalarına kadar birçok insanı kaynaştıran, yılın belirli zamanlarında insanların yaşadıkları zaman ve bu zamanın kendisiyle alay edebilmelerine sebep olan, bazen canlandırmaların bazen de bu canlandırmalara maskelerin eşlik ettiği daha çok şölen ortamı olarak tanımlanabilecek bir eğlencedir. Bizim toplumumuz, karnavallara yabancı kabul edilmesine rağmen, hıdrellez şenlikleri ve panayırlar buna benzer bir örnek olarak gösterilebilir.

Karnaval ve karnavalın roman ile ilişkisi Mikhail Bakhtin tarafından kuramsallaştırılır. Bakhtin, ortaçağ şenliklerinden, karnavallarından yola çıkarak bu karnavallarda dünyanın alaşağı edilmesi; insanların burada hem her şey hem hiçbir şey olabilmesi; Menippea yergileriyle öbür dünyaya dair canlandırmaların yapılması; birinin aynı zamanda tam tersi de olabileceği düşüncesiyle karnaval eşlerini yarattığı gibi belli başlı karnaval özelliklerinden yola çıkarak romanı içinde her türlü unsuru barındırması nedeniyle "karnavalesk" olarak nitelendirir.[50] Ona göre karnavalın içindeki oyunların hepsi romanda da vardır.

50 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Mihail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

Tanpınar'da da Bakhtin'in bahsettiği anlamda karnaval ve bunun romanda yarattığı bir oyunun varlığından söz edilebilir. Tanpınar'da karnavalesk oyunun ilk örneği "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde görülür. Hikâyenin karakteri Abdullah Efendi "çırçıplak bir kıyafet" içindedir. Çırçıplak bir kıyafet nasıl olabilir? Bütünün değil, parçaların var olduğu bir hakikat âleminde görünen beden aslında sadece bir maskeden ibarettir. Bu nedenle çırçıplak kıyafet, hemen anlam kazanır. Çünkü bir bedene ait tüm parçaların kendi hakikatlerini ortaya koymaları onun üzerinde görünenleri aslında bir görünmeyen haline getirmektedir. Bedeni, tüm uzuvlarıyla birlikte görebildiği, insanı örten bu bedenin altındaki gerçekleri fark edebildiği için bu çırçıplak kıyafet ifadesi önemlidir. Nitekim Tanpınar, kullandığı benzetmelerden başlıklarına kadar yazdıklarını kurgularken özenle seçtiği kelimelerin gerek tek başına gerekse birbiriyle konuşmasına özen gösteren bir yazardır. Karnavallarda bütün kadar parçalar da önemlidir. Her parça, her uzuv kendi başına bir anlam kazanır.

Abdullah Efendi'nin başından o gece olağanüstü pek çok olay geçer. Hikâyede, karakterin kendisi de zaman zaman olanlara inanamaz, bunların hayal gücünün bir oyunu olduğunu düşünür: "*(...) Kendisini gittikçe iyileşir bulmanın verdiği hafiflik içinde tekrar, bütün bu olan biten şeyleri, sinirlerinin geçici bir oyunu addetmeye başladı.*"[51] Abdullah Efendi, tam gördüklerinin bir vehim olduğunu düşünmeye başladığı zamanda anlatım yavaş yavaş ritmini kaybeder, uzun uzun çevre tasvirleriyle yeni bir olayın hazırlığını okura hissettirilir. Kısa süre sonra karakterin başına bir şey geleceğinin gerilimi anlatıma yedirilir âdeta. Bu ritimde hikâyeye hâkim olan görsellik yeni-

51 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 46.

den ön plana çıkar, bir korku hikâyesi havası, bir kâbus ortamı yaratılır. Nesneler, insanlar, hayvanlar hepsi birbirine girmiş, artık insan ve diğer nesneler arasında bir sınır kalmamıştır: *"Abdullah Efendi, uykusunun içinde kendisini ölesiye tazip eden bir kâbuslu rüyadan uyanmak için gayret sarfeden bir adam gibi silkinip kaçmak istedi. Fakat bu sesten, insan ruhu dediğimiz vahşi ormanın derinliğinden gelen bu yabani, ebediyyen mel'un ve hayvani sesten kurtulup kaçmaya imkân var mıydı?"*[52] Abdullah Efendi, kanlı cinayetler, parçalanmış bedenler görür. Burası sanki bir mahşer yeri gibidir. Tüm bu görüntüler bir galaya benzer. Turan Alptekin, Tanpınar'ın serbest nazım hakkında şöyle konuştuğunu söyler: *"1924'te serbest nazma başladım. 'Bu akşam cehennemde gala var' idi."*[53] Bu şiir, hiç yayımlanmamıştır. Ancak bu mahşer yeri gerçekten de cehennemdeki galaya benzemektedir. Ne de olsa Tanpınar, "Bende esas olan şiirdir. Oradan etrafa genişlerim."[54] diyerek şair kimliğini bir adım önde tutmaya gayret eden bir yazardır. Abdullah Efendi, hakikatte böyle olması gerektiğine inanarak bu görüntüye alışır, ancak yine korkularının önüne geçemez. Abdullah Efendi'nin var olan görüntüye alışmasının önemi büyüktür. Görüntüler, görünenden, görünmek istenenden farklı oluşuyla tuhaflığa evrilse bile karnavallarda tüm maskeler bir süre sonra alışılır hale gelecektir. Alışkanlıktan sonraki aşama ise zevktir. Zevk ve korku arasındaki zıtlık burada kendisini görünür kılar. Abdullah Efendi her ikisini de onlara alışarak yaşar. Zevk kelimesi yerine alışmak kelimesini kullanır, çünkü alışılan bir unsurdan korkmaya gerek yoktur. Zaten bir süre sonra da yerini zevke bırakacaktır. Abdullah Efendi, ilk gördüğünde

52 Tanpınar, a.g.e., s. 48.
53 Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar- Bir Kültür, Bir İnsan*, s. 43.
54 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 340.

dehşete düştüğü birçok görüntü karşısında bunların asıl hakikat olacaklarına inanarak kendi hayatına geri dönmeyi başarmıştır. Öyle ki gördükleri onda derin izler bırakmamış, bir süre sonra unutulmaya yüz tutmuştur. Kendi varlığının ölümü ona yapmayı düşündüğü konuşmanın hazırlıklarından sonra acı vermez, karnavalın havasına kendisini kaptırır.

Abdullah Efendi'nin gördükleri sadece bunlardan ibaret değildir. O, gördüğü insanların uzviyetlerindeki değişikliğin özellikle belden aşağılarında toplandığına dikkati çekmekte, alevlerin aydınlattığı bu karınlara bakan hayvanlar korkarak bir yerlere saklanmaktadır. Bu manzarada ayrı ayrı uzuvlar birleşmeye çalışmaktadır. Kadın ve erkek, bitki ve beden, ses ve nesne, ayrıca daha önce gördüğü zembilin içindeki ihtiyar adam, fotoğraftaki kadın ve erkek, göğsü kaybolan kadın ve diğerleri. Hepsi bu cümbüşün ortasındadır. Kendi varlığı da yanmış uzuvlarıyla birlikte burada yer almaktadır. Hemen oradan kaçmaya başlar. Ona göre yaşadıkları *"bir tesadüf, bir talih onu bu gece alelade fanilerin yaşadığı zamanın hudutları dışına çıkarmıştı; başka türlü bir zamanı yaşıyordu; buna itiraz etmek gülünçtü."*[55] Yazar, hikâye içindeki tüm unsurları, bir karnaval ortamında bir karnaval gibi bir araya koymuş, birinin diğeriyle olan mesafesini ortadan kaldırarak hepsini aynı uzaklıkta yan yana getirmiştir.

Daha sonra Abdullah Efendi bu malhşer yerinden sonra neredeyse mezara benzeyen bir eve girecektir. Zifiri karanlık olan bu yerde Abdullah Efendi, karanlığı hatırayla aydınlatmaya çalışır: *"Mevsimleri, tanıdığı çehreleri, saatlerin şimdi kendisine güzel ve sokulgan periler gibi görünen yüzlerini hatırlamaya çalıştı. Kokulu meyva bahçelerini, tanıdığı pınar başlarını teker teker saydı. Sararmış tarlalar; sabah saatlerinde bü-*

55 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 51.

yük, kuvvetli öküzlerin sağlam bacaklarını yere dayayarak, ıslak ve siyah burunlarından soluya soluya çekip götürdükleri arabalar; yavrusunu emziren inekler; zalim kış rüzgârlarının soyduğu ağaç üzerinde kül rengi manzarayı bekleyen siyah karga sürüleri; saçı yaz ve deniz kokan ceylan bakışlı arzular; soğuk mehtapta sevişen geyikler; beyaz aydınlıktan, sedef uğultudan baygın düşmüş yaz sabaâarı; sevgilisini okşayan âşık; parasını sayan hasis; ölüsünü gömmekten dönen ihtiyar; hepsi hepsi gözlerinin önünden karmakarışık geçti."[56] Aslında Abdullah Efendi, tüm bunları biraz önce gördüğü mahşer yeri gibi olan meydanda hatırlamıştır. Ölüsünü gömmekten dönen ihtiyar bu meydandaki ahretliğin parçalanmış vücudunu bir torbaya sırtlayarak götüren ihtiyar papaz, sevgilisini okşayan âşık, sevgilisinin kesik başını bir yıldız gibi boşluğa fırlatarak ağlayan genç kadın, zalim kış rüzgârlarının soyduğu ağaç üzerinde kül rengi manzarayı bekleyen siyah karga sürüleri, insan başlı büyükçe bir asma, parasını sayan hasis, zemberekten fırlayan ihtiyar ile sevişen geyikler ve ceylan bakışlı arzular, herkes ve her şey birbirine karışarak önünden geçmektedir.

Bu nedenle bu meydandaki insanlar giderek hayvanileşmektedir. Hatıralarında çizdiği tabloda daha çok hayvanlar hâkimdir. Hatırlamaya mevsimler, tanıdığı insanlar ve saatlerin yüzleriyle başlaması da anlamlıdır. Abdullah Efendi, gördüklerini, çoğunlukla mevsim değişmeleri için yapılan Roma şölenine benzetmiştir. Tanıdığı insanlara, arkadaşlarına da rastlar bu şölende. Saatler ise yaşadığı başka bir zamana ve hatırladıklarına yaptığı göndermedir. Bu başka zaman da daha önce siste yaptığı gibi benzer bir anlamla kendisini ifade edecektir: İçinde bulunduğu bu karanlık, *"bir bardaktaki mahlulün bulanması gibi, acayip bir şekilde içinden aydınlanıyordu. Fakat*

56 Tanpınar, a.g.e., s. 54.

bu garip bir aydınlıktı. Âdeta bir tortulanmaya benziyordu."[57] Böylece sis, burada bulanıklık olarak görünmektedir, yine tam bir aydınlanmadan söz etmek mümkün değildir. Buna rağmen Tanpınar'ın burada önce bir karnaval meydanındaki insanlardan bahsetmesi ve karakterin karnavalların ölümün gebe kalmasıyla hayata dönüşünü simgelemesi gibi mezarlığa benzeyen bir yere sokması da ilgi çekicidir. Unutulmamalıdır ki döl yatağı bir mezarlık gibidir. Bu nedenle buradan aydınlığa çıkan birey önce aydınlandığını zannederken daha sonra hayatın güçlükleri karşısında bunun bir aydınlanma olmadığını anlar ve döl yatağının ona verdiği hayat neredeyse buraya benzer bir şekilde yapılmış olan bir mezarlıkta sona erer.

Hikâyedeki bir diğer önemli nokta, Abdullah Efendi'nin kentin meydanında gördüklerinin yanı sıra onu asıl etkileyen unsur olan sestir. Bu ses, onu gördüklerinden daha çok ürkütür. Bu ses karşısında hisleri ile gördükleri, duydukları birbirine karışır:

"Bu hisler uzviyetin sazında çalınan bir cenk havasıdır; onun davetine uyuşuk benliğimin bütün tecrübeleri koşar. Ölülerim bu sesin kaynağında hayat susuzluğunu gideren sürülere benzerler. Yaşadığım gün, çocukluğum, unuttuğum ıztıraplar, eski saadetlerim, kısaca takviminde kıymeti olan ve olmayan şeyler, her şey bu yaratıcı nefesle dirilir, onun aydınlığında türlü çehrelerini takınırlar.

Bu ses kendi içime ve uzviyetime olduğu kadar etrafımı da hâkimdir; haricî âlemden bana doğru tek merkezli dalgalar şeklinde gelen bütün ihsasların verimlerini o idare eder; onun tesis ettiği kontrolda onlar değişirler."[58]

---

57 Tanpınar, a.g.e., s. 54.

58 Tanpınar, a.g.e., s. 33.

Bakhtin'in, roman ve karnaval arasında kurduğu ilişkilerden biri de *orkestralama*dır.[59] Tanpınar da *Mahur Beste*'de bu kavramı talihin etkili olduğu bir unsur olarak kullanmıştır. Jale Parla'ya göre Tanpınar'ın romanları bir bir talih anlatısıdır. Bu talih de çekirdek zamana ulaşmadır.[60] Evet, Tanpınar'da roman bir talih anlatısı, çekirdek zamana ulaşma, bunu aramadır. *Mahur Beste*'de bu arayış, "orkestralama" şeklinde gerçekleşmiştir. Daha sonra *Huzur*'da da buna yer verecek olan Tanpınar, bu kelimeyi Behçet Bey'e yazdığı mektupta bir kavram halinde sunmuştur: "Benim sözümü kendiniz tamamlamaya kalkmayın. Ben onların sesini **orkestralama**ya[61] mecburum."[62] Nitekim yapı olarak *Mahur Beste*, "orkestrala"nmış bir romandır. Çekirdek zamandan, Behçet Bey'den, dışarıya doğru yayılan ve orkestra içinde her enstrümanın bir nevi solo yapar gibi tek tek sesini duyurduğu bir tekniktir bu. Söz konusu olan Behçet Bey'den kendi etrafına

59 "Orkestralama: Bakhtin'in müzik terminolojisinden ödünç aldığı en ünlü terim polifonik romandır, ama bunu başarma aracı orkestralamadır. Müzik ('roman bir dönemin yaşamının ansiklopedisidir' tanımında içerildiği şekliyle) görme ediminden (Bakhtin'in 'romanın dönemin tüm toplumsal seslerinin azami ölçüde eksiksiz kaydıdır' diyerek yaptığı yeniden tanımlamayla) işitme edimine geçme metaforudur. Bakhtin'e göre bu çok önemli bir değişikliktir. Sözel/işitsel sanatlarda bir iletişim edimine tekillik kazandıran, bu edimin 'armonik sesleri'dir. Bir müzik parçasının partisyonu olarak kavranan roman içerisinde, tek bir 'yatay' mesaj (melodi) birçok şekilde dikey olarak armonileştirilebilir ve kendi sabit ses perdelerine sahip olan bu partisyonların her biri de, notaların farklı enstrümanlar arasında dağıtılmasıyla başkalaştırılabilir. Orkestralamanın olanakları, metnin herhangi bir parçasına (segment) neredeyse sonsuz bir değişkenlik kazandırır", M. M. Bakhtin'in, The Diaologic Imagination sözlüğünden aktaran Cem Soydemir, *Karnaval'dan Romana*, s. 38.

60 Jale Parla, *Don Kişot'tan Bu Güne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000 s. 296.

61 **Vurgu bana aittir.**

62 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, 4. Baskı, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 148.

ve diğerlerinin etrafına doğru bir yayılmadır. Behçet Bey'in, çekirdek zamanın da içinde yer aldığı bir bütünü içerir *orkestralama* sözcüğü! Hem çekirdek zaman hem de bir bütün. Bu nasıl olabilir? Bu, tam da yazarın kendisinin ifade ettiği gibi "orkestralama" ile mümkün olabilir. **Çekirdek**[63] zaman, daha önce ve sonra Tanpınar bu ifadeyi kullanmayacak onun yerine süre demeyi tercih edecektir.

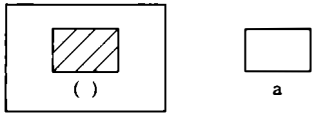
Fakat bu süre orkestranın merkezinde yer almakta, bu merkez müziğin ritmine göre bir gidip gelme, yaklaşma ve uzaklaşma sergilemektedir.[64]

Bu "orkestralama"nın içinde Behçet Bey, giderek fertten sembole geçen Behçet Bey olmuştur. Yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi bunun sembol haline dönüşmüş şekli, *Huzur*'da ve *Sahnenin Dışındakiler*'de de karşımıza çıkmış, Behçet Bey yazarın çekirdek zamana ulaşma düşüncesinin sembolü olmuştur. Fert olarak Behçet Bey ise "*Romanda anlatılabilecek*

---

63 **Vurgu bana aittir.**

64 Burada karnaval ile onun yarattığı zaman ve gerçeklik ilişkisinde Lacan'ın Objet a'sını hatırlamak yerinde olacaktır: "



Objet a tam da gerçeklik alanından çıkarıldığı için onu çerçeveler. Eğer bu resmin yüzeyinden içi taranmış dörtgenle temsil ettiğim parçayı çıkarırsam, bir çerçeve diyebileceğimiz şeyi elde ederim: Bir deliğin çerçevesi, ama aynı zamanda yüzeyin geri kalanının da çerçevesi. Böyle bir çerçeve herhangi bir pencereyle yaratılabilir. Obje a da böyle bir yüzey parçasıdır ve gerçeklik, ondan objet a'nın çıkarılmasıyla çerçevelenir. Özne, üstüne çarpı atılmış özne olarak -varlık- eksikliği olarak- bu deliktir. Varlık olarak, çıkarılan parçadan başka bir şey değildir. Özne ile obje a'nın eşdeğerliği de buradan gelir." Jacques-Alain Miller'ın Lacan açıklamasından aktaran Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, Metis Yayınları, İstanbul 2004, s. 130-131. *Mahur Beste*'de Behçet Bey'in bu orkestralanmış romanda çekirdek zaman olması da objet a ve obje a arasındaki ilişki gibidir. Bu nedenle o, bir çekirdek zamandır.

şeyin azamisi ferttir... bu fert de bizzat romancının kendisidir."[65] diyen yazarının bahsettiği ferttir.[66]

Tanpınar'ın kimi eleştirmenlere göre de en önemli eseri kabul edilen *Huzur*'da da karnavalın ve karnaval ikizi; dünyayı alaşağı etme girişiminin özellikleri göze çarpar. *Huzur*, adının aksine *huzuru* değil huzursuzluğu anlatır. Üstelik "'hareketten' hoşlanan bir insana *Huzur*, sadece can sıkıntısı verir."[67] Ancak *Huzur*'da hareket vardır, bu hareket düşünsel anlamda daha çok üç kişi arasında gerçekleşir: Mümtaz ve Nuran; Mümtaz ve Suad arasında... Bir de ölüler ve yaşayanlar arasında...

İhsan'a göre Suad: *"Tersine çevrilmiş bir teolojidir."*[68] Bu, aslında eserin adından başlayarak tüm yapısını donatan bir cümledir. *Huzur, tersine çevrilmiş bir teolojidir.* Eserlerinde ikilik temasının yoğun bir şekilde işlendiği hatırlanırsa bu durumun Tanpınar'ın roman kurgulayış biçiminin doğal bir sonucu olduğu söylenebilir.

Tanpınar, *Huzur*'da bu tersine çevirmeyi nasıl yapar peki? Öncelikle eser, yaşayanların değil ölülerin romanıdır. Belki de bu nedenle Orhan Okay, *Huzur* ile ilgili yazdığı yazıda, eserden şu cümleyi çekerek başlık haline getirir: *"Yüz binlerce ruh bir arafta."*[69] Evet, eserde, yüz binlerce ruh bir araftadır. Aslında

---

65 Tanpınar'dan alıntılayan Demiralp, *Kutup Noktası*, Yapı ve Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2001, s. 270.

66 Benzer bir şekilde Tanpınar, romanlarında hep kendisini anlattığına dair şöyle yazmıştır: "Yeni romanla eski roman -*Mahur Beste*- arasında bocalıyorum. Galiba tek bir mevzuum var: o da kendim. Fakat ne dışarıdan bakmasını biliyorum ne de olduğu gibi görmesi elimden geliyor." Güler Güven, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Romanı", s. 136.

67 Mehmet Kaplan, "Bir Şairin Romanı: *Huzur*", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1997, s. 369.

68 Tanpınar, *Huzur*, s. 283.

69 Bu yazı için bakınız, Orhan Okay, "Yüzbinlerce Ruh Bir Araf'ta", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, Sayı: 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 591-599.

Huzur, bu araftakilerin, yaşayanların düşüncelerinde her an hazır bulundukları, tersine çevrilmiş teolojileridir.[70] Romanda, yaşayanlardan çok ölüler vardır. Her ne kadar romanın ana karakteri Mümtaz, sevdiği kadın olan Nuran tarafından, kafasında yedi asrın ölüsüyle meşgul olmaktan dolayı eleştirilse de[71] Nuran da romanın diğer karakterleri gibi ölülerle meşguldür. Bu ölüler sadece eski zamanın musikişinasları, düşünürleri değil kendi yakınlarıdır da; ancak gerek tarihin çok eski devirlerinde olsun gerekse birkaç yıl önce yaşayanlar olsun, *Huzur*'un karakterlerinin düşüncelerinde hepsi aynı yakınlıktadır. Musiki ise karakterleri, düşüncelerinde var oldukları dönemden bugüne getirir, onların zamansız bir zamanın içinde dolaşmalarını sağlar.

Huzur'da ölüler, musiki sayesinde yaşayanlarla birleşir, bir nevi onlarla konuşur. Bu musiki, Tanpınar'ın diğer eserlerinden örneğin "Evin Sahibi" hikâyesinde, ölmüş ancak anlatıcı karakterin düşüncelerinde bir türlü ölmeyen anne ve onun yokluğunda olduğu gibi etraflarında artık olmayan insanların ölümlerini, yokluklarını hatırlatır. Bu nedenle tersine çevrilmiş teoloji de karşılığını musikide bulacak, musiki bir nevi âyin yerini alacaktır. İstanbul'a ve geçmişe dair yapılan

---

70 Burada teolojiden kasıt, din bilimi değildir. *Huzur*'da yaşamıyla, aşkıyla ve düşünceleriyle bir nevi din haline gelen düşünce sistemidir. Burada teoloji kelimesini seçişimizde Tanpınar'ın dini de estetik bir unsur olarak görmesi etkili olmuştur.

71 Mümtaz'ın, kendisi de kafasının hep ölülerle meşgul olduğunun farkındadır: *"Ben ölümün zaptettiği bir ülkede mi yaşıyorum."* Bkz. Tanpınar, *Huzur*, s. 164. Nitekim daha sonra kafasının neden hep ölülerle meşgul olduğunu Nuran'a şu şekilde açıklayacaktır: *"Benim kafamdaki ölülere gelince, onlar benim kadar sende de mevcut şeyler. Asıl hazini nedir bilir misin? Onların tek sahibi bizleriz. Onlara hayatımızda pay vermezsek tek yaşama haklarını kaybedecekler... Zavallı dedelerimiz, musiki şinaslarımız, şairlerimiz, adı bize kadar gelen herkes hayatımızı süslememizi o kadar iştiyakla bekliyorlar ki..."* Bkz. Tanpınar, *Huzur*, s. 167.

konuşmalarda ressamlar, musikişinaslar, devlet adamları vb. vardır, fakat hepsi ölüdür. *Huzur*'daki konuşmaların çoğu ölüler hakkındadır. Sanki herkesin etrafında bu ölüler dolaşmakta, insanlar sokaklarda onlarla konuşmaktadır. Aslında *Beş Şehir*'de de Tanpınar aynı şeyi yapar. Ankara'yı, Konya'yı, Erzurum'u, Bursa'yı ve İstanbul'u yaşayanlar üzerinden değil ölüler üzerinden anlatır.

Nurdan Gürbilek, Tanpınar'ın *"her eserimin başında bir Orphe hikâyesi vardır"* demesine dikkat çekerek onun geçmişe bakışına değinir ve Orphe hikâyesinde, karısını ölüler diyarından kurtaran Orpheus'un giderken dönüp karısına hiç bakmaması gerektiği halde merak ederek arkasına dönüp baktığında bu son bakışta yok olan kadından bahseder.[72] Tanpınar'ın bu Orphe hikâyesi kendisini en yoğun olarak *Huzur*'da ve *Beş Şehir*'de hissettirir. Bu nedenle *Huzur*'da ölü bir insan olarak Suad vardır ve o, Mümtaz'ın son bakışında kaybolmuştur. Suad, tıpkı roman boyunca insanların etrafında onlarla beraber sokakta dolaşan insanlar gibi, sokaklardadır ve üstelik Mümtaz'a sokaklarda dolaşan cesetlerden bahsetmektedir. Bu nedenle *Huzur*'da bilinen anlamda bir hareket yoktur. "Tersine çevrilmiş bir teolojide" hayattan çok ölüm ön plandadır. Romandaki son diyalog da bir ölüyle, Suad ile yapılmıştır.

Huzur'da Tanpınar'ın diğer eserlerinden farklı bir şekilde, yaşamın gerçek yüzünü oluşturan oldukça uzun diyaloglar vardır. Roman karakterleri sayfalarca konuşur, bunun yanı sıra bu tersine çevrilmiş teolojinin bir nevi hitabeti durumunda olan Mümtaz'ın monologları da bu konuşmalarda ve öncesinde onların hep yanındadır. Aslında romanda sadece Suad değil, Mümtaz da tersine çevrilmiş bir teolojiyi yaşar. O, her şeyi abartır, her şeyden kendisini mesul görür, haya-

72 Nurdan Gürbilek, "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark Ophelia, Su ve Rüyalar", *Kör Ayna Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul 2004, s. 97-138.

tını, aşkını, bir nevi "din" gibi yaşar. Onun içinde uyananlar bir "din" gibidir. Nuran ve Mümtaz'ın aşkı, bunun arkasında tüm güzelliğiyle İstanbul, aslında imkânsızı göstermektedir. Roman boyunca, bu aşkın bir kavuşmayla gerçekleşeceği hiç düşünülmez, bunun imkânsızlığı hep vardır. Zaten Tanpınar'ı iyi bir yazar yapan unsurlardan biri de budur. Ne olacağının bilinmesine rağmen yine de bunun nasıl olacağını merak etmek. En azından bu, *Huzur* için böyle. Burada okuru, yazarın imkânsızı nasıl anlattığı çeker daha çok. Sonunun belli olduğu bir eseri ilgi çekici kılmak da belirli anlamlarda ancak bu şekilde mümkün görülebilir. Bu ise bizi *Huzur*'da doruk noktasına ulaşan uzun cümleler ve birbiri ardına gelen benzetmelere götürür. Tanpınar'ın diğer eserlerine kıyasla *Huzur*'da bu durum, gerçekten doruk noktasına ulaşmıştır. Tanpınar üslûbunun sadece kelimelerle değil, neredeyse tek tek tuğla ya da nota ile inşa edildiği bir gerçekliktir buradaki.

Huzur'da Mümtaz ve Suad bir nevi ölüler diyarı olan bu romanda, birbirlerinin karnaval ikizidir. Turan Alptekin, Suad'ın Mümtaz'ın iç beni olabileceğini ve eğer böyleyse eserin bir narsisizmi beraberinde getireceğini söyler: *"(...) Suat'ı bastırılmış bir alt kişilik; Nuran'ı da yine Tanpınar'ın estet kimliğinin yansıdığı bir tema olarak düşünmeye hakkımız vardır. O zaman roman, baştan sona, Narcisse'in öyküsüne dönüşecektir."*[73]

Bu konuya Berna Moran da dikkati çeker: "(...) *intihar eden Suat ile Mümtaz'ın kafasının ölümü isteyen bir yanı arasında yakınlık da vardır. Yani Suat onun davranışlarını yargılayan ve kurtuluşu ölümde arayan 'öteki ben'ini, ya da bir çeşit bilinçaltını temsil etmektedir."*[74] Nurdan Gürbilek de Turan Alpte-

73 Turan Alptekin, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 242, Ekim 2002, s. 49.

74 Berna Moran, "Bir Huzursuzluğun Romanı: *Huzur*", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 306.

kin ve Berna Moran ile benzer bir düşünceyi paylaşır: "O olsa olsa, Mümtaz'ın ölüm, gurbet ve yalnızlıkla dolu kederli yanının, annesinin ve babasının ölümünü izleyen yıllarda içine çekildiği boşluğun, içindeki bu 'ölüm mayası'nın dış dünyadaki temsilcisi, Mümtaz'ın mutsuz bilincinin dışarıdaki timsalidir. Sanki romana sırf Mümtaz'ın iç dünyasına yığdığı kültürel malzemeyi anlamsız kılmak, oradaki kalın kültürel katmanı parçalayıp ardındaki dipsiz boşluğa işaret etmek, kısacası kendi sefilliğinden çok, 'esas oğlan'ın kederini sahici kılmak üzere konmuştur."[75]

Berna Moran'ın *Huzur*'da dikkat çekici bulduğu noktalardan biri de, Tanpınar'ın bu romanda yepyeni bir teknik ortaya koymasıdır. Bu teknik, Mümtaz'ın kafasından geçenlerin dile getirilmediği halde Nuran tarafından cevaplandırılmasıdır. Oysa Mümtaz bunları sesli söylemiyordur. Burada konuşan iç ses, sözcüklere dökülmeden duyulur hale gelmiştir.[76] Bu da yine Tanpınar'da Bergson'dan gelen iç zaman ve iç mekânla bağlantılıdır. Süre (dureé), işlemeye başlamıştır. Buna paralel olarak romanın son sahnesinde Suad'ın Mümtaz'ın benliğini avucunda tutup ona göstermesi yer alır. Suad ne kadar kötüyse Mümtaz o kadar iyidir. Mümtaz, kendi dışında herkese ve her şeye karşı yapıcıdır;Suad ise yıkıcı. Mümtaz, her şeye rağmen Nuran'ın kızı Fatma'yı sevmeye çalışır. Suad ise kendi çocuklarını sevmediği gibi, metresinin çocuk aldırmasını ister. Mümtaz, Nuran'da bütün bir "kültür miracını" bulurken, Suad açık bir şekilde karısını öldürmekten bahseder.

Mümtaz, ölüm ve aşkı neredeyse bir tutmasına, insanı yüceltmesine rağmen Suad kendisini öldürür. Böylece insanı da değersizleştirmiş olur.[77]

---

75 Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul 2001, s. 68.

76 Berna Moran, a.g.m., s. 292-293.

77 Burada *Huzur*'da bir Dostoyevski etkisi ile karşılaşılır. *Ecinniler*'in karakteri Kirilov. Ecinniler'de intihar eden, Kirilov'un intihar etme nedeni hakkında

Bu, Mümtaz'ın talihi olan "ikiz ruh tesadüfü"dür. Sanki Suad, madalyonun öbür yüzüdür. Yazar, onun bütün davranışlarını Mümtaz'a zıt bir şekilde yaratmıştır.

Bu zıtlıklara ve kötülüklere rağmen Mümtaz, Suad'ı sever, hatta onu büyük ve güzel bir güneş olarak gökyüzüne gerilmiş bir şekilde görür. Ondan ayrıldığında ise içinde bir *huzur* vardır. Belki de kötü olan tarafından kurtulmasının verdiği bir hafiflikten kaynaklıdır bu huzur. Zaten romanda, tersine çevrilmiş teolojinin diğer bir köşesini hafiflik oluşturur. Musiki, aşk, ölüm, düşünceler... Hepsi maddesizdir, anti-maddedir. Tanpınar sadece burada değil, birçok eserinde "maddesiz madde"den söz eder. Bu nedenle *Huzur*'da musiki bu kadar önemlidir. O kadar hafiftir ve insanları o kadar hafifletir ki bir nevi *huzur*a kavuşmanın yolu haline gelir.

René Girard şöyle der: *"Kirilov, gururu yüzünden intihar etmeye karar verdiğinde, ona gelinceye kadar herkesin 'kaytardığı' noktadan oyuna girmiş olur. Kirilov'un düşüncesinin başlangıç noktası Nietzsche'ninki gibi İsa ve Hristiyanlığın yazgısıdır. İsa insanları Tanrı'nın peşine düşürmüştür, onlara sonsuzluğu göstermiştir. İnsanların cılız çabaları başarısız kalarak yine dönüp insanlığı vurur ve sapmış aşkınlığın korkunç dünyasını doğurur. Eser yeniden doğuş olmadıysa, eğer doğal yasalar İsa adlı bu eşsiz varlığı esirgemediyseler, o zaman Hristiyanlık da kötüdür; İsa'nın çılgınlığından vazgeçmek gerekir, sonsuzluktan vazgeçmek gerekir. (...) Ne kadar garip görünse de, Kirilov'a kadar kişi ölümden korktuğu için intihar ediyordu. Sonsuzluktan vazgeçmek için değil, arzunun başarısızlığından dolayı kendini mahkûm sandığı sonluluk korkusu yüzünden öldürüyordu kendini. Kirilov, yalnızca ölmeyi ve ölümde kendi kendisi olmayı arzu ettiği için intihar edecektir. Gelecekteki insanlığın tüm varoluşunu bu hiçlik üstüne kurmasını sağlamak için, bir kişi ilk adımı atarak hiçliği arzulama cesaretini göstermelidir. Kirilov kendisi için olduğu kadar ötekiler için de ölür. Kendi ölümünü ve yalnız onu isterken, Tanrı'yla, elindeki en iyi silah olan ölüm korkusunun gücünü yitirdiğini göstermek istemektedir."* Bkz. René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Metis Yayınları, İstanbul 2001, s. 220-221. Suad da Kirilov gibi benzer bir sebeple bir nevi Tanrı ile düelloya girmek ve varoluşunu hiçliğin üzerine kurarak özgürleşmek istediğinden intihar eder. Kirilov, isteğinde başarısız olur. Tanpınar, *Huzur*'un devamını yazacağını, fakat öncelikle Suad'ın mektubunu yayımlamayı düşündüğünü söyler. Eğer Suad'ın mektubu yayımlanmış olsaydı muhtemelen Suad da başarısızlığından söz edecekti.

Suad ile Mümtaz, Dionysos ile Apollon'un karşılaşmasıdır. Ya da bunun öncesinde Oğuz Demiralp'in ifade ettiği gibi Titan ile İfrit karşılaşmasıdır:

"(...) *insan soyu Titanların küllerinden çıkmıştır. Yani Titan-Dionysos, İfrit-Cemşid ikiliği insanın özünde vardır. Daha önce, gerçek aşkın bulunamamasını kadehin dibinde İfrit olması diye eğretilemişti A. Hamdi. Suad'ı İfrit'e benzetmişti. Böylelikle İfrit, kısır boşluğun, ışık tutan karanlığın anlamdaşı olurken Cemşid ya da Dionysos, izlekçesinin güneşli yanına yerleşmektedir.*"[78] Burada öncelikle insan soyunun Titanların küllerinden ortaya çıkışına dikkati çekmek gerekir. Çünkü Tanpınar, *Huzur* ile ilgili yapılan söyleşide Mümtaz'ın yeni bir insan olarak, tabiri caizse küllerinde doğacağını söylemiştir.[79] Bu nedenle bir Titandır Mümtaz. Titan ve İfrit'in karşılaşması, Nietzsche'nin Apollon ve Dionysos için söyledikleri önemlidir burada. Fakat Demiralp, Tanpınar'ın Albert Camus gibi Nietzsche'nin Dionysos'unu değiştirdiğini, coşkuyu çoğulluğa dönüştüremediğini söyler. Bunun nedenini Tanpınar'ın insanı merkez alan estetik anlayışıyla açıklar.[80] Mümtaz, *Huzur*'da insandan halka, topluma açılmak istemiş ancak bunu yapamamıştır.

Bu durumun sebebi ise Demiralp'in ifade ettiği gibi Tanpınar'ın halka rağmen halka ulaşamamasıdır. Halk ve aydının düşünceleri farklıdır. Tanpınar karnavallarda olduğu gibi sı-

78 Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası*, s. 156. Ayrıca Tanpınar, titan ile ifrit hakkında kendisi de şöyle der: "(...) *Titan ve ifrit her zaman vardır. İnsanın içinde her lâhza uyanır. Hakikatte onlar bizim zenginliklerimizdir de. Fakat kayıt altına almak şartiyle.. O zaman hür olarak karşısına geçeceğimiz malzeme olurlar.*" Bkz. "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığım Gibi*, s. 319.

79 Necdet Evliyagil, "Ahmet Hamdi Tanpınar ile Son Romanı İçin Bir Konuşma", *Mücevherlerin Sırrı*, s. 205.

80 Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası*, s. 163. Bu yazı için ayrıca bakınız, Hilmi Yavuz, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Estetiği Üzerine", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 237-240.

nırları kaldırmaz. *Huzur*'da aydını bir anda halkın yerine, halkı da aydının yerine geçirerek alaşağı etmek gibi bir durum, dahası bir eşitlik de yoktur. Bu yüzden *Huzur*'da bir karnaval havasından söz edilecekse ancak belirli bir sınıfa ait bezm meclislerinden bahsedilebilir. Burada konuşmalar, sohbetler vardır. Hatta neredeyse bunlarda bile bir eşitlik söz konusu değildir. Adile Hanım'ın ayarladığı ilişkileri, ayarladığı ölçülerde yaşayan insanlardır bunlar, tıpkı bir İhsan Bey Adası'nın bulunması gibi. Adile Hanım'ın sofraları ve İhsan Bey Adası'nın kendine göre belirli kuralları vardır. O yüzden her iki taraf da yeterince aydınlık değildir. Tabii yine de İhsan Bey Adası düşünsel açıdan kişinin mahremine ait bir yerdir. Bu nedenle karnaval da *Acı Karnaval*'dır.

"Bernstein, *Bitter Carnaval (Acı Karnaval)* adlı kitabında, Bakhtin'in karnaval kavramının aslında bir yas tonu içerdiğinden söz eder; çünkü edebiyatta karnavalvari olan, çoktan geride kalmış bir geleneğin anısından ibarettir. Karnavalda sahne ışıkları yoktur; seyirci ile oyuncu, seyreden ile seyredilen ayrımı yoktur. Ama edebi temsilden söz ettiğimiz anda, sahne ışıkları çoktan devreye girmiştir. Bernstein'a göre bu gecikmişlik yalnızca Rönesans sonrası burjuva kültürüne özgü değil, Saturnalia şenliklerinden kaynaklanmış bütün bir edebî türün özelliğidir."[81] Tanpınar'ın *Huzur*'unda yaşananlar tam anlamıyla bir acı karnavaldır. Başka bir Şeyh Galib yazmak isteyen Mümtaz'ın, roman karakteri olarak, Tanpınar'ın "modern sembolizmin ilk mübeşşiri olan mutasavvıf"ı dediği kişiyi seçmesi de bu karnavalın acı tarafının bir başka yönü-

81 Bernstein'dan alıntılayan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s. 76. Mümtaz, "kelimeleri, hayalleri canlandıracak bir ateşin peşinde"dir. Bkz. *Huzur*, s. 265. Fakat bu ateş, dünyada değildir. Bu nedenle yokluk, en azından Mümtaz'ın dünyası bu acı karnavala, belki de kıyamete sebep olur.

nü oluşturur. Çünkü o da özel bir şahsiyettir, üstelik tam da Bernstein'ın söylediği gibi bir edebî temsilin içinde bir başka edebî temsile dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Böylece Şeyh Galib'in üzerine sahne ışıkları iki kere çevrilmiştir. Bu da Gürbilek'in ve Demiralp'in ifade ettikleri gibi çifte durumlardan birini oluşturmaktadır. Tanpınar Suad ile belki bir trajedi ortaya koyamamıştır ama asıl trajedi de bu değil midir? Kendisini evrenin merkezine koyan insan, tek başınadır, kendinden başkalarıyla bütünleşememekte, kendisini çoğullaştıramamaktadır. Aslında tam da bu nedenle Mümtaz'ın acısı iki katına çıkar. Önce "ikiz ruh hali", sonra da Şeyh Galib'i bir edebî temsil haline getirir. Suad'ın bir çeviri karakter olarak kalması bir tarafa, sahne ışıkları dabu çeviri karakterin üzerine çevrilmiştir. Son sahnede her tarafı aydınlatan bir güneş gibi gökyüzüne gerilen Mümtaz değil Suad'dır.

Bu insanın tanrılaşması değil midir? İşte, tersine çevrilmiş teolojinin bir başka karşılığı da buradadır. Bu tanrılaşmada küçülen yine Mümtaz olmuştur.

O halde "modern sembolizmin ilk *mübeşşiri*" olan Gâlib gibi kendi de bunu yazmaya çalışarak *"modern Türk edebiyatının ilk mübeşşir"*lerinden olmaz mı? Fakat buna rağmen Tanpınar, bir çoğulluğa sahiptir. Bu, bütünlüğe ulaşma çabasında çoğullaşan kimlikleriyle oradan halka ulaşma isteğiyle beslenen bir çoğulluktur. Üstelik eserlerinde, hepsine bir arada birbirine kaynaşır ve dönüşür bir şekilde yer verir. *Acı Karnaval*'ın acılığının bir başka yönü de budur aslında. Oğuz Demiralp'in ifade ettiği gibi *"çoğulboyutlu bir varlık olarak kendine"* bir devinimdir bu.[82]

Acı Karnaval'a rağmen *Huzur*, Mehmet Kaplan'ın da dikkati çektiği gibi, birçok unsuru bir araya getiren kompozisyonuy-

82 Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası*, s. 180.

la Türk edebiyatında özel bir yere sahiptir. Mümtaz'ın insanı yüceltmesine karşılık Suad'ın alçaltması; tarihten, musikiden bahsedilen bir yerde Adile Hanım gibi sadece dedikoduyla ilgilenen insanların bulunması, Mümtaz gibi aşk karşısındaki duygularını Baudelaire ile birleştiren birine karşılık kahveci çırağı Mehmet'in bunlarla uyuşmayan aşkı, Yaşar'ın gülünçlüğüne karşılık İhsan'ın ciddiyeti, namuslu kadınların yanında düşmüş kadınların olduğu pavyonlar ve daha birbirine zıt bir sürü şahsı ve mekânı Tanpınar bu eserinde bir araya getirir. Olumlunun yanında olumsuz, yücenin yanında aşağılanmış, gülüncün yanında trajik vardır. Bu ilginç kompozisyonda, her şey tıpkı en azından bir yapı olarak göz önünde bulundurulduğunda bir araya gelerek bir karnaval yaratmış olur.

Huzur, bir varlık probleminin, II. Dünya Savaşı'nın arifesindeki aydınların psikolojilerinin romanıdır. Varlık ile var olmanın mesuliyeti! *Huzur*, bu temel eksene yerleşir. Her şey, bu eksenden dışarıya ya da içeriye doğru açılır. *Huzur*, Mümtaz-Suad ikiliği ya da Apollon-Dionysos ikiliği gibi içindeki tüm açılımların bu merkezden etrafa yayıldığı bir romandır. Demiralp'in üzerinde durduğu gibi aynı zamanda bir devinimdir bu. Bu devinim içinde Orhan Okay'ın işaret ettiği *"yüz binlerce ruh bir arafta"* yeniden anlam kazanırken *İlahi Komedya*'yı yazan Dante'nin akla gelmemesi mümkün değildir.

Huzur romanına sadece "bir tersine çevrilmiş teoloji" olarak değil, aynı zamanda bir *İlahi Komedya* versiyonu şeklinde de yaklaşılabilir. Mümtaz'ın en başından başlayarak günümüze kadar gelen bir destan yazma düşüncesi de bu noktada ilgi çekicidir.

Mümtaz, cennet ve cehennem arasındadır. Nuran, Mümtaz için cennet, Nuran'ın yokluğu cehennemdir. İhsan, Mümtaz'ın Nuran'a bakışına şöyle yaklaşır:

"Aldırma, geçer... Sonra birdenbire asıl söylemek istediğini söyledi: Onları kendi duygularının aydınlığında görüyordun. Kendi hayatında vehmettiğin şeyleri onlara taşıyordun. Eğer seçtiğin devri, meselelerinde arasaydın o zaman her şey değişirdi. Halbuki sen tek bir insanın etrafında dünyayı toplamaya çalıştın."[83] Bu nedenle Nuran, *Huzur*'da bir nevi Beatrice'dir. *İlahi Komedya*'da Beatrice, göğün tabakalarına yükseldikçe güzelliği daha da artar. Mümtaz'ın aşkıyla Nuran da en azından onun gözünden her an biraz daha parlak ve güzel olacaktır.[84]

Tanpınar, Dostoyevski oyunu oynayan Suad'ı bir taraftan Dante ile birleştirmektedir. Suad'ın yolculuğunda ona farkında olmadan Mümtaz, tersine çevrildiğinde Mümtaz'ın yolculuğuna Suad eşlik eder. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın *Huzur*, aynı zamanda bir yolculuklar kitabıdır. Mümtaz ve Nuran sadece İstanbul'un sokaklarını, camilerini değil bütün bir kültürünü, tarihini de dolaşır. Musiki bu yolculuğun "giydirilmiş zaman"ı olarak gözlerinin önünde durur. Zamanlar ve coğrafyalar arası bir yolculukta tarihin derinliklerindeki kişilerle

---

83 Tanpınar, *Huzur*, s. 318.

84 Kaplan, *Huzur* ile ilgili yazısında Tanpınar'ın Nuran'ı yüceltmesinden ve onu neredeyse ilahi bir varlık haline getirmesinden söz eder. Dante ise Beatrice için Vita Nuova'da *"Onun için hiçbir kadın için söylenmemiş şeyler söylemek istiyorum."* der. Bkz. Borges, *Dantevari Denemeler, Shakespeare'in Belleği*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 67. Tanpınar'ın yapmak istediği de budur aslında. Kadın, aynı zamanda bir aydınlanmayı sağlamaktadır. *İlahi Komedya*'nın alegorik yorumlarında Beatrice'in inancı temsil ettiği söylenir. Nuran, belki bir inancın temsili değildir ama Mümtaz için bir aydınlanmayı sağlamıştır. Bu nedenle yazar ona Nuran adını vermiş olabilir. Nuran da ona Beatrice'in Dante'ye uzak olduğu kadar uzak. Beatrice, Dante'yi bırakıp göğe doğru yükselirken Nuran da Mümtaz'ı bırakıp gitmiştir. *İlahi Komedya*'nın alegorik yorumunda Beatrice'in inancı temsil ettiğini söyledik. Eserde Dante insanoğlunun, Vergilius da aklın sembolüdür. Bu paralellik *Huzur*'a uyarlanırsa ve *Huzur*'un bir varlık sorununu temel aldığı düşünülürse Mümtaz insanoğlunu, İhsan ve hatta onun yanında Suad da aklı temsil ederler.

söyleşir gibidirler. Bu nedenle ilk öpüşmeleri eski bir köşkün içindeki eski bir aynanın önünde gerçekleşir. Sadece Mümtaz ve Nuran değil, neredeyse romanın bütün karakterleri için bu durum geçerlidir.

Arafta bekleme, *Acı Karnaval*'ın kendini gösterdiği durumlardan biridir. *Huzur*'da *Acı Karnaval*'a eşlik eden asıl unsur Mümtaz'ın, Kapalı Çarşı'daki dükkânlarda gördükleri ve orada hissettikleridir. Sahaflar'da gördüğü kitaplar, ardından da diğer dükkânlar... Çadırcılar'da gördükleri gerçekten ilgi çekicidir. Burada bir sürü antika eşya vardır. Rus işi semaver boruları, sedef bir kadın yelpazesi, bir baston, kahve değirmeni, eski zamanlardan kalma fotoğraflar, yataklar... Mümtaz, bunlar karşısında şöyle düşünür:

"Nasıl bütün İstanbul, her çeşit ve her türlü modasıyla, en gizli, en umulmadık taraflarıyla buraya akıyordu. Sanki eşyanın, atılmış hayat parçalarının yaptığı bir romandı bu."[85] Ve bu *"atılmış hayat parçalarının yaptığı roman"*ın hemen içinde Mümtaz, bir *"hayat artığı"* olan Behçet Beyi görür. Sonrasında da Bit Pazarı'na girer. Burada da pek çok eski kıyafet vardır. Bunların kendisine *"bir tanemizi al ve giyin ve öbür kapıdan başka bir insan olarak çık!"* dediklerini düşünür. *"Giydirilmiş zaman"*a bir başka çağrıdır bu aslında. Bir de kırık bir mankenin üzerindeki gelinlik. Bu gelinliğin üstüne yerleştirilmiş bir çiftin fotoğrafını Mümtaz, *"her tarafından saadet taşan, yaşanan anı, bir iklim gibi zapt eden bir hayat ve sevgi reklamı yapıyordu."* diye düşünür.[86]

Huzur eşyanın da romanıdır aynı zamanda. Ölülerin ardındaki eşyalar...Tersine çevrilmiş teolojiye dönülecek olunursa ölüler ve onların yanı başında hayat bulan eşyaların

85 Tanpınar, *Huzur*, s. 53.
86 Tanpınar, *Huzur*, s. 56.

romanı. Eskimişliklerini bir reklam havasıyla içinde bulundukları varlığa duyurmaya çalışan eşyalardır bunlar. Unutulmak istemediklerinden kendilerine ait bir dil yaratmak zorunda kalmışlardır. O yüzden bu sesi yaratmak için Mümtaz'ın kendi içinden gördükleri olarak yüzeye çıkıp, onun içinden seslenirler. Tanpınar'ın burada yarattığı dilin animizm ile bir bağlantısı yoktur. Bu Bergson'un sözünü ettiği iç ses ve iç mekânın maddeleşmiş halidir. Mümtaz'ın dolaştığı bu yerler. Sahaflar, Çadırcılar, Bit Pazarı... Burada her şey birbiri içine girmiş ve aralarındaki mesafeler kalkmıştır. Bir nevi bütünleşmeye çalışmadan söz edilebilir. Romanda karakterinin sesi ile eşyaların sesi aynı yerde durur. Karakter, eşya ile arasındaki sınırları kaldırır. Bu da tersine çevrilmiş bir teolojidir. Mümtaz, yazar, şimdi bir de insanlara varlıklarını duyurmaya çalışan ruhsal bir özellik kazanan eşyaların dili vardır. Varlık ve yokluk arasındaki sınırda eşya ve insan bir arada bulunur. Tanrının yarattığı insan ve insanın yaptığı eşya. İkisi birbirine aynı yerden seslenmektedir. Bu iki sesin aynı noktada buluşabilmeleri de belirli anlamlarda insanın tanrılaştırılmasıyla sağlanmıştır. Var olan duruma estetik boyut katan da budur. Mümtaz'ı seçkin yapan özelliklerden biri de budur. Onun kendi iç sesi ve dahası iç mekânı vardır.

Mümtaz'ın *"yalnız içinde bulunanları görmesi"*nden bahsetmesi önemlidir. Bu yüzden onun bir iç mekânı vardır. Dünyayı kendi içinden görmez, kendi içinde bulunanları görür. İç mekândaki eşyalar da bu nedenle kendilerine has bir dile sahip olarak görünürler. Mümtaz da hep üç Mümtaz olduğundan bahseder:

Nuran'ın, İhsan'ın ve de savaşa gidenlerin yanındaki Mümtaz. Bir de kendi dış sesi, iç sesi ve iç mekânındaki eşyaların sesine sahip olan üçlü bir Mümtaz vardır. Mümtaz'ın iç se-

sinden Nuran'a soru sorması ama Nuran'ın bunu cevaplayabilmesi de bununla paralellik gösterir. O zaman da Mümtaz, *"yalnızca kendi içinde bulunanları"* görür.[87]

Mümtaz, romanda sadece kendini çoğullaştırmaz, Nuran da onun düşüncelerinde çoğul bir hal alır: *"Fakat bununla da kalmıyordu. Küçük ve çoğu, asıl fon ve rengini Mümtaz'ın ruhundaki arızalardan alan hadiselerin çizgi çizgi yaptığı, âdeta etine yapıştırdığı bir yığın Nuran daha vardı ki, hepsi mahpus olduğu derinliklerden kurtulup suyun yüzüne çıkmaya, oradan Mümtaz'ın hayatını idare etmeye çalışıyorlardı."*[88] Bütün bu çoğulluk, Mümtaz'ı "benim" diyebileceği hayatın olmadığını söylemeye iter. Zaten Mümtaz için hayatın, hayat içindeki varlığın kendisi bir sorun halini aldığından o, hayatın arızi şekillerini görmeyen ve bu oyunun içine giren insanlara da öfke duyar. Ölüm ve hayat arasında oynanan bir oyundur bu. Oysa Mümtaz, bunları birleştirmeye çalışır. Varlıkta bunların her ikisi de bir arada bulunur: *"Ne ölüm var, ne de hayat var. Biz varız, ikisi de bizde."*[89] İnsan bu ikisi arasında bir saat rakkası gibi gidip gelmektedir. İnsan, "süre"yi gölgesinde aradığı için böyledir. Oysa yalnız insan, mutlak bir zamanı kendisinde birleştirebilir. İnsan, hayat ve ölüm diye bir zıtlığı düşündüğünden zamanın mahpusudur. Bu zamanın dışına çıkmak ise ancak bunları fark etmekle mümkündür. Fakat insan, zamanı dışından seyretmeyi kabul ettiğinden adet olmanın talihini yaşamaktadır. İnsanlığın asıl talihi budur. Bu yüzden kendisine "yeni talihler icat etmekte"dir. Asıl özgürlük aklın

87 Berna Moran'ın *Huzur*'da söz ettiği yepyeni tekniğin niteliğini hatırlamak gerekir. Mümtaz'ın kendi iç konuşmasını Nuran'ın duyması ve buna cevap vermesine rağmen Mümtaz, kelimeleri kullanmamıştır.

88 Tanpınar, *Huzur*, s. 58.

89 Tanpınar, a.g.e., s. 65.

bittiği yerde başlamaktadır: *"Aklın bittiği yerde parlayan büyük incinin kendisi oldum; ondan bir zerre değil, kendisi. Aklın serhaddinde hiçbir aydınlığın gölgelemediği yerde kendi içinden aydınlık, pırıl pırıl tutuşan büyük su nergisiyim."*[90]

Burada yeniden Suad'ın Mümtaz'ın iç benliği olabileceği düşüncesini hatırlarsak "büyük su nergisi" anlam kazanacaktır. Romanın son sahnesinde Suad, gökyüzünde büyük bir güneş gibi gerilen büyüleyici bir güzelliği vardır. Burada Mümtaz'ın güzellik karşısındaki düşünceleri tıpkı kendi aksinden büyülenen Narkissos gibidir. Mümtaz'ın yüzündeki tebessüm de *"yeni talihler icat etmek"* ile bağlantılıdır.

Bir talih nasıl icat edilebilir? Ben varım demekle, mutlaklığın ortadan kaldırılmasıyla. Bu, aynı zamanda talihin tersine çevrilmesidir. İcat, talihin tersine çevrilmiş şeklidir. Yoksa talih kendisi icat edilebilir bir şey değil, insanı, kendiliğinden bulan bir şeydir.

Talihin icat edilmesi, aklın bitmesiyle mümkün olabilir. Bu da insanı özgürleştiren ve zerreler halinde bütün ile birleştiren bir unsurdur. Mümtaz'ın son sayfalardaki tebessümünün bir diğer yönü de budur. Burada aklın bittiği yerden kasıt delilik değil, bütünün bir parçası olmaktır. Bu nedenle Suad için İhsan tarafından sarf edilen "tersine çevrilmiş teoloji" Mümtaz için de geçerlidir. Daha sonra Mümtaz, talih ve icat konusuna şöyle bir açıklık getirecektir: *"Herkesin bir talihi var. Ne bileyim, ben, bu talihi kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamayı seviyorum. Yani sanatı seviyorum."*[91] O halde icat edilmiş talih, sanat mıdır? Aslında Tanpınar, "öteki"yi icat ediyor. İcat edilmiş talih de bununla bağlantılı. "İnsanlığın Talihi" başlıklı yazıda kişinin kendini daha iyi tanıyabilmesi için

90 Tanpınar, a.g.e., s. 67.
91 Tanpınar, a.g.e., s. 120.

bir başkasının gerekliliğinden bahseder ve bunun üzerine konuyu aynalara getirir.[92]

Aslında *Huzur*'da sürekli olarak birbirini tamamlayan karakterler vardır. Mümtaz ve Suad'ın ilişkisinin yanında Muazzez ve İclâl, İhsan ve Macide hatta İhsan ve Tevfik Bey ilişkisi böyle bir ilişkidir. Ya birbirlerini tamamlarlar ya da birinin eksikliğini duyduğu bir şey diğerinde vardır. Özellikle İclâl ve Muazzez arasındaki ilişki, romandaki soytarı ve kral ilişkisine benzer bir ilişkidir. Muazzez, bir ayaklı gazete gibidir. Çevrede olup biten her şeyden haberi vardır ve Mümtaz'a ilgi duyar. İclâl ise Muazzez'in en yakın arkadaşıdır. Onun işlevi ise Muazzez'in getirdiği haberlerin *"beşeri derinlikleri"*ni bulup dikkati çekmektir, İclâl, onun tamamlayıcısıdır. Ama bu dedikodu unsuru, *Huzur*'da ilgi çekici bir durum kazanmıştır. Koleksiyonun yerini bu romanda neredeyse dedikodu almıştır. Adile Hanım'ın düşünceleri, onun etrafındaki insanlar, bu ilişkilerin yürüyüş şekli, insanların birbirleri hakkında konuşmaları, hatta yazarın karakterlerinin hayatını üçüncü şahıs olarak anlattığı bölümler dikkati çekicidir. Bu dedikodular en az Mümtaz'ın dolaştığı Sahaflar ve Bit Pazarı kadar karmaşık bir yapı sergiler: Adile Hanım'ın komşusu ve kocasıyla ilgili düşünceleri; tabii bir de yazarın bunu ortaya koyuşu.[93] Eserin bu bölümlerinde musiki ile beslenmiş, bir sürü estetik unsurun bir araya gelişinin tam tersi bir üslup söz konusudur. Adile Hanım'ın komşusu Sabit Bey hakkında anlatılanlar, Muazzez ve İclâl'in konuştukları. Şüphesiz bunlar, geçmişi hatırlamak olarak değil, reklam havasındaki dedikodu olarak tanımlanmalıdır. Bu dedikoduların yanında Yaşar'ın ilaç şi-

92 Ayrıntılı bilgi için bkz. Tanpınar, "İnsanlığın Talihi", *Hece*, Sayı: 88, Nisan 2004, s. 35-36.

93 Tanpınar, *Huzur*, s. 78.

şeleri için yazarın başvurduğu anlatım şekliyle dedikodunun yanına reklam konulmaktadır. Burada Tanpınar, geçmiş ile güncel olanı birleştirmiştir.

Mümtaz'ın İhsan için çağırdığı askerî doktor ile konuşması ve bu konuşmanın getirdiği yüzleşme, *Huzur*'da Suad ve Mümtaz arasında yer alan son kısımdaki diyalogu, Şeytan ile konuşmayı akla getirir. Gerçi Suad Mümtaz'a *"Eğer şeytan olsaydım, içinden konuşurdum"* der ama yine de bu diyalog şeytan ve insanoğlu arasında geçen bir konuşmayı anımsatmaktadır. Suad, Mümtaz'a bir vazifesi olduğunu ve bu vazifenin onun *"koruyucu melek"*liği olduğunu söyler. Dahası *"Dün akşamdan beri ölüler hep meydanda"* der.[94] Ölülerle veya Şeytan ile konuşma, Tanpınar'ın sevdiği yazarların eserlerinde de vardır. *Karamazov Kardeşler*'de İvan Karamazov, Şeytan ile konuşur. Edgar Allan Poe'nun "Bobol" hikâyesinde de bir Şeytan ile konuşma sahnesi vardır. Aynı zamanda Goethe'nin *Faust*'unda ve Thomas Mann'ın Dostoyevski'den esinlenerek yazdığı *DoktorFaustus*'ta. İnsanın varlık problemini açıklamanın bir başka şeklidir bu ve aynı zamanda tersine çevrilmiş teolojidir. Bakhtin'in karnavallaşma ve Dostoyevski romanlarındaki Menippos yergisi[95] burada yerini almıştır. Suad, Müm-

94 Tanpınar, a.g.e., s. 373.

95 Bakhtin'in kısaca menippea adını verdiği meninpos yergisinin karakteristik özelliklerini kısaca şu şekilde verilebilir: "Menippeada komiklik öğesi daha ağır basar, fazlasıyla tipik olan tarih ve anı tarzının karakteristiklerinden kurtulmuştur, en önemli özellliği fantastiği ve serüveni gözüpek ve sınırsız bir biçimde kullanmasının tamamen kendinden kaynaklanması, sırf fikirsel ve felsefi bir amaç tarafından gerekçelenip bu gerçeğe adanmış olması, kendisinde barındırdığı özgür fantastik, simgesel, hatta zaman zaman mistik-dinsel öğenin, uç ve olgunlaşmamış sefalet doğalcılığıyla olan oraganik birleşimi, olağanüstü bir felsefi evrenselcilikle ve dünyayı olası en geniş ölçekte düşünme kapasitesinin birleşmesi, antik, epik ve trajediye tamamen yabancı olan özel tip bir deneysel fantastiğin boy göstermesi, insanın alışılmadık psişik hallerinin temsili, tuhaf davranışlar, yakışıksız konuşmalar, iç içe geçmiş

taz'ın karnaval eşi olmuştur. Sadece bu diyalogla değil, onun tam zıddı olmasıyla da. Nuran'ın annesinin ölçülülüğüne karşılık Adile Hanım'ın ölçüsüzlüğü, İhsan'ın ciddiliğine karşılık Sabih'in sadece belirli yerlere odaklanan düşüncesi, Tevfik Bey'in her şeyi kapsamaya çalışan dünya anlayışına karşılık oğlu Yaşar'ın ilaç şişelerine hapsettiği dünyası. Her biri karnavalın diğer tarafında biri birinin eşi olarak yaratılmışlardır. Bu eşlerin yanında musikinin bu kadar önemli bir yer tutması da Bakhtin'in *"orkestralama"* kavramıyla yakından ilgilidir. Hepsi birlikte ve roman içindeki birbiri içine geçmiş bütün türler (mektup, büyü kitabı, *Mahur Beste*, reklam afişleri, ilaç şişelerinin üzerinde yazanlar, musikişinaslara dair anekdotlar) bu *"orkestralama"*yı sağlar.

Romanın sonunda, kafasında hep ölüler olan Mümtaz'ın şeytanla olmasa bile bir ölüyle, Suad ile konuşması ilgi çekicidir: *"Garip şey... diye birkaç defa tekrarladı. Adam, Suad'a benziyordu. 'Ama Suad öldü.' Tekrar, bu benzeyişin derecesini tayin için o tarafa baktı. Hakikaten Suad'a benzeyen birisi, uzaktan ona bakıp gülümsüyordu. Sırtında kurşuni elbiseler vardı. Şapkası elindeydi. 'İmkânsız...' dedi. 'Yoksa ölüler bu kadar fena mı gömülüyorlar?'"*[96] Bu, Suad ile doğrudan karşılaşmadan önce düşündükleridir. Burada Suad ona, kötü gömülmüş biri gibi görünür, sonra ise parlaklığından ona dokunamadığı biri gibi...Suad'ın Mümtaz'a söylediği *"Dün akşamdan beri bü-*

türlerin yaygın olarak kullanımı, güncel ve revaçta olan konulara ilgisi." *Karnavaldan Romana*, s. 221-232. Ayrıntılı bilgi için bu kitapta yer alan "Dostoyevski'nin Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Oluşumunun Karakteristikleri" adlı makaleye bakılabilir: *Karnavaldan Romana*, s. 209-314. *Huzur*'da simgesel olan kadar güncel olan da romanda yerini almıştır. Eskiye dair anlatıların yanında karakterlerin yaşadıkları döneme ait uzun diyaloglar ve sahneler de vardır.

96 Tanpınar, a.g.e., s. 326.

tün ölüler meydanda" sözleri de bu açıdan anlamlıdır.[97] Slavoj Žižek, "*cenaze töreni belli bir uzlaşmayı, kaybın kabulünü içerirken, ölülerin dönüşü geleneğin metninin içinde uygun yerlerini bulamadıklarına işaret eder.*"der.[98] Çeviri bir karakter olan Suad, geleneğin içinde kendine bir yer bulamadığından romanın son sahnesinde neredeyse bir "hortlak" gibi dolaşmaktadır.

Tanpınar, Mümtaz'ın, babası öldürüldükten sonra annesiyle bulundukları yerden bir başka şehre giderken aynı arabada, kalabalıkta beraber uyuduğu genç kız ile yaşadığı ilk geceyi ve bu gecenin ortaya çıkardığı günah duygusunun onda bir kompleks yarattığını söyler ve her şeyi bu kompleks etrafında gördüğünü belirtir.[99] Arkasından da şunları ilave eder: "*bu kompleksi, Sonra zamanla genel bir nevi -tâbir yerinde ise- Eurydice, yahut Orpheus kompleksine tahavvül eder. Yani Mümtaz ölüm düşüncesinin tehdidi altında yaşamaya başlar ve etrafındaki şeyleri ancak kaybetmek korkusu içinde sever.*"[100] Artık Mümtaz'ın bir ölüyle karşılaşması daha da anlamlıdır.

Tanpınar'ın 1952'de yayımlanan "Rüyalar" hikâyesinde de bir Orpheus vardır. Hikâyede, karnavalların sürekli bir yenilenmeyi içinde barındırır şekilde Persephone'nin Hades'in krallığından çıkarak yeryüzüne gelmesiyle baharın başlaması ve hayatın canlanmasına da bir gönderme yapılmıştır. Burada anlatıcı karakterin gördüğü bir nevi arama-bulma-kaybetme şeklinde açıklanabilecek bir hikâyenin rüyalara yansıması söz konusudur. Üstelik hikâyede, Orpheus'un karısı Persephone'nin adı doğrudan verilmiştir. Bu, Cemil'in evinin bahçesindeki ağaca verdiği isimdir. Bu ağaç, onun daha sonra rüya-

97 Tanpınar, a.g.e., s. 373.
98 Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, s. 40.
99 Necdet Evliyagil, "Ahmet Hamdi Tanpınar ile Son Romanı İçin Bir Konuşma", *Mücevherlerin Sırrı*, s. 204.
100 Necdet Evliyagil, a.g.m., s. 204.

larında gördüğü genç kıza bu nedenle gönderme yapacaktır. Erguvan ağacı, genç kız, Persephone, intihar...

Cemil'in rüyaları, kendisinin de ifade ettiği gibi *"bir tefrika roman gibi yavaş yavaş açılır."* Birbiri ardından gelen bu rüyalarda hikâye karakterinin bitiremediği bir tefrika roman havası vardır.

Hikâyenin başında Cemil'in yazmakta olduğu fakat bitiremediği bir aşk romanından bahsedilir. Tanpınar hikâyenin başında evlerinde bulunan erguvan ağacından ve Cemil'in karısıyla bu ağaca Persephone ismini vermesinden bahseder. Hades tarafından yeraltına kaçırılan Demeter'in kızı yeraltında bir nar tanesi yediği için orada kalmaya mahkûm olur, ancak daha sonra annesinin Zeus'tan yardım istemesiyle altı ay yeryüzüne dönmesine izin verilir. Bu süre yaz mevsimini, yeraltında kaldığı süre ise kışı getirir. Aslında hikâyede Cemil'in gördüğü rüyalar bu mitolojiyle paralellikler göstermektedir. On beş rüyada Cemil belirli anlamlarda bir tefrikaya, belki de bu mitolojinin rüyalardaki halinin tefrikasına başlar. Önce küçük bir merdiven başı ve masa üzerindeki cam kavanozun içinde balıklar görür. Bu, olayın başlangıcını simgeler. Bu nedenle de başlangıç ve diğer unsurlarla bağlantı sağlama aracı olarak ilk gördüğü rüyada merdiven vardır. Cam kavanozdaki balıklara tekrar dönecektir. Ertesi gece gördüğü rüyada, değişmiş odasının penceresinden insana benzeyen bir ağaç görür. Bu ağacın oraya ait olmadığını düşünür, tıpkı ilk önce birdenbire ortaya çıkıp Persephone'yi kaçıran Hades gibi. Persephone sonrasında kendisine yabancı bir yerde uyanmıştır. Persephone de o ağacın o bahçeye ait olmaması gibi yeraltına ait değildir. Üçüncü rüyada Cemil, bir kapının önündedir. Bir türlü açılamayacağını bildiği bir kapının önünde! Persephone de yeraltından kaçamayacağını bilir. Oranın kapıları

kendisine kapanmıştır ve açılamaz. Dördüncü rüyada gölgelerden, tanımadığı çehrelerden oluşan kaotik bir yer vardır. Persephone de yeraltında karanlığın, gölgelerin ve ne olduğunu bilmediği, bir şeye benzetemediği şekiller görür. Bunun arkasından Cemil *"karışık hayalleriyle alelade bir rüya"* görür. Tanımadığı bir evin penceresinden denize baktığında mavnaları, kayıkları fark eder. Kendisi de bu mavnalardan birinin hem kendisi hem de kaptanıdır. Bu aleladelik Persephone'nin annesi Demeter ile anlaştıktan sonra yeryüzüne dönmesini simgeliyor gibidir. Burada Persephone değil, Demeter öne geçer, belki de bu nedenle rüya aleladedir. Altıncı rüyada Cemil kendisini bir başka memlekette görür. Küçük bir kız çocuğuyla oynamaktadır. Sonra kız birdenbire çeker gider, ardından da bir torba bırakır. Persephone, annesinin Zeus ile anlaşmasından sonra yeraltından yeryüzüne çıkar. Hades, altı aylığına yalnız kalır. Torbayı bırakarak yeryüzüne çıkan bu küçük kız Persephone gibidir.

Cemil, hikâyenin içinde şöyle der: *"Garip değil mi? Her rüyanın hayatta bir mutabakat noktası bulunabiliyor. Onu için rüyalarımızı yoruyoruz."*[101] Persephone'nin hayatla bir ortak noktası bulunması, gerçekler ve bunun yansıması rüyaları yormaktadır. Burada belki Tanpınar'ın *Huzur*'da Suad'ın ağzından Mümtaz'a söylettiği, *"bir şeyi başka bir şeye benzetmeden konuşamama"* ya da *Sahnenin Dışındakiler*'de Sabiha'nın *"kelimeler, kelimeler"*, şeklindeki itirazına bir başka boyut ekleniyor. Bu kadar çok rüya, mit ve gerçekliğin izdüşümü rüyalar, aslında eseri belirli anlamlarda yoruyor.

Bu geri dönüş, *Mahur Beste*'de, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" ve "Rüyalar" hikâyesinde rüyalarda, *Huzur*'da düşüncelerde gerçekleşirken *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ölü-

101 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 235.

mün derin bir uykudan uyanması olarak yer alacaktır. Hayri İrdal'ın halasının cenazesi ve sonrasında bu cenazeden dirilerek eve dönmesi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne bir karnaval havası kazandırır. Hala, cenazesinden bir imparator edasıyla evine dönmüş, yolda insanlara emirler yağdırmış, hatta bir yere uğrayıp karnını bile doyurmuştur. İrdal, onun kapıdan girişini izlerken alkışlamamak için kendini zor tutar. Dirilişle hala, yeniden hayat bulmuş, üstelik bu dirilişle zamanı da yenmiştir. Bu her şeyin üstesinden gelen kadın böylelikle zamanı da alaşağı etmeyi başarmış, sahneye güçlü bir imparatoriçe gibi çıkmıştır. Burada kefen yırtan kadının yolda uğrayıp karnını doyurma isteği halanın kendisini yenileme isteğiyle birleşmektedir. Bakhtin, karnavallarda belden aşağısının cinselliğe gönderme yaptığını söyler ki hala burada karnını doyurarak öncelikle midesini düşünmektedir.[102] Nitekim halanın daha sonra ilk yaptığı iş evlenmek olacaktır. İlerleyen dönemlerde ise yanında genç erkekler bulundurmaktan hoşlandığı bizzat yeğeni Hayri İrdal tarafından söylenecektir. Üstelik kendisinde bir *"seyirci haleti ruhiyesinin hâkim olduğunu"* da bu manzarayı hatırladıktan sonra dile getirecektir.[103]

Roman boyunca eserde insanlara aslında bulundukları dünyada değil de başka bir dünyada yaşıyorlarmışçasına kendi isimleri dışında isimler verilir. Hayri İrdal'ın değişen diliyle birlikte, Seyit Lûtfullah'ın bahsettiği insanların isimlerinin talihini taşımaları düşüncelerine paralel olarak romanda kendi ismi dışında başka isimler de vardır. Örneğin Seyit Lûtfullah'ın Sinop'a giderken bıraktığı ve adı Çeşminigâr olan kaplumbağanın mahalle halkı tarafından adının Emanet ola-

102 Bakhtin, "Dostoyevski'nin Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Oluşumunun Karakteristikleri", *Karnavaldan Romana*, s. 265.

103 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 66.

rak değiştirilmesi ya da Hayri İrdal'a Doktor Ramiz ile birlikte gittiği kahvede Öksüz adının verilmesi, doğan çocuğa Karışık denmesi ya da daha eserin başında evdeki ayaklı saatin adının hem Mübarek hem de Menhus olması gibi.[104] Sadece Hayri İrdal'ın değil romandaki diğer kişilerin de adı değişmekte ve yeni aldıkları isim ile birlikte yeni bir lügat edinmektedirler. Psikanaliz Cemiyeti'nde ve İspritizma Cemiyeti'nde de insanlar yeni sözcükler edinmişlerdir. Doktor Ramiz'den başka doktor üyesi bulunmayan Psikanaliz Cemiyeti'nde psikanaliz sözcüğüyle tanışırlar, tabii Hayri İrdal bu sözcükle daha önce psikanaliz seansları sırasında tanışmıştır, İspritizma Cemiyeti'nde kendilerini ziyaret eden ruhlara isim verirler. Afrodi-ti'nin halası ya da Nevzad Hanım'ın Murad'ı gibi. Aslında ismi konulmasa da içinde yaşayan insanlarla bir cemiyet görüntüsüne sahip olan kahvede, cemiyete kabul edilişten sonra kendi içlerinde ayrılan sınıflara göre yerleştirilmektedir insanlar. Onların icat ettikleri yeni isimlerle anılan, bir sınıftan diğerine geçilebildiği bir sistemdir bu ve isimleri de kahvedekiler tarafından verilmiştir. Birinde Hayri İrdal olan isim diğerinde Öksüz olmaktadır. Nitekim bu iki isimlilik yukarıda da belirttiğimiz gibi ayaklı saate hem Mübarek hem de Menhus isimlerinin verilmesiyle romanın başından itibaren görülen bir unsurdur. İsim değiştirmeyle birlikte lügatlar da değişmiştir. Her ne kadar isimler taşıdıkları unsurlara göre değiştirilseler de bu var olmayan zamanda aslında var olmayan bir yaşamı sürdüren insanlar bir nevi kendi karnavallarında kendi eşlerini yaratmaktadırlar. Böylece zamandaşlığı aşarak zamansız

104 Farklı bir bağlamda da olsa bu isim verme meselesi *Huzur*'da da vardır. Mümtaz ve Nuran, Boğaz'ı dolaşırken karşılaştıkları bazı unsurlara isim verirler: "(...) Kuleli'nin önündeki ağaçların suda yaptığı o çok değişik gölgeye Nühüft beste adını verdiler." Bkz. Tanpınar, *Huzur*, s. 161.

bir boyuta ulaşmaya çalışmaktadırlar. Burada zamandaşlığın bu şekilde aşılmasında bir parodi de kendini gösterir. Zamanının karakteri insanlar sadece isimleriyle anılmazlar, yaptıkları işin büyüklüğüne göre onlara başka isimler de verilir. Bu, tüm milletlerde gelenek halini almıştır. Örneğin Sultan Süleyman'a Kanuni ya da II. Mehmed'e Fatih unvanının verilmesi gibi. Metinselleşme boyutunda ise bu, zamanının dışına fırlamış insanlar zamandaşlık ile yani yazarın onları ortaya koyan zamanı ile yaşadıkları zamanın birleşmesi, onların yaşanılan zamana getirilmesi aynı zamanda bu dilin parodisi ve onların alaşağı edilmesi anlamına da gelir. Bu da karnavallarda sıkça rastlanan bir durumdur.[105]

Tanpınar'da karnaval, çoğunlukla ikizlik yaratmaya yardımcı olan bir unsur olarak kullanılmış, karnavallardaki alaşağı etme durumuna çok fazla rastlanılmamasına karşılık, zamanın sınırlarını yok etme durumu ise ağırlıklı biçimde yer bulur.

105 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, Bakhtin, "Bir Roman İncelemesi Metodolojisine Doğru", *Karnavaldan Romana*, s. 186.

3. Tiyatro

Tiyatro, tarihini en eski kaynaklarda, insanlığın var oluşundan bu yana devam ettirmektedir. Korolarla başlayan bu tarihî oyun, daha sonra yazılı metinlerin oyuncular tarafından belirli repliklere göre oynanmasıyla sahneye taşınmıştır.

Tanpınar, hiç tiyatro eseri yazmamıştır. Mektuplarında bir piyes yazmakta olduğundan söz eder, ancak bu piyes daha sonra *Varlık* dergisinde hikâye alt başlığıyla yayımlandığından hikâyeleri içine konulmuştur.[106] Fakat onun eserlerinde genelde insanlar hayat karşısında bir oyuncudur. Bu nedenle doğrudan tiyatrodan bahsetmediği bazı eserlerinde bile bir tiyatro havasından söz etmek mümkündür. Yayımlanan ilk hikâyesi "Erzurumlu Tahsin" de bu teatralliğe iyi bir örnektir.

Hikâyede, depremden sonra karşılaşan Tahsin ile anlatıcının konuşmalarına bir söylem havası hâkimdir. Tahsin, konuşmaz âdeta nutuk atar. Söylem zamanlarının ritmi yavaşlatılır. Böylece etki daha vurucu olacaktır. Bu nedenle anlatıcı, Tahsin konuşurken *"Benim şahsımda bütün insanlıkla konuşuyordu."* diyecektir.[107] Anlatıcı için bu bir oyundur. *"O da oyunu olduğu gibi kabul eder."*[108] Tahsin, onun nazarında tüm

106 Söz konusu hikâye "Son Meclis"tir. Bkz. Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 311-322.

107 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 100.

108 Tanpınar, a.g.e., s. 100.

insanlığa seslenmekte, o da Tahsin'e tüm insanlık adına cevap vermektedir. Depremin zor durumda bıraktığı insanların yerlerde yatıp uyudukları bir gecede nargile içen bir adam ve karşısındaki dinleyici bir tiyatro sahnesinden replikler okur gibidir. Sanki Tahsin, Shakespeare'in *"hayat bir sahnedir"* diye başlayan repliğini söylercesine hayat ve ölüm üzerine konuşur: *"Sen cüssene bakmadan kâinatı fethe kalkmışsın... Dolduracağın çukurun dışında işin ne?"*[109]

Tanpınar'ın doğrudan tiyatrodan bahsettiği hikâyesi ise "Bir Tren Yolculuğu"dur. daha çok Nahit Sırrı'nın hikâyelerinde yer verdiği bir konuya, sanatçıların, tiyatrocuların hayatına değinir. Belki hayatta olmayan bir tiyatrocunun, Zeynep'in hikâyesini anlattığı bu eser, daha sonra *Sahnenin Dışındakiler*'in Sabiha'sını yaratmıştır.

Hikâye, "Bir Tren Yolculuğu"nda karşılaşılan bir trubun oyuncularıyla anlatıcı arasındaki konuşmalardan oluşur. Fakat konuşmalar daha başlamadan önce ölen artiste dair söylenilenlerden, anlatıcı onu hatırlamaya başlar. Çünkü onu önceden sahnede iki defa seyretmiş ve yetenekli bulmuştur.

Anlatıcının sahnede seyrettiği bu genç kadının adı Zeynep'tir. Zeynep'in ölümü de muğlak bir şekil almıştır. Kendisiyle evlenmek isteyen bir adamla arabanın içinde uçuruma yuvarlanmıştır. O sırada atları dizginleyemeyen arabacının ve içindekilerin de sarhoş olduğunu truptaki ihtiyar aktör anlatıcıya söyler.

Anlatıcı bu ihtiyar aktörden Zeynep'in bütün hikâyesini öğrenecektir. Aslında çocukluğundan itibaren tüm yaşadıkları, özellikle de üvey annesiyle yaşadıkları, onu oyuncu olmaya itmiştir. Bu kadının kendisine yaptıklarından nefes alabilmek

109 Tanpınar, a.g.e., s. 100.

için komşu çocuklarını eve toplayıp üvey annesinin taklidini yaparak işe başlamış, yani Zeynep'in oyunculuğu kendisini kandırmak için ortaya çıkmıştır. Burada yaşadıklarını bir tersine çevirme söz konusudur. Üvey annenin yerini alarak hem onu gülünç duruma düşürür hem de yaşadıkları daha hafif hale gelir. Bu ilgi ağabeyinin onu sinemaya götürmesiyle daha da artmış ve oyunculuk içine yerleşmiştir.

Zeynep, üvey annesini "Temizlik Revüsü" adlı kendi yazdığı oyunda anlatmıştır. Yazdığı bir başka oyun da "Kaynana" piyesidir. Bu piyesi ihtiyar aktörle birlikte yazmıştır. Bu da üvey annesinden ona kalan hatıralarla, üvey annesinin evin çeşitli yerlerine saklanarak onu bağırarak korkutmasından yola çıkılarak oluşturulmuş bir oyundur.[110]

Hikâyenin sonunda ihtiyar aktör anlatıcıya sanatın fedakârlık istediğini söyler. Oysa anlatılan Zeynep için daha fazlası söz konusudur. O, hayatını feda ederek sanatı yaşamaya çalışmıştır. Unutmak istediği korkularını ve acılarını oynadığı piyeslere yerleştirerek korkusunu ve acısını yaşatmaya devam etmiştir.

Burada hayatın sanata yansıması vardır. Zeynep oyunlarını, yaşadıklarından yola çıkarak yaratmıştır. Oyuncu olmak istemesinin nedeni de hayata daha rahat sarılabilmek içindir. Yaşadığı dünyadan kaçmak ister. Bunu da ancak oyunla yapabilmektedir; bu nedenle oyuncu olur. Böylece etrafındaki her şey de oyun halini alacaktır.

Doğrudan tiyatronun anlatıldığı bir başka eser ise *Sahnenin Dışındakiler*'dir. *Sahnenin Dışındakiler*, Tanpınar'ın en

110 Benzer bir durum konu itibariyle "Emirgân'da Akşam Saati" hikâyesinde de vardır. Orada Sabri, tanıdığı kaynanalardan yola çıkarak bir eser yazma düşüncesinden söz eder. Burada ayrıca Tanpınar'ın, İbnülemin Mahmud Kemal İnal'a "*cihan kaynanası*" dediği de hatırlanmalıdır.

sade dille kaleme aldığı eseridir. Yazar burada ne uzun, birbiri ardından gelen benzetmelere ne de onun asıl üslubunu oluşturan daha sonraki eserlerinde yoğun olarak görülen sembollere çok fazla yer vermiştir.

Belki bu tavır da belirli anlamlarda eserin başlığı ile ilgilidir. Belki de yazar kendini eserine koyduğu ad gibi sahnenin dışında hissetmiştir.

Birçok açıdan ilgi çekici olan bu roman, oyun kavramı etrafında düşünüldüğünde ve Tanpınar'ın sanat dünyasında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* dışarıda bırakılacak olursa oldukça zengin malzeme içermektedir. Nitekim bu, daha eserin başlığında, sahne kelimesinde kendini gösterir. Toplumsal ve psikolojik olayların art arda yaşandığı Milli Mücadele döneminin fon olarak kullanıldığı eserde özellikle başlığa paralel bir şekilde "dış"ta olma durumu vardır. Onlar için asıl oyun olan Milli Mücadele ve bu oyunun oynandığı Anadolu'nun aksine mekân İstanbul'dur. İstanbul ve şehrin sakinleri, hem dünyaya hem de Anadolu'ya bir başka sahneden bakar.

İki bölümden oluşan romanda aslında ne olacağı ya da nasıl olacağı da romanın anlatıcı karakteri Cemal tarafından romanın başında neredeyse ilan edilir bir tarzda okura sunulmuştur. Ve işte roman yarım kalacaktır.[111] Tıpkı Cemal'in Tıbbiye'nin ikinci sınıfında yazdığı ve beş perde olmasını düşündüğü ancak daha ikinci perdede bu trajedinin şahıslarının birbirini öldürdüğü, üçüncü perdeye suflör ve rejisörü sahneye çıkarmakla ancak devam edilebileceği eseri gibi. Aslında belirli anlamlarda *Sahnenin Dışındakiler* de böyledir. Roman ikinci bölümün ortasında biter. Üçüncü bölüm için suflör ve rejisör

111 Zaten romanın ilerleyen sayfalarında Sabiha ve Cemal arasında geçen diyalogta, Sabiha şöyle diyecektir: "Yazıya başlıyorlar, sonra unutuyorlar." Bkz. Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 63.

gerekir, fakat bu da romanın kurgusal yapısıyla bağlantılıdır. Cemal'in oyunun, sahnenin dışında kaldığı gibi mekân da sahne dışındadır. Asıl oyunun Anadolu'da geçmesi de rejisör ve suflöre göndermedir. Çünkü rejisör ve suflör Anadolu'dadır, üçüncü bölüm ancak orada gerçekleşebilecektir. Zaten roman da sadece Cemal'in yazmakta olduğu beş perdelik trajedi değil aynı zamanda Cemal'in hatıraları, Cemal'in yazmakta olduğu Nâsır Paşa'nın hatıraları da yarım kalmıştır. Öte yandan tamamlanan tek eseri de Cemal yazmıştır. Fakat o da kendi adıyla değil Mihailof'un adıyla yayımlanan bir fal kitabıdır.

Romanda ilgi çekici bir başka nokta da yazarın kullandığı edebî formlardır. Roman, Cemal'in hatıralarından oluşmaktadır. Nitekim daha sonra bu tür, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de kullanılacaktır.

Ayrıca Cemal, roman içinde, yani kendi hatıralarının içinde bir başka hatıra kitabını, Nâsır Paşa'nın hatıralarını da yazmaktadır. Böylece iç içe geçmiş iki hatıra işlerlik kazanır. İç ve dış karşıtlığına, iç içelik ve bunun karşıtı olarak bir dış eklenmiş olur.

Yanı sıra bu biçimsel oyunu Tanpınar, daha eserinin başında Cemal'in yazdığı trajedi ile bir kehanet gibi okuruna duyurmuştur.[112] Böylece hatıraların işlevselliğine kurgusal bir oyun da eşlik etmiş olur. Bu kurgusal oyun öncelikle Cemal ve Sabiha'nın arasındaki oyunlarla işler. Fakat bunlar çocuk oyunları olmaktan ötedir. On dört yaşında iki çocuk kendi aralarında Ali Kemal'in *Rical-i İhtilâl* adlı eserini okuyup tartışabilmektedir. Ayrıca kadın sorunu karşısında da en az büyük insan-

112 Benzer bir kehanet gibi duyurma olgusu *Huzur*'da da vardır. Burada Suad, romanda intihar edeceğini daha önceden Mümtaz ve İhsan'ın da olduğu bir ortamda söyler: *"(...) Ve yedinci günü akşamı bütün tabiat ve hayatla barışık, insan kaderinin miracında kendini asıyor."*, Tanpınar, *Huzur*, s. 275.

lar gibi söz söyleyebilmektedirler. Bu konuda onlara öncülük eden ise İhsan'dır. Sabiha'nın hiç kimseye benzememek düşüncesinden yola çıkarak oluşturduğu düşüncelerinin somut halde tiyatroya yansımasında da İhsan onlara öncülük eder. Hep beraber bir tiyatro sahnelemeye karar verirler. Zaten İhsan'da, Cemal'de ve Sabiha'da kendi yaşlarından çok daha büyük davranış ve düşünceler vardır. Tanpınar, nedense çocukların çocuk olarak kalmalarına izin vermez. Buna zıt olarak Kudret Bey, Süleyman Bey, Sündüs Hanım çocukça davranışlarıyla gözler önüne serilir. Hatta Muhtar da yaramaz ve kötü bir çocuk gibidir. Aslında herkes sadece Anadolu'daki savaşın, yani asıl sahnenin dışında değil, aynı zamanda asıl hayatın da dışındadır. Bunu da oyunun dışına çıktıklarında fark edebilirler. Zaman zaman bunu fark eden Cemal, Sabiha'yı çok daha iyi anladığını düşünür. Çünkü Sabiha'nın problemi belirli anlamlarda oyuna[113] dahil olamamaktan ileri gelmektedir. İşte tüm bunlar, kurgusal oyunun bir parçasını oluştururlar. Tanpınar biçim ve kurguyu birleştirir. Bu birleşimde dikkati çeken bir diğer nokta da hatıralarının yanına tiyatroyu koymasıdır. Tanpınar, bir tiyatro eseri kaleme almamıştır.[114] Bu yönden bakıldığında *Sahnenin Dışındakiler*, yazarın tiyatro ve tabii bunun temeli olan oyun ile ilgili düşüncelerini doğrudan vermesiyle de dikkati çekmektedir.

Tiyatro ve hatıra arasındaki ilişki canlandırma ve yazma arasındaki ilişkidir. Hatırada önce olaylar yaşanır, sonra bun-

113 Burada söz konusu edilen diğerlerinin içinde bulunduğu hayat oyunudur. Sabiha, bu oyunun farkındadır, fakat bunu bir oyun olarak görmez. O, içinden dışarıyı yaratmak istediğinden romandaki diğer karakterlerin içinde bulundukları oyunun dışındadır.

114 Fakat bir film senaryosu vardır: *İki Ateş Arasında*, İyi Şeyler Yayıncılık, İstanbul 1998. Bu senaryo da *Sahnenin Dışındakiler*'den yola çıkarak yazılmıştır.

lar yazıya geçirilir. Tiyatroda ise tersi söz konusudur. Önce yazılır, sonra hayata geçirilir. Şüphesiz bu hayata geçirme her iki türde de farklı şekildedir, ancak hatıralarda da zaman zaman unutkanlıklara, bazı şeyleri bilerek saklamaya ya da değiştirmeye yönelik bir tutum olabilmektedir. Bu da hatırların fiction yönünü kuvvetlendiren bir unsurdur ki ancak araştırmalarla ortaya çıkarılabilir. Dolayısıyla hatıraların fiction yönü, görünenin yani sahnenin dışındadır.

Tiyatro metinleri de, metin olarak kaldıkları sürece sahnenin dışında yer alırlar. Tanpınar, roman biçiminde bu iki türe yer vererek romanın temel oyunu olan iç-dış tezadına da bir göndermede bulunmaktadır. Böylece eserin ilk bölümünde Cemal'in neredeyse bir ilan şeklinde kaleme aldığı hatıralarını sunuş biçimi oyunun ilk halkasını, aynı zamanda ilk ipucunu da oluşturur. Çünkü hatıralarıyla beraber yazdığı diğer eser olan trajediden bahseder: Hatıra-trajedi. İç ve dış. Nitekim eserin ilk bölümünün adı *Mahalle* ve *Ev*'dir. Yani dış ve iç. Bu da kurgusal oyunun bir parçasıdır. Cemal, hatıralarını, 1920 yılında geldiği İstanbul'da, evinin bulunduğu mahallesinden anlatmaya başlar. Sonra da evine girer. İstanbul'un bir mahallesi. Şehzadebaşı'ndaki Elâgöz Mehmet Efendi Camisi'nin olduğu mahalle İstanbul kadar sahnenin dışında bir yerdir. Hatıraların içindeki hatıra gibi, mahallenin içinde ev vardır. Mahalleye geldiği andan itibaren de evin içini, kendi evinin, Sabiha'nın, İhsan'ın evinin içini, burada ev içi ile kasıt söz konusu insanların duygu ve düşünceleridir, anlatmaya, hatırlamaya başlayacaktır. Sonra bu ev içlerine odalar eşlik edecektir. Bunlar tıpkı insan beyninde hatırlamayı sağlayan küçük beyin hücreleri gibidir. Muhlis Bey'in odası aslında onun hücresidir. Kendi hayatının bütün gizleri, kadın eşyalarına duyduğu fetişizm, bu odanın içindedir. Bu odanın dışındaki Muhlis ise

bambaşkadır. Onun bu yönünü bilen sadece Madam Elekciyan'dır ki o da Muhlis'in iç dünyasına yönelik bir şahsiyet, eski bir sevgilidir. Cemal'in odası da onun hücresidir. Burada geçmişini, şimdi ne yapacağını düşünür, kendi kendisiyle bir hesaplaşma içine girer. Bundan önce Behçet Bey'in evindeki odasında onun iç dünyasını görür. Karısının resmine bakarak *Mahur Beste*'yi söylemeye çalışan Behçet Beyi. Oysa dışarıda saraya yakın, karısının âşığı Dr. Refik'i saraya jurnal etmiş bir Behçet vardır. Cemal'in, İhsan'ın, Kudret Bey'in, Muhlis'in, Uncu Hasan Bey'in gittikleri lokantalar da bir iç ve dışlığı barındırır. Burada kendileri olan Muhtar, Uncu Hasan Bey'e karşılık buranın dışında yer alan Cemal ve İhsan vardır. Süleyman Bey'in bütün zavallılığı yaşadığı randevu evinin odasında gözler önüne serilir. Nâsır Paşa, evinin odasında bütün hatırasını ateşe atar. Tüm bu küçük küçük hücreleriyle, gidilen lokantalarla, meyhanelerle, bir beynin hatırlamaya yarayan hücrelerinin hepsinin meydana geldiği İstanbul vardır. Kendi içindeki iç ve dış olmalarla kendisi de hem bir iç hem de bir dış olan İstanbul, ama baskın tarafıyla bir dış olan İstanbul.

Sadece Sabiha'nın çocukluğundan sonra, ne evi ne de odasından bahsedilir. Çünkü Sabiha, oyunu bilmekte, dahası oyunu oynamaktadır. O, sahnenin içinde olan tek insandır. Belki de bu nedenle, Cemal'in bulunduğu yıl olan 1920'deki görüntüsü, roman içinde sahneye çıkması, 309 sayfalık romanın 274. sayfasında gerçekleşir. Romanın sonunda sahneye çıkan ilk Türk kadını[115] diye ilan edilen tiyatro broşüründe Cemal, Sabiha'yı bu 274. sayfadaki elbiseleriyle çekilmiş bir

115 Romanda bir de Afife isimli Darülbedayi'de beraber oldukları bir şahıs vardır. Sabiha, Cemal'e İstanbul'a döndüğünü Afife'den öğrendiğini söyler. Bu Afife, muhtemelen sahneye çıkan ilk Türk kadını, Afife Jale olmalıdır. s. 275.

fotoğrafta görür. Romanın sonunda bir cinayete kurban giden Nâsır Paşa'nın elinde de bu tiyatro ilanının buruşturulmuş şekli bulunur.

Eserdeki iç ve dış tezadı, Sabiha'nın oyunun zaten farkında olduğu göz önünde bulundurulduğunda, onda daha farklı bir şekilde gelişir. Bu noktada göz önünde bulundurulması gereken, Sabiha'nın oyuncu olmak istemesidir. Sabiha herkes gibi olmak istemediğinden oyuncu olmak ister. Böylece hem herkes gibi olmayacak hem de herkesi oynayabilecektir. Bunu yaparken de kendinden yola çıkacaktır. Çünkü rol, kişinin kendinden yola çıkarak gerçekleştirdiği bir unsurdur. Bu nedenle bir oyuncunun kendisine has tarzından ve oynadığı kişiyi yorumlayışından bahsedilir. Hamlet'i birçok kişi aynı replikle ancak farklı bir tarzda ortaya koyar. Oyuncu role, kendinden bir şeyler katar. Dolayısıyla rolde tam bir saflık ya da doğrudan metinleri seslendirmekle bağlantıdan söz edilemez. İşte Sabiha, oyuncu olmak isterken kendini yapmayı, gerçekleştirmeyi de bu yüzden ister. Dışarıdaki rollere kendi içinden yola çıkarak ulaşmaya çalışacaktır. Bu nedenle Sabiha, sahnenin dışında değildir, çünkü onun için iç ve dış diye bir tezattan bahsedilemez. O içindekini, dışarıyı anlamak için bir malzemeye dönüştürecektir.

Sabiha daha çocuk yaşta okuduğu kitapların dışında, konuşmalarıyla da çok şaşırtıcı bir çocuktur. Örneğin insanlar ile ilgili şu yargı, on dört yaşında bir çocuk için oldukça erken bir düşüncenin ürünüdür: *"Bütün bu insanlar bana öyle geliyor ki, olacakları şeyi olamamışlar... Bir duvar önünde asıl yollarını değiştirmişler yahut da oldukları yerde kalmışlar... Bu duvar nedir, sen biliyor musun?"*[116] Cemal bunun cevabını daha sonra şu şekilde verecektir:

116 Tanpınar, a.g.e., s. 39.

"Onda beni şaşırtan şey, bu meseleleri kendine bağlayış tarzı idi. Belki başından beri çiftçi bir aileden gelmesi ona şehir hayatını yadırgatmış, bir nevi çok gizli bir fert ve cemiyet problemi ortaya atmıştı. Belki de tabiatında isyan hissi vardı.

Şurasını da söyleyeyim ki bütün bunlar daima yaşının hususiyetleriyle karışırdı. Bu hal, ister bilerek, ister bilmeyerek yapsın, onun konuşmasına, duruşlarına, bahar başlangıçlarının -tıpkı henüz kat'î şeklini almamış, sağlam, katıksız bir dünya görüşünün malı olmamış bir yığın heves ve fanteziyle dolu bazı sanat eserleri gibi- sıtmalı lezzetini yapan çok tatlı bir tereddüt, bir yarı yolda kalma hissini katıyordu. Hatta daha ileri gidip diyebilirim ki bu ***erken***[117] *uyanışta devam edip giden bu çocukluk esas zemini hazırlıyordu."*[118]

Tanpınar, kendisi de Sabiha'nın bu konuşmalarının yaşı için çok büyük olduğunu fark etmiş olmalıdır ki, Cemal'in hatıralarının dışında yer alan ve yukarıdaki cümlelerin hemen ardından gelen cümlelerde şöyle bir açıklama yaptırır: *"Bize olgun görünen insanların çoğunda bu vardır. Çünkü çocukluk, yalnız sonu ergenliğe, rüşde varan bir yol değildir. O aynı zamanda bir yığın tatlı hususiyetin, tabiatla derin kaynaşmanın, hayata her tecrübeden uzak şahsî bir kayışın mevsimidir. Onu kendinde kuvvetle devam ettirebilenler, daha ziyade* ***şahsiyetlerindeki aksayışlarla sevilirler.***"[119-120] Burada Tanpınar, üç unsuru birleştirir: Sabiha'nın oyunculuğunu, Cemal'in oyunculuğunu ve kendisinin oyunculuğunu. Tıpkı eserin başında daha sonradan yazacağı fal kitabına gönderme yapması gibi, burada da, eserimin aksaklığını biliyorum, der gibi bir hava

117 **Vurgu bana aittir.**
118 Tanpınar, a.g.e., s. 45.
119 **Vurgu bana aittir.**
120 Tanpınar, a.g.e., s. 45.

içindedir. Üstelik bunun farkındalığını da hem Cemal'in eserdeki hatıralarıyla hem de 1920'nin dışında yer alan hatıra dışı metinlerle ortaya koymuştur. Aslında tüm bunlarda, madem hayat bir oyun o halde bunun kelimelere geçirilmiş şeklinde de bunun dışında yer almak imkânsız, der bir tavır var gibidir. Tanpınar'ın eserlerinde, ortaya koyduğu zaafların yazarın kendisi tarafından fark edildiğine, öncelikle Fethi Naci, *Huzur* ile ilgili yazısında yer vermişti. *Huzur*'da, benzetmelerle yüklü cümleler kuran Mümtaz'a Suat, "*Sen bir şeyi başka bir şeye benzetmeden konuşamazsın.*" der. Fethi Naci, bu cümleden yola çıkarak Tanpınar'ın eserinde yaptığının farkında olduğu sonucuna varmıştır.[121] Nurdan Gürbilek ise Tanpınar'ın burada yaptığına "*Mümtaz kompleksi*" der.[122] Tanpınar'ın bütün eserlerinde mevcut olan bu kompleks, yazara rahatça kalem oynatma fırsatı vererek karakterlerine zengin dünyalar yaratmasını sağlamaktadır. *Sahnenin Dışındakiler*'de bu kompleks, en az seviyeye inmiştir.

Çünkü eserin temelinde oyun, taklit gibi unsurlar vardır. Bunlar da tamamen harekete dayalı unsurlardır. Düşüncelerden çok hareketler vardır burada; tıpkı sahnede olduğu gibi. Bu tür bir yapılanmayla Tanpınar burada sahnenin dışını değil, içini vurgulamaktadır aslında. Belki de bu açıdan bakıldığında sahnenin dışı olmanın nedeni, tiyatro şeklinde değil de bir hatırat şeklinde kaleme alınmış olmasıdır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanları aynı zamanda "kalabalıkların" romanıdır. *Huzur*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Sahnenin Dışındakiler*. Hepsinde belirli çevrelerde toplanmış kalabalıklar vardır. Yazar bu kalabalıkları anlatırken ayrıntı-

121 Bu yazı için bkz. Fethi Naci, "*Huzur*", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 189-195.

122 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Nurdan Gürbilek, "Ophelia, Su ve Rüyalar", *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s. 97-138.

ları kaçırmaz. Mümtaz'ın yürürken gördüğü hamal, Cemal'in gözüne çarpan sokaktaki herhangi bir kişi. Bunlar kalabalığın içine rahatlıkla girebilen şahsiyetlerdir. Bulundukları toplulukla hemen bütünleşirler. *Sahnenin Dışındakiler*'de sürekli çocuk mizaçlı olduğundan bahsedilen Kudret Bey'in bir düşüncesi vardır: *Mahur Beste*'yi senfoni haline getirmek. Bu, onun çoğullaştırılması, belirli anlamlarda kalabalıklaştırılmasıdır. Tanpınar, eserlerinin başında hep bir müzik formunun olduğundan söz eder. *Mahur Beste*'nin senfoni haline getirilmesi ile *Sahnenin Dışındakiler*'de Sabiha'nın romanın neden bu kadar ileri bir sayfasında ortaya çıktığıyla bağlantı kurulabilir. *Mahur Beste*'de Tanpınar, bir süre sonra eserini dağıtmış, kurgu ve yapı tamamen başka bir boyuta taşınmıştı. Behçet Bey ve etrafında geçen roman ilerleyen sayfalarda bir sürü kişinin anlatıldığı bir başka şeye dönüşmüştü. *Sahnenin Dışındakiler*, bu eserin devamıdır. Kompozisyonun çözüldüğü *Mahur Beste*'den *Sahnenin Dışındakiler*'e geçişte Tanpınar, bu çözülüşü ve *Mahur Beste*'nin sonundaki dağınıklığı Musiki Tarihi gibi eserler yazmanın iddiasını fark etmiş ve belki de bu nedenle Kudret Bey'in *Mahur Beste*'yi senfoni haline getirme düşüncesinden bahsetmiştir. Nitekim Behçet Bey'in *Mahur Beste*'deki aynasının burada Cemal'e hediye edildiği de hatırlanmalıdır. Üstelik senfoni de bir kalabalıktır. Senfonide, birden çok enstrümanın birbiri ardı sıra ya da hep birlikte çalınmasıyla melodi doruğa çıkar. Zaten *Sahnenin Dışındakiler* de *Mahur Beste*'nin devamıdır. Oradaki kalabalık burada da sahnededir.

Sahnenin Dışındakiler'de esas karakterlerin birleştikleri nokta tiyatrodur. Hepsinin içinde bir aktörlük yeteneği, hepsinde tiyatroya karşı bir ilgi mevcuttur. Cemal'in hatıralarında İhsan, Sabiha ile ona tiyatrodan söz ederken içinde bir sürü

zembereğin kıpırdadığından bahseder. Sabiha, başka insanların yüzlerinde seyahat etmekte olduğunu söyler. Kudret Bey, tiyatroya daima heves etmiştir. Avrupa'dan döndüğünde İhsan ve Sabiha'ya Moliére'in *Hasis (Cimri)*'sini sergilemeleri için yardım eder.

Sergiledikleri bu oyun, Muhtar ile Sabiha'yı birleştiren tesadüftür, ilerisinde ise her ikisinin de talihi olacaktır.[123] Kudret Bey'in ifadesiyle bu piyeste rol dağılımı şu şekildedir: *"Hasis rolünü Sabiha'nın akrabasından Nuri Âdil almıştı. Elise rolünü demin gördüğümüz Leylâ aldı. Sabiha Frosine'i tercih etti. Bütün bunları böyle tevzi ettik. Fakat La Fléche'i oynayacak kimse yoktu. Benim hatırıma Muhtar geldi."*[124] İlgi çekici nokta, okunulan ve oynanılan eserlerin, karakterlerin hayatları ile arasındaki bağlantıdır. Cemal ve Sabiha *Romeo ve Jülyet*'i okurlar. Bu, kavuşamayan iki âşığın anlatısıdır.[125] Cemal ve Sabiha da kavuşamazlar. *Hasis* piyesindeki rol dağılımına

123 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 203.

124 Tanpınar, a.g.e., s. 203.

125 Eserde kavuşamayan iki âşığa bir başka örnek de Alâiyeli Ahmet ve karısıdır. Bu da Cemal tarafından anlatılır. Karısına öldü haberi verilen Ahmet, daha sonradan onun kötü yola düştüğünü öğrenir. Sonunda karısını bulduğunda ise her şeyin bir yanlış anlamadan ibaret olduğunu öğrenir. Karısına yalan söylenmiştir. Kadın, daha fazla yaşayamayacağını söyler ve Ahmet'ten kendini öldürmesini ister. O da karısını öldürür. Sonra da onu gömer. Cemal'e onu kimsenin bulamayacağı kadar derine gömdüğünden bahseder. Benzer bir şekilde *İki Ateş Arasında* adlı senaryoda, Sabiha *Othello*'da kocası tarafından boğularak öldürülen bir kadını oynadığını anlatır. Ayrıca Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı bir mektupta Alâiyeli Ahmet adında yeni bir hikâyeye başladığını söyler: *"Ben bir hikâyeye daha başladım. Alâiyeli Ahmet. Cenup ifriti şey dedikleri frenklerin. Antalya'daki çocukluk hayatım beni pek 'obsedé' ediyordu. Sonra babamın hatıraları. Babamdan bahsedecek değilim, fakat çocukluğumun, o senelerin karıştığı güneş ışığı ve manzarada o da yaşıyor. Mevzu, idamına şahit olduğum bir asker kaçağının idamıdır."* Bkz. Zeynep Kerman, *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 46. *Sahnenin Dışındakiler* 1950'de tefrika edilmiştir. Muhtemelen yazar, yazdığı bu hikâyeyi sonradan eserine dahil etmiştir.

da göz atmak gerekir.[126] Elise'i oynayan Leylâ da tıpkı onun gibi iki aşk arasındadır. Fakat burada bir tersine değişim vardır. Hasis'te Elise baba ve oğul arasındadır. Kız oğlu, baba ise kızı sever. Romanda, Leylâ, Uncu Hasan Beyi, Uncu Hasan Bey ise Sabiha'yı sever. Hasis rolünü ise Nuri Âdil oynamıştır. Nitekim o, daha sonra bir kumpanya kuracak ve Sabiha da bu kumpanyada sahneye çıkan ilk Türk kadını olacaktır. Muhtar'ın rolü, tesadüfen seçilmiştir. La Fléche, Harpagon'un oğlu Clément'ın uşağıdır. Harpagon'un paralarını çalarak Clément ve Elise'in evlenmelerine yardım eder. Ama aslında o da Sabiha'nın seçtiği Frosine rolündeki gibi bir dolandırıcıdır. Zaten oyunda bu iki dolandırıcı birbirlerini eskiden beri tanımaktadırlar. O da Elise ve Clément'ın bir araya gelmesi için yardımcı olanlardandır. Sonuçta dolandırıcılıklarına rağmen bir iyilikten de söz edilebilir. Aslında Muhtar ve Sabiha evlenerek iki insana, Cemal'e ve Rezzan'a yardımcı olacak, onların bir araya gelmesini sağlayacaklardır.[127]

Ayrıca bir kumpanya kurmuş olan Nuri Âdil'den,[128] Nâsır Paşa'nın Avrupa'daki sevgilisi Carmen rolünü iyi oynayan bir oyuncu[129] bir de komşu kızı olarak bahsedilen Afife,[130] yuka-

126 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'den yola çıkarak yazdığı *İki Ateş Arasında* adlı film senaryosunda onlara *Hasis*'i değil başka bir oyunu oynatır. Bu oyun *Othello*'dur. Sabiha o günleri hatırlarken şöyle der: *"(Cemal'e) Neydi o günler. Kudret Bey, Muhlis Bey hep beni öldürmek istiyorlardı değil mi? Muhlis Bey Othello'da beni elleriyle boğacaktı. Kudret Bey sadece suda boğulmamı istiyordu. (Hep gülerek) O kadar güzel olacaksınız ki büyük bir çiçekli dal gibi... Dalgalar sizi şır şır götürecek. (İhsan'a) Bereket versin ki siz geldiniz de beni ölümlerden ölüm seçmekten kurtardınız... Böyle şeyler olmaz dediniz. Hafif bir şey seçin dediniz. Güzel günlerdi." İki Ateş Arasında*, s. 36.

127 *İki Ateş Arasında* adlı senaryoda, Cemal ve Rezzan birbirlerine âşık olurlar. Burada Cemal, asıl sevdiğinin Rezzan olduğunu anlar.

128 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 234.

129 Tanpınar, a.g.e., s. 267.

130 Tanpınar, a.g.e., s. 275.

rıda bahsedilen oyuncu Madam Elekciyan. Hepsi bir şekilde tiyatro ile bağlantılı kişilerdir.

Tanpınar, okuruyla oynadığı oyunu en canlı şekilde Sabiha'da gösterir. Sabiha'yı eser içinde o kadar geç ortaya çıkarır ki, Sabiha sadece o zamana kadar eserde bulunan karakterler için değil okur için de bir arzu nesnesi halini alır. Sürekli Sabiha'dan bahsederek okurda onun imgesini canlı hale getirir. Onun, sonunda bir tiyatro broşüründe yer alması da bununla bağlantılıdır. Oyuncumuz, kendini gerçekleştirmiş, sahneye çıkmaya hazırlanmaktadır. Sahneye çıkan ilk Türk kadını, yazarının da eserdeki temel oyuncusu, bunu sağlamaya yaradığı için de temel oyuncağı olur.

Bütün bunların dışında *Sahnenin Dışındakiler*'de gerçek bir oyuncu da vardır: *"O zaman Madam Elekciyan kırk, kırk beş yaşlarında bir kadındı. İlk önce muganniyelikle işe başlamış, 1908'in getirdiği heyecan içinde birdenbire tiyatroya ve bilhassa trajediye heves etmişti. Bu seneler rahmetli bir aktörümüzün sanat dehâsının ve şöhretinin en son haddini bulduğu senelerdi. Gürültülü ve heyecanlı oyunları, en trajik mevzuları zorla bir komedi haline getiren ve bu suretle devrin epeyce mânasız eserine, yalnız şahsî himmetiyle yarattığı planda ehemmiyet kazandıran bu sanatkârın ev sahibimiz üzerinde tesiri vardı."*[131] Madam Elekciyan oynadığı oyunlar içinde Eşber'deki Sumru rolünü unutamaz.

Ve Muhlis Bey... Muhlis "sırf hareket"tir. Hareket yoksa bile o, mutlaka onu yaratır. *İki Ateş Arasında* adlı senaryosunda Tanpınar, Muhlis Bey'in aktörlük yeteneği ve bu sanata ilgisinden sıkça söz eder. Oysa *Sahnenin Dışındakiler*'de, bu sanat bağlamında Muhlis Bey'in düşünceleri sadece okura hissettirilir. Muhlis Bey, bu şekilde eserde, sırf hareket olmasıyla sanat eserinin kendisini imgesi haline getirilmiş olabilir.

131 Tanpınar, a.g.e., s. 220.

Sürekli olarak tiyatrodan bahsedilen bir eserde "sırf hareket" olan Muhlis Bey, oyunu teşvik eden bir imge gibi sunulduğundan sanat eserinin kendisini işaret eder.

Kudret Bey'e gelince, o, yukarıda da belirttiğimiz gibi en az romandaki diğer karakterler kadar tiyatroya heveslidir. Cemal onu, bir tiyatro oyunundaki aktör gibi anlatır. Örneğin Sakine Hanım'ın onu Avrupalı bir kadınla evlendirmeye karar vermesi, bunu ona söylemesi ve ardından bu kadına dair, onu daha görmeden, Kudret Bey'in hayaller kurmaya başladıktan sonra Cemal ile konuşmasında, Cemal ondan sanki sahnedeki bir aktör şeklinde bahseder. Örneğin Kudret Bey, sevgili Avrupalı eşi ve arkadaşlarıyla beraber hazırlayacağı çay partilerini haftanın hangi günü yapacağını Cemal'e anlatırken böyledir. En sonunda belirli bir güne karar vermiş görünür: *"(...) Evet, pazartesi, hem hafta ortasıdır da. Haftanın diğer günleri çalışacağıma göre hafta ortasında bu dinlenmeye benim de ihtiyacım var. Hoş o da bir nevi çalışmak. Belki en mühimi... Fakat ne olsa konuşmak başkadır. -Hakikaten evlenmiş, hakikaten çalışmaya başlamış, günlerce, aylarca çalışmış gibi yorgun yorgun koltuğa oturdu."*[132] Konuşma devam ederken Cemal'in ondaki değişimleri, *"Bana muhabbetle baktı"*, *"Birdenbire zalim bir şüphe ile yüzü değişti."*, *"Ayakta çizgili pantalonu ve gri siyah ceketi içinde meselenin ta kendisi imiş gibi önümde durdu."*, *"Sesi birdenbire çok mahrem bir şey oldu ve yalnız ikimiz için konuştu"*, *"Ellerini bu az bulunur, sade iyilik olan varlık tutsun ve kendisini ileriye, nurlu ufuklara götürsün diye meçhule doğru uzattı"*, *"Bu sefer, Kudret Bey bu yalnızlıkta üşüyormuş gibi küçüldü."* gibi cümlelerle anlatışında sanki sahnedeki bir aktörün davranışlarının tasviri vardır.[133]

---

132 Tanpınar, a.g.e., s. 74.

133 Tanpınar, *İki Ateş Arasında* adlı senaryosunda Kudret Bey'i Nâsır Paşa'nın vodvildeki karşılığı şeklinde tasvir edecektir. (s. 16). Romanda ise, Sabi-

Sahnenin Dışındakiler'de romandaki kurgusal oyunu belirleyen olasılıklarıyla ve olasılık dışı olgularıyla Bütüncül Olgu'dur.[134] Buna eşlik eden ise realite ve hayal olur. Tanpınar, tiyatronun "*Sembol veya en yüksek mânâsında realite*"[135] olduğunu söyler. Oysa şiir, hatta roman da öyle değildir. Bunlardaki gerçeklik yazarın öznel dünyasıyla bağlantılıdır. Belki de bu nedenle *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, yazdığı ikinci perdede yarım kalan piyeste "Shakespeare'ini" yanlış anlamıştır. O, bunun sebeplerini ileride anlatacağını söyler ve sonrasında insanların birbirini öldürdüğü bir esere dönüştüğünü anlatır. Oysa Cemal'in hatası eseri ile hayatı karıştırmasıdır. Burada Cemal'in hatıralarını yazdığı hatırlanmalıdır:

"*Yalnız bu düşünce, herhangi bir sanatta olduğu gibi, tiyatroda da hayatla katî bir münasebet aramanın lüzumsuzluğunu gösterir. Shakespeare'in tiyatrolarını bitiren cümlelerine dikkat ediniz, hepsinde herkesin zamanına dönüşünü ilan eden bir kurtuluş edası vardır:*

Altın kulelerden yine kuşlar

Tekrarını ömrün eder ilan!

Fortenbras. Hamlet'in cenazesinin kaldırılmasını -bütün bir merasimle- emrederken bir rüyanın, ağır bir büyünün bitişini haber verir. Bize 'Kurtuldunuz artık' der."[136] Böylece Tanpınar, eserinde tiyatroyu da sahnenin dışında bırakır. Yazarın kendisinin de sahnenin dışında olmasının nedeni budur. O, sah-

---

ha'nın babası Süleyman Bey için "yerli bir vodvil karakteri" ifadesi kullanılacaktır. s. 245.

134 Bütüncül Olgu kavramı hakkında, Oyun-Zaman bölümünün analeks-proleks kısmında ayrıntılı değerlendirme yapılmıştır.

135 Tanpınar, "Tiyatro Üzerine Düşünceler", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s. 524.

136 Tanpınar, a.g.m., s. 524.

nedeki *"teksif edilmiş"* hayata karşıdır. Cemal, hem piyesinde, hem de hatıralarında bu *"teksif edilmiş hayat"*ı yazamamıştır.

Tanpınar'ın bu eser üzerinde çalışmaya devam ettiği, İnci Enginün'ün yazısından anlaşılır. Sadece bu eseri değil, bütün eserleri üzerinde sürekli çalışmaya devam etmiştir Tanpınar. Belki de o da ustaları gibi mutlak mükemmelliğin peşinde olduğundan hiç bitememişti, çaba halinde sürüp gitmiştir ondaki yazma eylemi. Tanpınar'ın, Valéry ile ilgili yazdığı yazıda, onun *"neticeden ziyade, bu neticeyi istihsale sarf edilen işçi emeği"*ne ilgisi üzerinde durması tesadüf değildir.[137]

Tanpınar, "Tiyatro Üzerine Düşünceler" başlıklı yazısında da şöyle der: *"Tiyatroda söz, hayatın dışında, hayattaki rolüne benzer bir rol oynar. Hareket, bir rüyanın giyindiği şekil olur. İdare edilen bir ışığın altında, gündelik vakaların o gayesiz ve beyhude zinciri, kendiliğinden ve devamlı oluş manzarasını kaybetmeden, âdeta mukadder ve mantıkî bir yolda yürür. Sebepler, aşikâr neticeler doğurur. Ve fikir, hiç yapamadığı şeyi yahut bin bir türlü oyunda, değişe değişe hiç benzemeyenine yaptırdığı şeyi yapar: Hayata kendi nizamını verir. Onu kendi eliyle plastik bir şey gibi yoğurur. (...) Tiyatro, imkânsızların imkânsızını yapar. Çünkü hiç kimse yanıbaşında yatan en yakınının bile rüyası içinde dolaşamaz!"*[138]

Tanpınar'ın yeni bulunup okura sunulan *"Bu Her Akşam Böyledir"* hikâyesinde, aslında tam bir tiyatrodan bahsedilemez. Fakat hikâyede bir tiyatro havası olduğu şüphesizdir. Bu nedenle hikâyede, tiyatro ve yaşananın tiyatro mu yoksa olmadığı mı ve bu olmayan netliğin birbirine karışması söz konusudur. *"Bu Her Akşam Böyledir"* Tanpınar'ın şaşırtıcı, daha çok

137 Tanpınar, "Paul Valéry", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 452.
138 Tanpınar, a.g.m., s. 532.

"Yaz Gecesi" çizgisine konulabilecek bir hikâyesidir. Burada oyun ve gerçek arasında gel-gitlerin yaşandığı bir kurgu vardır.

Mukavvadan mı yapılmış yoksa gerçekten var olup olmadığı belli olmayan dört katlı bir ev ve bu evin içindeki pencerelerdeki ve kapının önündeki yığılmış *"eski bir saatin oyuncaklarına benzeyen"*[139] bu insanların da oyuncak mı yoksa gerçek mi oldukları çok belli değildir. Sadece hikâyenin sonunda, kadının şaşkınlığı üzerine erkeğin *"İstersen yarın akşam yine gelir görürüz."* ifadesinden anlaşıldığı kadarıyla bir tiyatro sahnesidir. Fakat bu yaşanılanların bir tiyatro sahnesi olup olmadığı da *"Kadın merakla etrafına bakındı. Sormak, öğrenmek, bir şeyler yapmak istediği belliydi."* ifadeleriyle müphem bir hal almaktadır.

Bu evde yaşayanların oyuncaklardan ibaret olması ihtimali kuvvetlidir. Çünkü buradaki insanlar hem yaşsızdır, hem de içlerinde her yaşı birden barındıranlar bulunmaktadır. Dolayısıyla bu hikâye Tanpınar'ın oyunu ve hayatı iç içe geçirmiş şeklinin bu kadar bariz olarak ortaya çıktığı tek eserdir. Evde yaşayanların bir oyuncağa benzetilmesinin dışında yazar onlara doğrudan *"manken"* der: *"(...) pencerelerde, üst katın balkonunda, kapının önünde duran mankenler el çırpıyorlar, 'Yaşa!' diye bağırıyorlardı."*[140]

Oyun içindeki oyun, deli olduğu tahmin edilen bir adamın önce çırpınır gibi hareket etmesi, sonra polka ile zeybek arasında ne olduğu belli olmayan bir oyuna başlamasıdır. Bu, Acıbadem'deki Köşk'ün ne olduğu tam olarak bilinmeyen makinelerine benzer. İnsan makineye dönmüştür. Evden bakan bütün insanlar ona alkış tutarak kendilerini eğlendirmektedir. Üstelik bu adam, ikide bir eliyle boğazını sıkmakta, üstünde-

139 Tanpınar, "Bu Her Akşam Böyledir", *Kitap-lık*, Mayıs 2004, Sayı: 72, s. 40.
140 Tanpınar, a.g.e., s. 41.

kileri parçalamakta, kendini yerlere atmaktadır. Sonunda düşer, herkes çığlık atmaya başlar, hatta biri ona ayakkabısını fırlatır. Ama adam uyanmaz, ölmüştür. Görülen, bir kişinin kendi kendisini öldürmesinin sahnelenmesidir. Bu, insanlara büyük bir zevk verir. Öldüğünü anladıklarında da hiçbir şey olmamış gibi çekilip giderler. Üstelik tüm bunları ihtiyar adam, büyük bir sessizlikle yapmıştır.[141]

Ölümün canlandırıldığı bir sahnede, adam ölür. Diğerleri ise buna kayıtsız kalır. "*Mukavva ev sadece kendisi olur.*" Tıpkı bu evin içindekilerin sadece kendileri olduğu gibi.

Bu hikâyede okur, "Yaz Gecesi" hikâyesinde olduğu gibi sadece bir seyirci olmaz, hikâyenin sonundaki kadının şaşkınlığını da paylaşır. Oyuna neden olan bir taklit değil, kaostur. Çok kapalı bir dile sahip olan bu hikâyede Tanpınar, kendini öldürmeyi bir oyun şekline dönüştürmüş ihtiyar bir adamı sahneye çıkarmıştır.

Üstelik bu, herkesin gözü önünde ve oldukça acı bir şekilde gerçekleşmiştir. Gerçi burada ihtiyar adam kadar onun yaptıklarını seyredenler de ölümün oyun haline getirilmesine yardımcı olmuşlardır.

Hikâyede insanların yaşsız ve aynı zamanda birden çok yaşı bir arada barındırmaları, tiyatro ile ilgilidir. Ne de olsa tiyatroda oyuncular her rolü, her yaştan rolü oynayabildikleri gibi, bazen de bir oyunda birden çok rolü oynayabilirler. Evdeki kişilerin sadece kendileri olduğuna özellikle vurgu yapılmasının nedeni de bunun bir rol olmasıyla bağlantılıdır. Sonuçta her rol, kendisidir.

---

141 Benzer bir hikâye karakteri, daha sonra Oğuz Atay tarafından *Korkuyu Beklerken*'de, *Beyaz Mantolu Adam* ile yaratılacaktır. *"Bu Her Akşam Böyledir"* hikâyesindeki ihtiyar adam, artık güldürme işlevini kaybetmiş melankolik bir palyaço gibidir.

Hikâyenin temel ekseni sahneleme ve seyretmedir. İhtiyar adamın oyunu ve bunun evdeki insanlar tarafından seyredilmesi. Seyreden bir erkek ve kadın, sonrasında hepsini beraber izleyen okur.

Tanpınar, öncelikle ikili bir görünümü var eder. Sadece bir zıtlık olmakla kalmayıp birinin diğerini tamamladığı bir ikili görünümdür bu. Rüya ve gerçek, madde ve ruh, yazar ve okur, ayna ve gösteren. Bunlar iç içedir. Birbirlerinin sadece zıddı olmakla kalmaz, aynı zamanda onu tamamlayan bir unsur olurlar. Tanpınar bunları yan yana değil, karşı karşıya getirir. Karşı karşıya geldikleri için zıtlık olarak ve tamamlayan unsur olarak bir arada yer alabilirler. Bu da onu beraberinde aynaya, hafızaya (kuyuya) ve zamana götürmüştür. Eserlerde merkez olan unsurlar bunlardır. Kurgudaki ve biçimdeki oyunları da rüya ve uykudan yola çıkarak yaratmıştır. Tabii bunların içinde en modernist tutum, yazar ile okuru bir araya getirmesidir. Bunu yaparken de görsellikten yararlanması ve okuru bir seyirci haline koymasıdır. Sanki okur bir film ya da bir oyun izlemektedir. Bu, özellikle "*Bu Her Akşam Böyledir*" hikâyesinde açık bir şekilde kendisini hissettirir. Bu hikâyede uyanık halde rüya görmenin bir üst boyutu olarak sinema ile karşı karşıya kalırız. Aynadan yansıyan görüntüler, çok daha hızlı hareket etmekte ve daha belirsiz kalmaktadır.

Seyir, taklit ve oyun. Bunların hepsi oyunun içinde yer alırlar. Taklit ve seyirden yola çıkılarak bir oyun havası yaratılmıştır. Dolayısıyla burada sahne ve sahnelemenin bir başka edebî türe, hikâyeye taşınmasındaki özelikler de önemlidir.

Bu, daha çok iç monologlarla, "Yaz Gecesi"nde, "Âdem'le Havva"da, "Teslim"de iç seslerle, "Yaz Yağmuru" ve "Emirgân'da Akşam Saati"nde Karagöz ve Hacivat ile "Rüyalar"da rüyalar ile yapılmıştır. Bu karakterler sadece okunmamakta

aynı zamanda seyredilmektedir. Tanpınar, eserlerinin kurgusunu bunu da hesaba katarak yapmıştır. Klasik gerçekçi anlayışla yazdığı "Teslim" hikâyesinde bile bu seyir havası kendisini hissettirir. Üstelik karakterin yanındaki insanların hareketleri de bir pandomima gibidir.

Yeniden seyir, taklit ve oyuna dönersek, bu unsurların temel konu olan talih, tesadüf ve irade ile bir paralellik içindedir. Burada seyir, talihe, tesadüf taklide ve oyun da iradeye karşılık gelmektedir. Seyir talihtir, çünkü ne olacağını bilemeden gelişir. Tesadüf taklittir, çünkü birdenbire karşılaşılan unsur hakkında ne yapılacağı ancak deneyimlerle bilinebilir. Bu deneyimler de şahsi olsa bile taklitten ibarettir. İrade ise oyunun kendisidir, çünkü tüm bunların oyun olduğuna karar verebilmenin farkındalığı onun sayesinde anlaşılır.

İnsanın iradesi ile modern irade... İdarenin iradeyi yok etmesi. Bu yüzden parçalanan insanın bir anlamda kendisini oradan yansıyan biri olarak görmeye çalışmasıdır. Tamamını değil, bir kısmını kaybetmesi ve kaybettiği tarafını, bunu parçalayarak bir anlamda kurtarmak istemesi ve hep onu arama çabasıdır. Bu arama çabasının insanın kendini onarma çabasına dönüşmesidir. Ayırdığı parçayı hem rahatça sorgulama imkânı hem de bölünmüşlükle bunu onarma girişimidir. Bazen de zerreleşerek hiçbir şeye benzemeyen parçalardan oluşan kaotik bir mekanizma ortaya konmasıdır. Bir parçası dağılmış bir insan nasıl bu halde doğru düzgün bir mekanizma haline gelebilir ki! Bu büyük oyun, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde okuyucunun karşısına dikilir!

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hayri İrdal, oyuncu olmak istemiştir. Eser boyunca sürekli değişen sözlüğü, bir de gençliğinde bir dönem uğraştığı oyunculuk zamanında değişmiştir. Aristidi Efendi ve Nuri Efendi öldükten, Seyit Lût-

fullah sürgüne gönderildikten sonra İrdal, "adeta camlı bir rüya" olarak nitelendirdiği Şehzadebaşı'ndaki kumpanyaların oyunlarını izlemeye gider ve tulûât kumpanyalarından birine katılır. "*Sırf yalan olduğu*" için bu oyunlardan zevk alır. Gerçekten kaçmak, orada adının Hayri olmadığını bilmek onu rahatlatır. Böylece bir kez daha bulmak ve kaybetmek gündeme gelir. Eski çevresini kaybeden Hayri İrdal, kendisine hayatı bir oyun gibi yaşatmayı öğreten insanlardan sonra kumpanyalarda oyunculuk yaparak bu hayatı sürdürür, her sahneye çıktığında başka biri olmak onu mutlu eder. Sahneye her çıktığında bulduğu, sahneden indiğinde kaybettiği bir arayış sürecidir bu. Bu süreç I. Dünya Savaşı'nın başlaması ve askere gitmesiyle sona erer:

"*Onunla sanki ilk defa ayağım toprağa bastı. Fakat çok geç kaldığımı hissediyordum.*"[142] Neden geç kalmıştır İrdal? Hayal âleminden uzaklaşmada mı geç kalmıştır? Savaşın hayal dünyasında değil gerçek hayatta yaşandığını fark etmenin, geç kalmayla ne gibi bir ilişkisi vardır?

Savaşın kanlı ve mantık kabul etmeyen, hayatın her anında olmayıp, kendi zamanını ve koşullarını yarattığı bir unsur olduğu göz önünde bulundurulduğunda, acı bir oyun tecrübesi olarak İrdal'ın yaşamındaki yerini alır. Acı da olsa bir oyun olarak tabii.

Aydaki Kadın romanında Tanpınar, roman karakteri Selim'in rüyadan gerçek dünyaya geçişini anlatırken onun dünyayı bir tiyatro sahnesi gibi görmesinden bahseder: "*Fakat sahne bomboştu. Son ışıklar sönmüş, son etekler de kaybolmuştu.*"[143]

---

142 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 75.

143 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 11. Selim, ayrıca düşünceleri arasında geçmişini hatırlarken, bir ara hatırladıkları için "*Bu perdeyi değiştirmek lazım... Behemehal değiştirmeli...*" diyecektir. Bkz. Tanpınar, Aydaki *Kadın*, s. 16.

Tanpınar'ın karakterleri çoğunlukla kendilerini bir tiyatro sahnesindeymiş gibi hissederler. Dünyayı bu şekilde görmek, belki de onlara *"lezzetli bir kaçışın"* imkân kapısını aralamakta, bu sayede hayat daha yaşanılır hale gelmektedir. Bu *"lezzetli kaçışın"* keyfinin sürüldüğü bir diğer tür ise elbette masaldır.[144]

144 Tanpınar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar I", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 62.

4. Masal

Tüm toplumların en eski kültürel unsurlarından biri masaldır. Bu nedenle masal, belirli anlamlarda kültürlerin bilinçaltıdır. Büyülü dünyaların, harikuladenin ve imkânsızın gerçekleştiği bir yerdir masalların dünyası.

Tanpınar, çocukluğunu masallar dinleyerek, masal atmosferindeki Doğu illerinden birinde, Musul'da geçirmiştir. Bir nevi toplumun bilinçaltını oluşturan masallar, onun eserlerinde sadece toplumsal bilinçaltını değil bireyin bilinçaltını da yansıtmaktadır.

Tanpınar'da masal unsuru, öncelikle "Erzurumlu Tahsin"de görülür. Bu hikâyede Tahsin'in bir masal kahramanı gibi giyinmesi ilgi çekicidir. Tanpınar, masal ve miti eserlerinde birleştirmekten hoşlanan bir yazardır. Masallardakilere benzeyen kahramanlar,"Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda, "Bir Yol"da,"Evin Sahibi"nde, "Yaz Yağmuru"nda da ortaya çıkacaktır. Bunlar sadece birkaç örnektir. Tanpınar'ın metinlerinde masal ve mit, yan yana durur.

"Erzurumlu Tahsin"de, doğa ve insan arasındaki ilişkiye dikkat çekmesi önemlidir. Mitler, doğa ve insanın çatışmasından, insanın doğayı anlamlandırma çabasından meydana gelmiştir. Doğa ve insanlık üzerine odaklanan bu hikâyede anlatıcı ve Tahsin'in konuşması da bu yöndedir.

1937 yılında yayımlanan "Geçmiş Zaman Elbiseleri" hikâyesinde ise artık bir masal vardır. Geçmiş zaman elbiseli bir kız ve eski Şark eşyalarıyla döşeli bir evde her şey masal formunu hatırlatmaktadır. Anlatıcının oraya nasıl geldiğini bilmemesi ve sonra bir kapaktan bahsetmesi ve bu kapağı açınca buraya girdiğini düşünmesi de masallarda sıklıkla karşılaşılan büyülü yeraltı saraylarını hatırlatmaktadır. Tanpınar, bu hikâyede, çağdaşı Batılı yazarlar olan Borges ve Nabokov'un eserlerinde sıklıkla gündeme getirecekleri bir noktaya değinmektedir. Başka bir zamandaki unsuru bugüne taşımak, ona böylece bir mit olma özelliği de katacaktır. Borges'in bu hikâyeye yakın bir zamanda yazdığı *"Ölü"* hikâyesinde de benzer bir durum söz konusudur. Gemi kazasından kurtulan bir gemici, yaşadığı zamana geçmiş zamandan birini, Homeros'u ve onun *İlyada ve Odissea* adlı eserinde anlattığı kahramalardan biri olan Argos'u taşır. Hikâyenin karakteri, Argos ile konuşamaz belki ama Homeros ile sohbet etme şansı olur.

Üstelik onun Homeros olduğunu öğrenme fırsatını da bulacaktır. Böylece mitsel bir unsur modern zamana taşınmış olmaktadır.[145] Batılı bir gelenekten gelen Borges için *İlyada ve Odissea*'da yankısını bulurken Tanpınar kaynağını *Binbir Gece Masalları*'ndan çekip çıkaracaktır. Mitsel bir unsuru modern zamana taşımak, ona biçimsel olarak bir sonsuzluk vermek anlamına gelecektir. Böylece belirli bir döneme ait olan bir mit, içinde bulunduğu dönemden fırlayarak zamanlar üstü bir hal alacaktır. Belki de bu nedenle hikâyenin karakteri genç kız, bir rüya olarak kalmanın korkusundan bahseder. Bu anlamda, hikâyede mit ile ilgili unsurların rüya ile bir tutulması da

145 *"Ölü"* hikâyesi için bkz. Borges, *Alef*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 26-32.

önemlidir. Çünkü rüyalar da, bir döneme aitmiş gibi görünmelerine rağmen psikolog tarafından yorumlandıklarında o döneme ait olmaktan çıkmaktadırlar. Bu zamansızlık, rüya ve mitin kendi zamanlarından koparılmasıyla gerçekleşecektir.

Bu hikâyede bu şekilde kurulmuş bir masala uygun birçok unsur vardır. Genç kızı kaçırıp hapseden dev, cin ya da periye karşılık bir üvey baba. Dünyalar güzeli genç kız ve onun geçmiş zamanlara ait kıyafetler giymesiyle meydana gelen bir dönüşüm, koruyucu olarak da sağır ve dilsiz bir kadın ve oğlu. Karakter tıpkı bir masal kahramanı gibi bir kapağı açıp başka bir dünyaya girmişçesine buraya gelmiştir. Ayrıca kendisi de sık sık yaşadığı gecenin büyülü atmosferinden bahseder.

Tanpınar'ın bu hikâyede rüya ve miti bir araya getirmesinde dikkati çeken bir başka unsur, genç kız ve ihtiyar adam arasındaki ilişkidir. Genç kızın ihtiyar adamın anlatıcıya babası olduğunu söylemesine rağmen, ihtiyar adamın genç kızdan karısı olarak bahsetmesi, rüya-mit ve bunların kendi zamanlarından koparılması Oidipus kompleksini akla gelecektir. Oidipus bir mitostur. Bu mitos, Freud ile birlikte ortaya atılmış ve ondan sonra gelen birçok psikanalistin de üzerinde durduğu bir konu olmuştur. Burada, ihtiyar adamın genç kadını bir başka zamana ait olarak düşünmesi söz konusudur. Neden böyle giyindiğini soran anlatıcıya genç kadın şöyle cevap verir: *"Bu elbiselere gelince, onları babam istediği için giyiyorum. Bana böyle yedi, sekiz elbise yaptırdı, beni eski kıyafetle gezdiriyor, bir nevi merak... Gençliğini hatırlatıyormuş."*[146] Muhtemelen ihtiyar adam kızını, kendi zamanından birine belki eski bir sevgiliye veya bir eşe ya da annesine benzetmektedir. Bu kadının anne olduğu göz önünde bulundurulursa hikâyede, asıl hasta olan kişinin genç kadın değil ihtiyar adam olduğu söylenebilir.

146 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 71.

Tanpınar'ın "Yaz Yağmuru" hikâyesinde de aynı durum vardır. Bu sefer ölen teyzenin kıyafetleri söz konusudur.

Dadı tarafından daha çok küçük yaşlarda hikâyenin karakteri genç kadına bu elbiseler giydirilmekte, dahası ondan teyzesi gibi davranması istenmektedir. Bu durumun farkında olan dede, genç kadın onu görene kadar buna sessiz kalmıştır. Bir kadının geçmiş zamanlarda kalması Tanpınar'ın eserlerinde sadece birinin kıyafetlerinin diğerine doğrudan giydirilmesiyle olmaz. Bu durum daha sonraki eserlerinde yaşadıkları zamandan başka bir zamanda kadın karakterler yaratmasıyla devam edecektir. Fakat bu kadın karakterler artık üzerlerine "Geçmiş Zaman Elbiseleri" giymeyecekler, hallerinde, tavırlarında, konuşmalarında, duruşlarında, hatırlattıklarında, hissettiklerinde bu geçmiş zamanı yaşayacak ve yaşatacaklardır. Nuran (*Huzur*), Sabiha (*Sahnenin Dışındakiler*), Leyla (*Aydaki Kadın*)... Hep böyle, eski zamanlarda yaşayan kadınlardır.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde, anlatıcı karakter hep bir beklenti içindedir. Bu, Doğu hikâyelerinin vazgeçilmez konularından biridir. Örneğin Leyla ve Mecnun. Hep aranılan ancak hiç ulaşılamayan sevgili.[147] "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" başta olmak üzere Tanpınar'ın diğer metinlerinde de kavuşulamayan kadın imgesi kendisini gösterecektir.

Hikâyede bir süre sonra anlatıcı ve genç kız konuşmaya başlarlar. Anlatıcı kıza, *"birdenbire kendimi bir masalda yaşıyorum sandım. Karakterlerin, iyilik ve güzellik perilerinin insanlar arasında dolaşıp gezdikleri ve onların talihlerine iştirak ettikleri uzak zamanlardan kalmış gibisiniz."* der.[148] Uzak zamanlardan kalma durumu Tanpınar'ın metinlerinde karşılaşılan izlekler-

147 Sarah Moment Atış, *Semantic Structuring in The Modern Turkish Short Story An Analysis of The Dreams of Abdullah Efendi and Other Short Stories by Tanpınar*, Leiden 1983, s. 121.

148 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 71.

den bir diğeridir. Tanpınar, bunu yazılarına da taşımış, *Mai ve Siyah* romanının karakteri Ahmet Cemil[149] ile Moliére'in karakteri Tartuffe'ü[150] bulundukları uzak zamandan çekerek yaşadığı döneme getirmiştir.

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları"na, *"bir büyü, bir masal"* havasında bir gece sahnesi çizilir. Bir diğer hikâyesi "Evin Sahibi"nde de masal önemli bir yere sahiptir. Bu hikâyenin özellikle genç annenin evlenme hazırlıklarının başlamasından ölümüne ve sonradan evde yaşanılanlara kadar olan anlatımında bir gerilim ve kâbus havası hissedilir. Yazar da bunun farkındadır: *"Anlatıldığı zaman daha ziyade bir kâbusa benzeyen bu hayat Meşrutiyet'in ilanına kadar böylece devam etti."*[151]

Anlatıcı, bunu İstanbul'a geldiğinde fark eder. Bir çocuğun bu evde ölülerle beraber bir hayat geçirmesi doğru değildir. Bu nedenle gitmelidir. O da gitmekten yanadır: *"Kendimi kötü bir masalda mahpus sanıyordum."*[152] "Geçmiş Zaman Elbiseleri"ndeki genç kadın da şöyle der: *"(...) babamın uydurduğu bir masalın kızı gibi görmeye başladım ve içime sonuna kadar, böyle tek başıma, bir başkasının gördüğü bir rüya olarak kalmanın korkusu çökmeye başladı."*[153] Nitekim anlatıcı kendisini şöyle tanımlar: *"Ben, kendi hayatlarını serbestçe yaşayan bu insanlar arasında, talihini alnında gezdiren garip bir mahluktum; sade talihim değil, ölümüm bile alnımda böylece yazıyordu."*[154]

Masalların uzun yıllar sözlü kültürün bir unsuru olarak ağızdan ağza nakledilmesi gibi, bir yılan tarafından öldürülen

149 Tanpınar, "Ahmet Cemil ile Mülakat" *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 270-274.
150 Tanpınar, "Tartuffle Mülakat", *Mücevherlerin Sırrı*, s. 42-46.
151 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 120.
152 Tanpınar, a.g.e., s. 121.
153 Tanpınar, a.g.e., s. 73.
154 Tanpınar, a.g.e., s. 122.

genç anne ve hayatı da dilden dile aktarılmaktadır. Bu nedenle hikâyede söylentilere geniş yer verilmiştir. Öncelikle anlatıcının Musul'da yaşadığı ev, kadınların çoğunlukta olduğu bir evdir ve bu kadınlar annesi ve yaşadıkları şehirde yaşananların kulaktan kulağa aktarılarak kendisine iletildiği bir ortam yaratmışlardır. Yaşanılan evin bir masal havasını yansıtmasında en çok etkili olanlar onlardır. Evde yaşanılanları süsleyerek hatta abartarak şehre duyuranlar da onlardır. Yaşanılanlar, onların sayesinde bir efsane havasına bürünmektedir. Sadece evin içindeki kadınlar değil, Musul'un genelinde böyle bir durum vardır: *"Alçak sesle konuşan pek azdı ve ben buna bayılıyordum. Çok defa bahçede bir kenara çekilir, bir dağ büyüklüğünde bir arı kovanından ancak çıkabilecek bu uğultuyu Arapça, Kürtçe, Türkçe en galiz küfürlerin birbirine karıştığı bu çığırtkan yaygarayı lezzetle dinlerdim. O bir anda canlı, renkli ve sihirli bir Babil Kulesi gibi vahşi, zalim ve anlaşılmaz, etrafımda yükseldikçe dört bir tarafımda sıcak hayat kaynıyor sanırdım."*[155]

Söz, yazıya oranla daha değişken bir unsurdur ve bir başkasından diğerine aktarılırken değişebilir. Tıpkı hatırada ve rüyada olduğu gibi! Hikâyenin kuruluşunda hep sözler vardır. Anlatıcıya bir şeyler anlatan evdeki hizmetkârlar, anlatıcının kendisinin başına gelenleri evdekilerden bir efsane havasında duyması gibi. Tüm bu söylentiler onun kafasında yarattığı hatıra oluşturmasında etkili olmuştur. Dolayısıyla bunların yazıya geçirilmesinde kendisine söylenilenlerden özellikle bahsetmesi de bu yüzdendir. Yazıya geçirme, hikâyenin başındaki cep defteri ibaresinden anlaşılmaktadır. Böylece dörtlü bir paralellik yaratılmıştır: Hatıra, masal, rüya ve söz. Hepsi, uyanıkken rüya görmek gibidir.

155 Tanpınar, a.g.e., s. 122.

Tanpınar'ın eserlerinde masal ile birlikte, ona paralel olarak üzerinde durulması gereken bir başka unsur da fantastiktir. Sadece "Evin Sahibi" hikâyesinde değil, "Geçmiş Zaman Elbiseleri" ve "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda da fantastik bir taraf vardır: "Fantastik üç koşulun yerine gelmiş olmasını gerektirir. Metin öncelikle okuyucunun, öyküdeki kişilerin dünyasını canlı kişilerin yaşadığı bir dünya olarak görmesini ve anlatılan olaylarla ilgili olarak doğal bir açıklama ile ilgili doğaüstü bir açıklama arasında kararsızlık duymasını sağlamalıdır. Sonra, bu kararsızlık bir öykü kişisi tarafından da hissedilmelidir; böylece okuyucunun görevi bir kişiye verilmiş olur, aynı zamanda da 'kararsızlık' metin boyutunda ortaya konduğu içindir ki yapıtın izleklerinden biri haline gelir; saf bir okumada gerçek okuyucu öykü kişisiyle özdeşleşir. Son olarak, okuyucunun metin karşısında bir tavır takınması gerekir: Hem alegorik, hem de şiirsel türden yorumlamaları reddedecektir. Bu üç gereklilik eşit değere sahip değildir. Birincisi ve üçüncüsü gerçek anlamda türü oluşturur, ikincisi ise yerine getirilmese de olur. Yine de örneklerin çoğu bu üç koşulu da yerine getirmektedir."[156] "Geçmiş Zaman Elbiseleri", "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" ve "Evin Sahibi" hikâyelerine kararsızlık duygusu hâkimdir. Anlatıcı karakterler bir kararsızlık yaşamakta, yaşadıklarının gerçek olup olmadığı konusunda tereddüt etmekte ve bu tereddütlerini okura da taşımaktadırlar. Bu nedenle alegorik yorumlardan uzak durmaktadırlar. Bu uzak durma bizzat yazarın kendisi tarafından gerçekleştirilmekte, rüyalarla ilgili özellikle mitolojik göndermelere yazar kendisi metin içinde işaret etmektedir.

Tanpınar'ın bir başka hikâyesi olan "Bir Yol"da, karakterin hayatını değiştireceğini hayal ettiği yol da masala ait bir un-

156 Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Metis Yayınları, İstanbul 2004, s. 39.

suru taşıyor gibidir. Onun eserlerinde mitolojik unsurlara ve masallara yaptığı göndermeler göz önünde bulundurulursa, yolun da bu anlamda kullanılmış olabileceği düşünülebilir. Gerek mitolojilerde gerekse masallarda karakter bir yolculuğa çıkar, bu yolculuk çetin de geçse sonunda bir muvaffakiyet vardır. Yolculuk, onları sıradan bir kişi olmaktan çıkarır, bir karakter yapar. Buradaki anlatıcı da kendi hayatının karakteri olmak istiyor, ancak bunu başaramıyor diye düşünülebilir.

Masal, imkânsızın gerçekleşmesidir. Tanpınar için ise karşılığını arayışta ve dilde bir rüya hali kurmak dediği unsurda bulacaktır.

5. Sinema

Sinema, bir başka hayal perdesidir. Oyuncuların beyaz perdede, rüyaya benzer bir şekilde oluşturdukları büyülü bir atmosferdir. Tanpınar'ın eserlerinde bu büyülü atmosferden, ilk etkilenen "Bir Tren Yolculuğu" hikâyesinin karakteri Zeynep ve ağabeyi olur. O kadar çok etkilenirler ki Hollywod'a gidip orada oyunculuk yapmak için kaçmayı bile denerler, fakat başarısız olurlar.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hayri İrdal'ın karısı Pakize ve kız kardeşleri de sinemadan çok etkilenir.

Hayri İrdal'ın ikinci karısı Pakize'nin hayatta en çok sevdiği şey sinemadır. Kendisini ve etrafındaki insanları seyrettiği filmlerden gören, hayatını bu filmlerdeki gibi yaşayan bu kadın için İrdal: *"Hangi zemberek bozulmuştu ki böyle durmadan sürükleniyor ve orada kalıyordu? Acaba can sıkıntısı mı onu zaman zaman böyle çocuk yapıyordu?"*[157] diye düşünür. Yoksulluk içinde iki çocukla, arada on altı yaş fark bulunan bir insanla evlendikten sonra sinemadaki hayatı evinde yaşaması ve kocasını Napolyon, kendisini Josephin'in yerine koyması, bu daha sonra başka sinema karakterleriyle yer değiştirecektir, onun kendi dünyasında oynadığı bir oyundur, öyle ki bu noktada İrdal ona Napolyon olmadığını anlatmaya çalıştı-

157 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 147.

ğında, "*Kendini unutturacaksın.*" demesi anlamlıdır.[158] Yani yaptıklarının farkındadır ama bu oyunu oynamaya, üstelik de oynatmaya devam etmek ister.

Aslında Tanpınar, hayatının son dönemlerinde sinemaya yoğun bir ilgi duymuştur. Üstelik estetiğini, dilde rüya halini kurmayı merkeze alarak gerçekleştirmeyi arzulayan bir yazarın sinemaya ilgi duyması da şaşırtıcı değildir. *Sahnenin Dışındakiler*'de neredeyse hepsi bir oyuncu olan karakterleri bir de beyaz perdeye taşımak için *İki Ateş Arasında* adlı senaryoyu yazmış olması, bu ilginin özellikle son zamanlarında arttığının da göstergesi gibidir.

158 Tanpınar, a.g.e., s. 148.

6. Kumar

Tarih boyunca kâğıtlar, iskambil ve tarot gibi talihi aydınlatma görevini üstlenirler. İnsanoğlu, kimi zaman fallar açılarak gelecekte ne olacağını öğrenerek ona hâkim olmayı arzulamış, kimi zaman da kumar masalarında talihlerini döndüreceğini umdukları maceralara atılmıştır. Tanpınar'ın metinlerinde her ikisine de rastlamak mümkün olur. Ancak talihini oyun masalarında deneyenler çoğunluktadır.

Tanpınar'ın eserlerinde kumarbazlar geniş yer tutar, neredeyse her eserinde bir kumarbaza rastlamak mümkündür. Bu karakterler sadece gerçeklikle, bellekleriyle ve zamanlarıyla değil aynı zamanda talihin belirli anlamlarda değiştirilebileceğini düşündükleri kumar masalarında da oynarlar. Tesadüf ve talihin bir araya gelmesinde kumar, somut bir örnektir. Tesadüf bu masadaki insanların talihlerini belirler. Masadan kalkıldığı anda başka bir hayat yaşanmaya başlanacaktır. Kumarın zamanı ve insanda bıraktığı haz, tamamen kendine hastır ve yerinin başka bir unsurla doldurulması mümkün değildir. Baudelaire, Dostoyevski, Bukowski gibi yazarlar, kumar oynarken aldıkları hazları sayfalarca anlatırlar. Tanpınar, doğrudan, kumar oynamanın kendi hayatı üzerindeki rolünden bahsetmez ama karakterleri kâğıt oyunlarını çok severler.[159]

159 Tanpınar, mektuplarında sık sık bezik oynadığından söz eder.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde, anlatıcı karakter bir kumarbazdır. Fakat bu kumarbazlığı, gittiği evde kumar oynaması ve o güne ait düşündüklerinin bir araya geldiği hayal ve gerçeklik arasında yaşananlarda iskambil kâğıtları özel bir yer ifade etmektedir. Öncelikle buluşacağı kişi olan Keti'yi bir oyuncak bebeğe benzetir. Yazar Keti'yi mavi gözleri ve sarı saçlarıyla bir oyuncak bebek gibi anlatır. Nitekim anlatıcı da bunun farkındadır ve Keti'yi şu şekilde tanımlar: *"Fakat o kirpiklerinin ve dudaklarının küçük bir oyunuyla bu sevimli oyuncaktan her istediği zaman bizim âlemimize uzak, kendi durgun havasında âdeta tek başına yaşayan bir abide yapabilirdi."*[160]

Anlatıcı Keçiören'e kumar oynamaya gidecektir. Her ne kadar ilk önceleri buna yanaşmak istemese de sonradan arkadaşının ısrarıyla gitmeye karar verir. Önceleri şansı yaver gider, kazanır. Ancak ilk başlarda kazandığı oyunların sonradan hep kendisine kaybettirdiğini düşünmeden edemez. Bu, hikâyenin başındaki kötü talihe de bir göndermedir. Kumar oynarken kafasında başka bir oyun icat eder: *"Kafama bilmem nasıl takılmış olan çok kesirli bir rakamı kendime bir nevi uğur yapmıştım. Artırmaları derhal ona veya iki misline çıkartıyor, kazandığım parayı bir makine süratiyle derhal hesaplıyor, ona olan nisbetini buluyor, kesirlerini tamamlamak üzere büyük bir hüzün ve dikkatle bir tarafa ayırıyordum."*[161] Bu kesirli rakam, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde tekrar ortaya çıkacak ve başka bir anlam kazanacaktır.

Bu evde oynanan kumarın anlatıcıya verdiği haz, onu hiçbir şey düşünemez hale getirir. Sonra bu haz, bir kadın tarafından sekteye uğratılır. Karşısında gördüğü kadın, onun otomatlığını fark etmiştir. Tekrar Keti'yi düşünmeye başlar, artık hazzın

160 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 60.
161 Tanpınar, a.g.e., s. 62-63.

yönü kâğıtlardan kadınlara doğru gitmektedir. Bu sefer de kafasında Keti'yi hayal etmeye başlar. Böylece içinde uyanan arzuyu kumardan elde ettiği haz ile birleştirmek istiyor gibidir. Keti'nin banknot ve fiş yığını arasında dans ederek şarkı söylediğini düşünür. Sonra da intihar etmiş bir İskandinavyalı kumarbazın servetini onun ayaklarının önüne atmak ister. Bunların hepsi kafasında Keti ile kumarı birleştirmesinden ileri gelir. Sarı saçlı, mavi gözlü Keti ve iskambil kâğıtları üzerinde yer alan kız. Oyuncu (anlatıcı) sinek kızına (masada karşısında kendisini fark eden kız) karşılık kupa kızını (sarı saçlı, mavi gözlü Keti) tercih etmiştir. İskandinavyalı müflis kumarbaz ise muhtemelen bir karo papazıdır. Bu kumarbazın İskandinavyalı oluşuna vurgu yapılması da, onun karo papazı olduğunun delilidir. Çünkü İskandinav ülkelerindeki insanlar açık tenlidir ve karo papazı da buna işaret eder. Oynanılan oyunun poker olabileceği düşünülürse oyuncunun elinde sinek kızı, kupa kızı, karo papazı vardır. Bunlar da pokerde el kazanmaya yetmez.[162] Böylece kötü talih burada da kendini gösterir.

Burada gece oynanan oyunla, hayaller ve daha sonra yaşananlar birleşmiştir. Oyunla birleşen kısımlardan biri, muhtemelen Keti'nin başının aldığı şekillerde iskambil kâğıtlarının payıdır. Başının, bir delikanlı bıyığıyla, bir ev sahibinin başının üstünde yer almasıyla, sonra bir sürü başın etrafını sarmasında da bu etkilidir. Bu kadar çok başın yer almasında etkili olan ise yine iskambil kâğıtlarıdır. Çünkü bu kâğıtlarda

162 Tanpınar, iskambil kâğıtlarıyla haşır neşir olmayı sever. Zaman zaman kendisine fal bakar. O kadar üzerinde durduğu talih, onu gerçek hayatında da meşgul etmiş görünmektedir. Bu konuda Turan Alptekin şöyle bir olay anlatır: *"Böyle bir ikindi üzeri, ölümünden birkaç gün önce uğradığımda, kendisini uyanmış iskambil falı açıyor buldum. 'Fal kapalı çıkıyor oğlum' dedi. 'Hile yapın, hocam!' dedim. 'Olmaz bana yakışmaz!' diye cevap verdi."* Bkz. Turan Alptekin, "Hocam, Ustam: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 384.

papaz, oğlan ve kızın başları kâğıdın hem üstünde hem de altında bulunur. Keti'nin başının diğer başlarla karışması ve bunların kendi etrafında dönmesi, anlatıcının oyunun ilk başlarında bol bol kazandığı göz önünde bulundurulursa, kâğıt oyunlarının temel taşlarından olan ve genel dilde oğlan ya da vale diye karşılanan joker ile bağlantılıdır.

Çünkü joker, oyunu yönlendirir ve onu elinde tutan oyuncuya bir üstünlük, başka bir deyişle masada ortaya konanı alma şansını yükseltmeyi, daha çok paraya sahip olmayı beraberinde getirir.

Rüyanın sonunda yer alan anlatıcının tüm kafaları toplama çabasına karşılık Keçiören'de gördüğü genç kızın, kendisinin yolunu keserek eline bir balık kavanozu sıkıştırmaya çalışması da, oyunda sürekli kazanırken bu genç kıza dikkatini verdikten sonra kaybetmeye başlamasıyla açıklanabilir. Böylece kâğıtlar ve bunun beraberinde fişler, dolayısıyla paralar elinden çıkmaya başlamıştır. Dikkati çeken bir diğer nokta da Keti'nin başının sadece bir kadına değil, her iki cinsi de içinde barındıran bir kimliğe bürünmesidir. Burada da joker öne çıkmaktadır. Çünkü joker, ne sadece kadın ne sadece erkektir. Jokerin tasvirlerinde, bazen kadın bazen erkek figürü öne çıkar, bazen de figürün bir tarafı kadın, bir tarafı erkek olarak çizilir. Dolayısıyla joker, her iki kimliği de içinde barındırır. Nitekim rüyanın sonunda kendi rüyasının yorumunu yapan anlatıcı da bu rüyadaki bir unsuru bir iskambil kâğıdına benzetecektir: *"Sonra birdenbire bütün bunlar kayboluyor, kendimi tek başıma bir caddede buluyordum. Ayaklarımın altında bir sarnıç kapağı vardı ve ben bu kapağın hem üstünde ve hem altında olduğumu biliyordum. Evet, sarnıçta mahpustum ve aynı zamanda, sarnıcın üstünde bekliyordum. Fakat hakikaten sarnıcın üstündeki ben miydim? Çünkü bu demir kapağı sımsıkı*

örten kilit, karamaça papazına çok benziyordu ve heyhat, bu karamaça papazı da sabahleyin okuduğum Hoffmann hikâyesinin karakteriydi ve o zaman hissettim ki Keti bir kemandır."[163] Burada hikâyenin başında yer alan Hoffmann'ın *Şövalye Gluck*'u tekrar ön plana çıkmaktadır. Jokerin tarihinde bir şövalye figüründen yola çıkılarak yaratıldığı söylenir. Sarnıç ve kapak ilişkisi de önemlidir. Birçok masal, kahramanının tesadüf eseri bulunan bir kapağı açarak büyülü dünyalara uzanmasından bahseder. Kapağı açıp bir merdivenden aşağıya inen karakter burada çoğunlukla kötü bir cin ya da peri tarafından kaçırılmış ve hapsedilmiş dünyalar güzeli bir kızla karşılaşır ve onu kurtarmaya çalışır, çoğunlukla da başarılı olur. Ya dev ya cin ya da periyi öldürür. Bazen bu dünyalar güzeli kızın bir koruyucusu vardır. Bu çoğunlukla değişim geçirmiştir. Ya da genç kızın kendisi bir değişim geçirmiştir. Onun asıl kimliğine kavuşmasına kurtarıcı karakter yardımcı olur.

Tanpınar'ın 1946'da yayımladığı "Fal" adlı hikâyesinde kâğıtlar talihin haber vericisi olarak kullanılmışlardır. Dönemin atmosferi nedeniyle ruhçuluğun, ruh çağırma seanslarının yapıldığı bu günlerde herhalde falcıya gitmek de çok yanlış karşılanmıyordu, üstelik Tanpınar'ın kendisinin de fal baktığı göz önünde bulundurulursa.[164]

Fal, insanın talihi hakkında haber verir. Falcılar, sadece sıradan insanlara değil, devlet adamlarına da yol göstermiş, bulundukları kehânetlerle bir devletin, imparatorluğun geleceğine yön vermişlerdir. İnsanın ne yapacağını ya da hayat karşısındaki talihinin ne olacağını önceden bilmek istemesi falcılara duyulan ilgiyi her zaman artırmıştır. Üstelik bir romancı ve arkadaşının gittiği bu falcı, onlara on beş dakika

163 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 68.

164 Turan Alptekin, "Hocam, Ustam: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 384.

içinde birçok roman malzemesi vermiştir. Falcı kadının anlattıklarından kendilerine bir pay çıkarmayı bilmişlerdir. Buradaki oyun unsuru, bu iki arkadaşın falcı kadından birçok hayat hikâyesi dinlemeleri ve bunun karşısında kendilerini tek kişilik bir tiyatro oyununa dâhil olmuş seyirci-oyuncular gibi anlatılanlara kapılıvermeleridir. Hem seyirci hem de oyuncudurlar, çünkü kendileri oyun oynadıklarının farkındadırlar. Burada tıpkı sahnede olduğu gibi karşılıklı bir oyun vardır.[165]

Sahnenin Dışındakiler'de karakterlerin neredeyse hepsinin bir oyun merakı olduğundan yukarıda söz ettik. Bu, hepsini ilgilendiren oyun merakı tiyatrodur. Bir de Süleyman Bey'i, Muhtar'ı ve Kudret Bey'i ilgilendiren başka bir oyun merakı vardır.[166] Bu, kumardır. Sadece Kudret Bey'in, gençlik yıllarında oyuna hevesi olduğundan söz edilir. Oysa Süleyman Bey ve Muhtar kumara düşkündür. Aslında kumar merakı Kudret Bey'de de devam eder. Muhtar ile ilişkisi kumardır. Aynı şekilde İhsan ve Cemal'in Nâsır Paşa ile olan ilişkileri de öyle. Bir de o dönem İstanbul'unun Ruslardan öğrendikleri tombala oyunu da söz konusudur.[167]

Eserlerinde talih ve tesadüfün geniş bir şekilde yer aldığı bir yazarın anlatılarında kâğıt oyunlarının, özellikle de kumarın önemli bir yere sahip olması çok da şaşırtıcı değildir. "Geçmiş Zaman Elbiseleri"ndeki anlatıcı karakter, *Sahnenin Dışındakiler*'de Kudret Bey, Muhlis Bey, Muhtar ve daha birçok kişi, *Huzur*'da Fahri, Suad, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde aynı

165 *Aydaki Kadın* romanında Selim'in arkadaşı Adrienne de bir fal meraklısıdır. Leyla'nın evindeki davetlilerden Sabahat, Adrienne'e bir önceki hafta Üsküdar'da gittiği falcıyı ve onun her şeyi bildiğini söyler, sonra da Yüksekkaldırım'da fal bakan yeni bir kadın bulduğunu ve mutlaka onun da gitmesi gerektiğini anlatır. Bkz. Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 165.

166 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 154.

167 Tanpınar, a.g.e., s. 176.

zamanda piyangoya da düşkün olan ve nakit ceza yöntemini biraz da bu piyangoya düşkünlüğüyle keşfeden Hayri İrdal, *Aydaki Kadın*'da Süleyman, Hulki, Atıf Bey'in oğlu... Hepsi birer kumarbazdır. Unutulmamalıdır ki kumarda bir kazanma çabası ve hırs söz konusudur. Ne olursa olsun kazanmak... Üstelik Tanpınar gibi eserlerinde arayışın önemli olduğu bir yazarda kumar, sürekli kazanmak ve kaybetmenin somut bir şekilde gerçekleştiği bir unsur olarak görünür. Dikkat edilirse "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nin anlatıcı karakteri haricindeki tüm kumarbazlar eserlerde talihlerini değiştirmeye çalışmaktadırlar. Fakat eserler tamamlanmadığından onların talihlerini değiştirip değiştiremedikleri de bilinmez. Bu tamamlanmamışlıkla oyun da sonsuza kadar sürer bir hale gelecektir. Zaten Tanpınar'da önemli olan arayışın kendisidir. Aslında onun zaman anlayışı da bir kumarbazın zaman anlayışından çok farklı değildir. Kumarbaz için zaman her oyunda hep yeniden başlar. Zaman düşüncesine kumarbaz da ortaklık eder. Walter Benjamin bu konuya dikkat çekerek Baudelaire'in kumarbazı zamana ortak etmesinden bahseder: *(...) Baudelaire'de saniye göstergesinin -la Seconde (An)- kumarbazın ortağı olarak ortaya çıkmasının kesin bir anlamı vardır.*

Unutma ki açgözlü bir kumarbazdır Zaman,
Her elde aldatmadan kazanır, bu bir yasa!"[168]

Tanpınar'ın zaman ile oynadığında da bu kumarbaz tavrı yok mudur? Arayışın kendisi... Tıpkı eserlerde olduğu gibi yeniden kurulabilecek bir dünya hayali...

168 Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler", *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul 1995, s. 140.

7. Çocuk Oyunları

Çocuk oyunlarının eskiden özellikle dinî âyinler, şölenler, festivaller gibi unsurları içinde barındırdığı söylenir. Tanpınar'ın eserlerinde çocuk oyunlarına çok fazla yer verilmez, fakat karakterleri genelde çocuksudur, çocukça davranışlarda bulunurlar. Bazıları örneğin Kudret Bey gibiler hiç büyümeyen çocuklarlardır.

Tanpınar üç eserinde çocuk oyunlarından bahseder. Bunlardan ilki *Mahur Beste*'de Atiye ve Refik'in çocukluklarında oynadıkları oyundur. Bu, saatlerce yeniden tutuşturdukları mum diplerinin suda aldığı şekilleri izledikleri bir oyundur.[169] Refik ve Atiye'nin oynadığı oyunda, Atiye aslında sonunu önceden görür bir şekilde Ophelia'yı canlandırır. Suyun içerisinde şekiller alarak kaybolan sadece mumlar değildir, neredeyse kendisi de suların içine batıp kaybolmaktadır.[170] Oyunun sonunda, eline aldığında dağılan mumları görünce, hepsini pencereden dışarı fırlatır. Atiye ve Refik'in oynadığı oyunda ateşin ve suyun dansı vardır. Bunlar, ateşin su üzerinde oluşturduğu bir nevi su nergisleridir.

Sahnenin Dışındakiler'de, *Huzur*'un ana karakterlerinden biri Nuran, henüz bir çocuktur. Tevfik Bey'in kendisine yaptığı

169 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 97-98.

170 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s. 94-138.

tahta üzerinde Mevleviler gibi dönmeyi öğrenmeye çalışmaktadır. Muhtar ise çocukken oynadığı oyunlarla bile zalimdir.[171] O, kedileri bacağından asarak kuyuya atmaktadır. Yaradılışındaki bu zalimlik, ileriki yaşlarında da devam etmiştir.

Huzur'da önemli bir oyun da Nuran'ın kızı Fatma'nın oynadığı oyun. Bu oyun ile *Sahnenin Dışındakiler*'de Nuran'ın oynadığı oyun arasında bir paralellik var. Zaten Nuran, kızına bakarken onun da bu ata mirasından payını aldığını düşünür. Fatma'nın kuyunun başında ellerini gökyüzüne kaldırıp hızla dönerek gerçekleştirdiği bu oyun, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in Nuran'ı yine bir kuyunun başında Mevlevi tahtasında sema yapmaya çalışırken gördüğü sahneye benzer. Tanpınar'ın bu oyunu anlatışı ve Fatma'nın hareketleri sürrealist tabloları çağrıştırıyor. Musikiye eşlik eden diğer bir sanat türü olarak resim de böylece eserdeki yerini alıyor. Bunun yanı sıra *Huzur*'da bir de Mümtaz'ın sokakta gördüğü çocukların oynadığı oyunlar (Aç Kapıyı Bezirganbaşı gibi) vardır. O, bu oyunları izlerken arkalarındaki maziyi düşünür.

Hatıralarını yazan İrdal, bir taraftan da bahçede güneş saatiyle oynayan kızı Halide'yi seyretmektedir. Geçmişi hatırlarken kızına çevirdiği odak noktası kendisine de bir geri dönüştür. Sonuçta parmaklıktan, baba yadigârından bahseden İrdal, onu burada kendisinden kızına yadigâr kalacak bir şeyle, güneş saatiyle ilişkilendirir. Halit Ayarcı'nın isminden yola çıkarak Halide adı verilmiş bu kız, Seyit Lûtfullah'ın isimlerin insanların talihini belirlemesi savını doğrulamakta, giderek Halit Ayarcı'ya benzemektedir. Seyit Lûtfullah'ın bu tespiti ve bunun doğru olduğunun İrdal tarafından da desteklenmesi bizi yeniden Bergson'a ve sözcüklere götürecek-

171 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 286.

tir. Bergson'a göre *"sözcükler, bizimle gerçek arasına girmekte, hatta ruhsal duruşlarımızı bile bizden saklamaktaydılar."*[172] Bu, Seyit Lûtfullah'ın sözünü ettiği şeyin biraz değiştirilmiş şeklidir. *Sahnenin Dışındakiler*'de buna meslekler de eklenmiştir. Bu noktada saat ve metin arasındaki ilişkiye değinmek gerekiyor. Metinler de saatler gibi insanları sınırlandırır. Saatler zamanı; metinler sözcükleri hapseder. Seyit Lûtfullah'ın isimlerle ilgili söyledikleri kaderin bir parçası olmasına rağmen aynı zamanda kaderi belirleyen unsur olarak da yer alır. Kişi ismine göre şekillenir, yani sözcüğün ona emrettiği şekilde. Bu da bizi 'Büyük Metne' götürür. Her şey orada yazılıdır. Alın yazısı bir yazgı, bir yazıdır. Büyük Metnin doğrultusunda her şey gerçekleşecektir. Eğer böyleyse, zaten önceden ayarlanmış bir kurguda yaşanılmaktadır. Tanpınar'da çocuk oyunları, daha çok karakterlerin geçmişlerinin bir aynası olarak kullanılmaktadır.

172 Bergson'dan aktaran, Hasan Bülent Kahraman, "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 642.

8. Satranç

Satranç, dünya tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Hatta birçok önemli devlet adamı satranç oynayarak kararlar almış, iyi satranç oyuncularını devlette üst mertebelere getirmişlerdir.

Tanpınar'ın eserlerinde satranç, sadece *Mahur Beste*'de ortaya çıkar. Bu eserin karakterlerinden Atâ Molla için satranç bilmek dünyadaki önemli gerekliliklerdendir. Kızıyla evlenmek isteyenleri onları satrançta test ederek seçer. Bu nedenle damadı Halid Bey, satranç öğrenmek zorunda kalmış, kayın pederiyle sonu gelmeyen oyunlara dalmıştır. En sonunda bu oyunlardan, bir hile ile kurtulur. Atâ Molla ise evin uşağıyla satranç oynamaya başlar. Üstelik bu uşak, satrançta oldukça iyidir. Ölümünden sonra bu uşakla satranç oyunlarını, bir zamanlar satranç ile esir aldığı damadı Halid Bey sürdürecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

OYUN-BELLEK

Oyun ve bellek ilişkisi üzerine düşünüldüğünde ilk akla gelen hafıza olacaktır. Özellikle edebî metinler göz önünde bulundurulduğunda her eserin ve tabii bu eserin içinde bulunan her karakterin kendi belleğinin olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Tanpınar içinse hafıza, bir "kuyu"dur.

Bellek ve hatırlama, düşünce ve tecrübeden bağımsız değildir. Belleğin bir edebî nesne haline dönüşmesi konusunda akla ilk gelen yazar şüphesiz Marcel Proust'tur. Proust'un madlen bisküvilerinin kokusundan yola çıkarak yazdığı *Geçmiş Zamanın Peşinde* adlı dev eser, insan belleğinin bir kokuyla nerelere ne kadar açılabildiğini göstermesi açısından ilgi çekicidir.

Bir edebî eserde bellek, özellikle Tanpınar gibi bir yazar söz konusu olduğunda daha çok Proust'un gayr-i iradi hatırlama dediği unsur ile ortaya çıkarılabilir.[173] Bunun bir başka yolu da Joyce'un *Ulysess* adlı eserinde ya da sonrasında Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* romanında görüleceği gibi o zamana ait konuşmalarla, kişilerin düşüncelerinin kendi iç seslerini oluş-

173 Bu konu aynı bölümün alt başlığında yer alan "hatırlama" kısmında ele alınacaktır.

turması, dış ve iç seslerin paralel gitmesidir. Bu düşüncelerde bellek, bazen kâinatın yaratılmasına ya da kişinin doğum ânına kadar uzanabilmektedir.

Belleğin kendisi, zihnin bireye oynadığı oyunlar dışında, yukarıda da belirttiğimiz gibi edebî eserlerde bir nesne halini alır. Yazar, bu nesneyi kendi metninde bir oyun unsuru haline getirir. Örneğin Tanpınar'ın karakterlerinin güçlü bir bellekleri vardır ve onlar, özellikle de geçmiş zamanları yaşamış karakterler, orada, belleklerinde yaşamayı tercih ederler. Hatta"Yaz Yağmuru" hikâyesinde ya da *Aydaki Kadın* romanında olduğu gibi insanlar bir araya gelerek, bilerek hatırlamayı, bulundukları zaman yerine hatırladıkları zamanda, belleklerinde yaşamayı tercih eder ve bunları birbirlerine anlatmaktan hoşlanırlar. Hatırlamak onlar için bir nevi bellek oyunu gibidir.

Bellek, ayrıca tıpkı Proust'ta olduğu gibi bir koku ya da anlık bir görüntüyle geçmişe gitmeyi sağlayarak teknik olarak edebî eserlerde düşünceler arasında bir gel-git yaratmakta ya da aslında kendilerinde var olduklarını, talihin onları sürüklediği gibi, birdenbire zihinlerindeki bir köşeden çıkarak onlara asıl varlıklarını göstermektedir. Bu, durum, çocuk oyunlarında aslında hiç bilmedikleri, hatırlamadıkları bir kültürü yaşatmaya devam eden çocukların oyun pratiklerine benzer.

1. Geri Dönüş

Geri dönüş, hatırlamadan farklı bir unsurdur. Çünkü hatırlamada, kişinin tecrübeleri söz konusudur. Daha önce yaşanılmış olanlar bellekte kendine bir yer bulur; oysa geri dönüşte, insanlığın hatta kâinatın ya da kişinin kendi doğum ânına yönelik, tecrübe edilmemiş bir durum vardır. Bu nedenle hatırlama tecrübeyle; geri dönüş ise tecrübe edilmemesine rağmen bilmekle birbirinden ayrılır.

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Tanpınar'ın eserlerindeki karakterlerin güçlü bir bellekleri vardır. Bellekleri o kadar güçlüdür ki, zaman zaman bilinçli olarak geri dönmek suretiyle bu belleği baştan inşa etmek isterler.

Bu geri dönüş, ilk önce bireyin asıl varlığını bulması şeklinde ortaya çıkmıştır. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda, Abdullah Efendi, asıl varlığını bulmak için kendisini yollara vermiştir. O sırada, dolaştığı sokaktaki tenhalığı fark eder ve o gece sokakta hiç kimseyi görmediğini düşünür. Tam bu sırada bir duman görünür; arkadaşlarıyla birlikte olduğu meyhane yanmaktadır. İşte o zaman asıl varlığının yok olduğunu görür. Bedeni, onun dünyaya ait olan kısmı, görüntüsü yok olmuş, böylece perde kalkmıştır. Artık sadece görünmeyen, "Evin Sahibi" ve üst kat kiracısı vardır, dünyaya ait olan ortadan kalmıştır. Abdullah Efendi'nin bu ölümün sonrasında, kendi

cenaze törenine katılabileceği, hatta burada kendisi için bir konuşma bile yapabileceğini düşünmeye başlamasıyla birlikte üst kat kiracısı da devreye girer. Artık arzu nesneleri kaybolmuş, sarhoşluk bitmiştir. Üst kat kiracısı alt kat kiracısının sarhoş olmasına izin vermez. Ölümün, kendi varlığının ölümünün seyircisi olmak, hikâyede sürekli karşımıza çıkan üçüncü gözün de yeniden ortaya çıkmasıdır. Nitekim hikâyenin bütününde görsel unsurlar oldukça ağır basar. Abdullah Efendi'nin gördüğü her nesne ayrıntılarıyla okura gösterilir. Kendi ölümü hakkında konuşmayı düşünen birini izleyen üçüncü göz burada okur olacaktır. Kendi ölümü hakkında konuşmak da belli anlamlarda Tanpınar'da etkisi daha sonra yoğun olarak görülecek Nietzsche ile bağlantılı olabilir. "Kişi nasıl kendisi olabilir?" sorusuna Nietzsche uzun cevaplar arar. Ulaştığı sonuç ise ölüm olur. Kişi, ancak ölerek kendisi olabilir. Bu anlamda Abdullah Efendi'nin kendi cenazesinde konuşması hakikatin ta kendisi olacaktır, çünkü onu kendisinden daha iyi kimse tanıyamaz. Aslında konuşarak, bir ifşa gerçekleşecek ve aynı zamanda kendisini anlatırken kendisi olacaktır. Bu da hafızanın bir başka şeklidir: Ölümünde, yani belleğin bittiği yerde hayatını anlatmak. Tıpkı bir evden diğer eve eşyalarını nakletmek gibi, kendisinden kendisine dönecektir: *"Animustan animaya geçiştir bu. Anima yalnız erkeğe özgü dişiliği değil, insanın alt gerçeği, Varlığın gizli içeriği anlamını taşır Bachelard'ın sözlüğünde. Düşüncenin, uyanık yaşamın yanındaki odada şiirsel acunsal Varlıktır Anima. Animus, iç insanın soluk almasına pek meydan bırakmayan ruh hali olarak özdek sözcüğüyle aynı sıraya yazılırken, anima, tinin, iç insanın yaşama bölgesinin adı olur."*[174] Tanpınar'ın sözlüğünde kendini yapmak ifadesinin anlamı da buradadır.

174 Demiralp, *Kutup Noktası*, s. 23.

Hikâyeye hâkim olan yarım kalmışlık, tamamlanamamışlık Abdullah Efendi'nin diğer varlığı Abdullah için yaptığı konuşmada belirir: *"Abdullah'ın felaketi, rolünü yaparken sık sık uyanmasında, etrafındaki şeniyetle en zalim ve müstehzi mânâsında temasa gelmesindeydi. Onun içindir ki bütün hayatı yarım kalmış jestlerden, tamamiyetini bulmamış hareket başlangıçlarından ibaret kaldı. O bütün ömrünce büyülü bir eşiğin önünde adımlarını tecrübe etti, fakat her defasında içinde vaktinden evvel uyanan bir taraf onu bu eşiği atlamaktan, ileriye geçmekten menetti."*[175] Zaman zaman Abdullah Efendi, zaman zaman Abdullah ifadelerinin kullanılır. Abdullah için Abdullah Efendi konuşur. Abdullah Efendi'nin ve Abdullah'ın hayatını ise yazar anlatır. Dolayısıyla yine üçüncü bir göz gibi ortaya çıkar: Abdullah- Abdullah Efendi ve yazar. Bu üçleme, kurgunun yapısına da denk düşer: Rüyalar, gerçek hayat ve bunların kâğıda geçirilmiş şekli.

Konuşmada dikkati çeken eşik ve bu eşiği geçecek cesaretin bulunmaması da kurgu ile parallelik gösterir. Abdullah Efendi, Abdullah'ı meyhanede bir kapının eşiğinde bırakır. Gittiği randevu evlerinde canlanan fotoğrafları kapı eşiğinde ya da merdivenin hemen önünde seyreder.

Hikâyenin devamında Abdullah Efendi her şeyden kaçıp karanlık bir eve girer. Abdullah Efendi'nin içine girdiği bu karanlık ev, içine ilk girdiğinde hatıralarıyla burayı aydınlatmaya çalışmasından anlaşıldığı kadarıyla kendi bilinçaltıdır. Çünkü burada bardaktan bardağa su boşaltarak oyun oynayan bir çocukla karşılaşır. Bu çocuk, muhtemelen kendisidir, çünkü hikâyenin daha başında kendisinin *"daha çocuk denecek kadar genç bir yaşta çıplak ve sefil bir evde bütün bir kış gecesini bir ölüyle baş başa geçirdiği"* söylenir.[176] Bu ev de, çıplak ve sefil

175 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 44-45.

176 Tanpınar, a.g.e., s. 29.

bir evdir. Burada Abdullah Efendi, bir ölüye basmak istemiyormuş gibi dikkatli bir şekilde yürür. Ayrıca bu ev ona çok tanıdık gelmektedir: "Bu kadar garip bir şekilde girdiği bu evde sanki kendisine yabancı hiçbir şey yoktu. Eşya, duvar, pencere, her şeyi tanıyordu. Hepsi kendi hayatından bir parça idiler, fakat o hepsine karşı kayıtsızdı. Hiç kıymet vermediği taklit bir eşyayı parmakları arasında biraz da istihfafla evirip çeviren bir adam haliyle bütün ömrünün arasından geçiyordu."[177] Buradaki odalarda büyük, geniş aynalar vardır ve hepsinde hayatında rol alan, tanıdığı insanlar gelip geçmektedir. Hepsi bir atlıkarıncanın üzerinde gibidirler. Nitekim bu atlıkarınca daha sonra *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de ortaya çıkacaktır. Asıl hakikat budur. Kent meydanında gördüğü insanların uzuvları belden aşağıya doğru tortulanmaktadır. Tıpkı bu eve girdiği andaki aydınlığın tortulanması gibi. Her şey aşağıya doğru çökmeye çalışmaktadır; çekilen azapların insanın yüreğine yavaş yavaş tortulanarak çökmeye başlaması gibi. Aslında Abdullah Efendi, ne kadar büyük bir azap içindedir. Hayatındaki insanlar, yaşamı, istediği aydınlığı vermemektedir. Bu nedenle asıl varlığının ölümüne üzülmez. Çünkü o, azap çeken bu varlığından uzaklaşmak ister. Diğer varlığı bu sayede yeni bir başlangıç yapabilecek, kendisine yeni bir benlik inşa edebilecektir. Ancak hatıralar onu rahat bırakmaz. Gecenin sonunda ikinci ikideki diğer kesirle, kendisiyle, çocuk haldeki varlığıyla karşılaşır. Buradaki kendisi, henüz çocuk olduğu için kesirlidir. Bu nedenle meydandan topladığı kesirler hemen bu evin içine dolmaya başlamışlardır. Böylece neden birçok kesirin var olduğu da ortaya çıkar. Bu da hikâyenin kurgusundaki parçalanmışlık ile paralellik göstermektedir.

177 Tanpınar, a.g.e., s. 54.

Başka bir odada gördüğü bu çocuk, sürahideki suyu seyretmektedir. Bu "büyülü" gecenin atmosferine uygun olarak oynadığı oyuncaktan da büyülü bir şekilde bahseder:

"Bak, bak, ne güzel... Yandan ne renkler yapıyor, nasıl parlıyor, şuradan bak bir Zuhal akşamı gibi... Benim olması bir talih değil mi?"[178] Çocuğun su ile oynaması da hikâyenin kurgusu ile bağlantılıdır. Su, içinde bulunduğu ortamın şeklini alır. Cam bir sürahinin içine konduğunda ise karşısındaki görüntüyü bir sisin ardından gösteriyormuş gibi olur. Görüntüde tam bir netlikten bahsetmek zordur; ama ne olduğu kestirilebilir. Bu hikâyedeki kurgu da öyledir. Çocuğun diğer oyuncakları olan bardaklarla suyu birinden diğerine boşaltması da kurguyla paralellik gösterir. Kesirler, parçalanmışlık ve iki tane ikiye bölünen Abdullah Efendi... Birinden diğerine geçişlerle süren bir hikâyedir bu. Bir bardaktan diğerine boşaltılan su gibi ya da bir evden diğerine nakil yapar gibi.

Abdullah Efendi bu odaya girdiğinde ne kadar susadığını hisseder. Bir bardak su içmek onu rahatlatacaktır. Susuzluk hissetmektedir. Aslında başka bir hayata da susayan Abdullah Efendi'dir. Bu odaya girdiğinde eşiği geçtiğini anlar: *"Bir eşik atlamakla insan yirmi, otuz sene geriye, ileriye gitmiyor."*[179] Proust bu korkunç öteki olma arzusunu susamaya benzetir: *"Susamak, bir hayata susamak- tıpkı kurumuş bir toprak parçası gibi; ruhumun, şimdiye dek tek bir damla tatmadığı için daha da oburca içeceği, büyük, uzun yudumlarla özümseyeceği bir hayata susaması."*[180]

Abdullah Efendi'nin, kendi suyundan içeceğinden korkan çocuk, sürahiyi pencereden dışarı fırlatır. "Geçmiş Zaman

178 Tanpınar, a.g.e., s. 57.

179 Tanpınar, a.g.e., s. 56.

180 Proust'tan alıntılayan René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, s. 60.

Elbiseleri"nde kızını başka birine "çaldıracağın"dan korkan ihtiyarın onu kaçırması gibi. Suyu içirmektense yok etmek daha iyidir. Suyu içtiğinde Abdullah Efendi yeniden eski hayatına dönecektir. Bilinçaltı bunu engellemeye çalışır. Sabah olduğunda pencereden dışarı bakar. Ne sürahi ne de başka bir şey vardır. Pencereden baktığında kendini görür. Burada Edgar Allan Poe'nun *"William Wilson"* hikâyesine de değinmek gerekir. Bilindiği gibi Poe da Tanpınar'ın kaynakları arasında yer almaktadır. *"William Wilson"*da Poe, ikinci bir William Wilson'dan bahseder. Kötü olana karşılık bir nevi hasmı olan iyi "William Wilson". Bu iyi olan taraf, sürekli olarak kötü olanı kontrol eder. Bu nedenle kötü olan iyi olanı bir düşman gibi görür. Tıpkı sefil Abdullah'ı üst kat kiracısı Abdullah Efendi'nin kontrol etmesi gibi. Abdullah Efendi de benliğinin ölümüne önce üzülür sonra onu aslında hiçbir zaman sevmediğini söyler. O da onun için bir nevi düşmandır. *"William Wilson"*ın sonunda iyi olan sefil olanı öldürür. Anlatıcı aynaya baktığında sadece kendisini görecektir. Abdullah Efendi'nin sabah olduğunda aşağıda kendini görmesi gibi.[181]

Gerek "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde gerekse "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda mit önemli bir yere sahiptir. "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde Oidipus, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda Sisypus miti vardır. Tanpınar'a göre *"Bütün 'mit'ler rüyaların çocuğudur."*[182] Her iki hikâyede de bir masal havasının yaratılmasında bunun payı vardır: *"(...) ferdî hayatımızın her arızası aydınlığınıza dokunur dokunmaz büyük hakikatlerin cevherinden örülmüş bir masal çehresi takınır."*[183] Bu iki mit, çok önemlidir. Çünkü her ikisinde de insanlık için ken-

181 Bu hikâye için bkz. Edgar Allan Poe, *Bütün Hikâyeleri*, İthaki Yayınları, İstanbul 2001, s. 350-365.

182 Tanpınar, "Şiir ve Rüya I", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 32.

183 Tanpınar, a.g.m., s. 32.

di benliği ile mücadele etme durumu söz konusudur. Her iki mit de, insanlığın kendi kendisiyle savaşına geri dönüşüdür.

Hikâyenin sonunda yer alan, Abdullah Efendi'nin sabah olduğunda pencereden aşağıya bakınca kendisini görmesi, hikâyenin başında yer alan kendi içindeki üst kat kiracısı ile ilgilidir. Üst kat kiracısı, alt kattaki Abdullah'ı, sefil olan ikinci benliğini seyretmektedir.[184]

Abdullah Efendi, asıl benliği dediği çocukluğuna geri dönmek istemekte, orada oyunlar oynayan o çocuğun hayatını yeniden inşa etmeyi arzulamaktadır. Hikâyenin genelinde bir türlü tamamlanamayan ama tamamlanmaya çalışılan bir bellek vardır. O yüzden eşik, bu kadar önemlidir. Bellek ile kurulan oyun da kendini burada gösterir. İkiye bölünmüş bir kişinin belleği ve yaptıklarında bile hep eşikte kalan Abdullah Efendi vardır. Çocuğun bir bardaktan diğerine boşalttığı su ile oynadığı oyun da burada işlevsellik kazanır. Belleğini yeniden inşa etmek isteyen Abdullah Efendi, aslında hiçbir şey gerçekleştiremediğini anlar. Çünkü çocuk sürahisine dokunmasına izin vermemiş, dokunmak istediğinde sürahiyi dışarı fırlatmış; belleği yok olmamış, orada kalmıştır. Bu yüzden dışarı baktığında yeniden kendisini görür.

Tek bir gecenin anlatıldığı "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda Abdullah Efendi, meyhanede gördükleri karşısında korktuğu geçmişini hatırlar. Evinde bir türlü gelmeyen sevgiliyi beklerken odasına doluveren yıldızlar gözünün önünde canlanır. Burada da talih yerini alır: "*Bir insanın kendi talihini bütün vuzuhuyla görmesi kadar korkunç ne olabilir?*" "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde olduğu gibi bir anda insanın karşına dikilen talihtir. Artık yazar, tesadüfü bir tarafa bırakmıştır. Talih, tüm çıplaklığıyla, üstelik de kendi talihi Abdullah Efendi'nin

184 Sarah Moment Atış, a.g.e., s. 96.

karşısına dikilmiştir. Burada talihiyle yüzleşmesi sırasında en çok ortaya çıkan unsur, Abdullah Efendi'nin benliğindeki üst kat kiracısı olur. Bu noktada şöyle bir şey düşünülebilir: Hikâyenin hemen başında bahsedilen Abdullah Efendi'ye asıl hâkim olan üst kat kiracısına paralel olarak burada gelmeyen sevgili de yıldızlardan yapılmış bir merdivenle onun odasına iner. Bu sırada tüm hakikat bütün çıplaklığıyla görünmeye başlar. Abdullah Efendi'nin id'i (ilkel benliği) ve süper egosu birleşir. Hakikatin ortaya çıkmasına neden olan merdiven ise egoyu oluşturur.

Bu yönden bakıldığında "Geçmiş Zaman Elbiseleri"ndeki anlatıcı karakterin uyku ile uyanıklık arasında yaşadıkları, bir genç kadın ile karşılaşması da anlamlıdır. Çünkü rüya mı yoksa gerçek mi olduğunu kendisinin dahi anlayamadığı o gecede anlatıcı, yine başka bir tarafı, kendi içindeki diğer benliğini görmüş olabilir. Sanat, Freud'un ve daha birçok psikanalistin de ifade ettiği gibi dişil bir unsurdur.

Bu nedenle "Geçmiş Zaman Elbiseleri" hikâyesindeki genç kadın söz konusu olduğunda özellikle bahsedilen 'şâirâne rüya' benzetmesi önem kazanır. Geçmiş, aynı zamanda psikolojik ve kültürel bir boyuta da, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde de görüldüğü gibi diğer benliğe, özellikle geçmişe ait olan ilkel benliğe, ide, gönderme yapmaktadır. "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde ise, hikâyenin başından itibaren ortaya çıkan tesadüfler bu ilkel benlikle karşılaşacak unsurları oluştururken doğrudan bir merdiven ile somutlaştırılmış, gelmeyen sevgili, yine bir genç kadın, yıldızlara tutunarak aşağıya inmiştir. Bu da *"Geçmiş Zaman Elbiseleri"*nde başka "bir hayata doğmak" denilen şeydir:

"İşte o geceden beri kendisinde çok derin bir yerde saklı, esrarlı bir zembereğin harekete geçtiğini duydu. Kâinat karşısında

artık aynı adam değildi. Her şey onda sanki daha derine, daha esaslıya doğru gidiyor, ve bu yüzden günlük manzara ve çehreler kendisi için zaman zaman değişiyordu. O artık etrafında bulunan her şeyi, küçük ve bazan çok şaşırtıcı uyanışlar halinde görmeye mahkûmdu; bir sisten ayrılan tek bir ağaç gibi, bu zihin bulanıklığına, mevcut olan her şey tek başına aksediyordu."[185]

Huzur'da ise her şey gibi geriye dönüş de musiki ile ilişkilendirilmiştir.[186] Nuran ve Mümtaz'ın aşkı, Suad'ın intiharı, etraftaki insanlar. Kimi bir halk türküsünün nağmesine kimi de *Mahur Beste* zerrelerine benzer. Zerrenin buradaki anlamı Mümtaz'ın kendisini dağılmış hissetmesiyle ilişkilendirilir. Nuran onu dağılmaktan koruyacaktır. Nuran'a duyduğu ısrarlı bağlılığın nedeni de budur. Bu hafiflik beraberinde yavaşlığı da getirmiştir. Aslında *Huzur*'u okurken insan biraz da kendisini nota okuyormuş gibi, hatta neredeyse uzun bir müzik parçası dinliyormuş gibi hisseder.[187]

---

185 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 26.

186 Mümtaz, geriye, ilke dönüşe aracılık edecek alet olarak neyi görür: *"(...) neyin sesi ve üslubu eski ve yeni diye bir şey tanımıyor, zamansız zamanın, yani cevher halinde insanın ve kaderin peşinde koşuyordu."* Bkz. Tanpınar, *Huzur*, s. 258. Burada ney sesinin oluşturduğu atmosferle zamanın dışına çıkılmıştır. Söz konusu olan maddesizliktir. Var olan durum tıpkı, Fuzuli'nin *"Gelin ehl-i hakikat çıkalım dünyadan/Gayrı yerler gezelim özge safalar görelim"* beyitinde olduğu gibidir.

187 *Huzur*'un müzik formunda yazılmış bir eser olduğu konusunda bazı görüşler vardır. Bunlardan ilki Berna Moran'a aittir: *"(...) bu dört bölümün bir müzik yapıtındaki (özellikle belki bir senfonideki) bölümlerin işlevini yüklenmesi. Hiç kuşkusuz Tanpınar Huzur'u bir müzik formuna göre düzenlemeye çalışmış"* Bkz. "Bir Huzursuzluğun Romanı: *Huzur*", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 294.

Berna Moran'ın dışında son dönemde Zeynep Bayramoğlu tarafından yapılan "Doğu-Batı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Gözüyle '*Huzur*' Romanında Türkiye'nin Belirsizlikleri" [Orient-Occident: Les Ambiguités de la Turque Vues par Ahmet Hamdi Tanpınar dans son Roman La Sérénite], Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Ulusal Enstitüsü (INALCO: Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris.) adlı tezde *Huzur* ile Beethoven'ın

Müziğin insanlar üzerinde bıraktığı etki uzun uzun anlatılır. Sanki tüm bu anlatışlarda, o uzun tasvirlerde bütün bir eserin parçaları vardır. Belki de bu nedenle Mümtaz, bütün bir eserden, "ilkten başlayarak" her şeyi anlatacak bir destan yazmaktan bahseder.[188] Buna rağmen, evrenle bütünleşemez. Bir kez daha Suad, Mümtaz'ın yanında ortaya çıkar. Aslında o kadar yakındır Mümtaz'a. Ölümü ve yıkımı düşündüğü anda, yanında yürüyen Suad'dır. Onun intihar mektubunu hep yanında taşımış ve bu mektubu defalarca okumuş, zamanla Suad'ı kendisine çok yakın hissetmeye başlamıştır. Ona, Nuran ile olan aşkının bitmesine neden olduğu için öfke bile duyamaz. Nuran'ın tavrı ise ilginçtir. O kadar büyülü bir aşk yaşadığı genç adama karşı ilişkileri bittikten sonraki tavrı neredeyse kayıtsızlıktır. Yine âşık olmadığı halde Suad'ın Nuran'a mektup yazmış olması da anlamlıdır, üstelik de bunu Mümtaz'ın Nuran'a âşık olduğunu anladıktan sonra yapar. Kâinatın yaratılmasından başlayarak bulunduğu ana kadar gelen bir zaman dilimini anlatacak bir destan yazmak isteyen Mümtaz'ın romanın sonunda, Abdullah Efendi'nin kendi cenazesi için konuşma yapma düşüncesi gibi, bir nevi diğer benliği şeklinde düşünülebilecek olan Suad'ın ölmüş haliyle karşılaşmasıdır. Ölüm, toprak olmaktır. Toprakla bir olmaktır. İnsanlık, topraktan meydana gelmiştir. O halde ilk toprakta, ölümde, varlık da yaşanılan yerde değil, yaşamın son bulduğu yerde başlar. En azından bu, Tanpınar için böyledir. Bu

---

Opus 132 La Minör Yaylı Sazlar Kuarteti arasında bağlantılar kurulmuştur. Fatma Tüysüzoğlu ve Tolga Bektaş tarafından yazılan "Ferahfezâ Mucizesi: *Huzur*" başlıklı yazıda ise *Huzur*'un bir Mevlevi ayini formu şeklinde yazıldığı söylenmektedir ki bu, bize daha inandırıcı gelmektedir. Bu yazı için bkz. *Kitap-lık*, Sayı: 63, Temmuz-Ağustos 2003, s. 103-111.

188 Tanpınar, "*Kâinatın kendisi bir manzumedir.*" demiştir. Bkz. "Karanlıkların Tadı", *Yaşadığım Gibi*, s. 158.

nedenle hem Abdullah Efendi'nin hem Mümtaz'ın bellekleri, geri dönüşte, başlangıçta düğümlenir. Her ikisi de insanlığın başlangıcına tekabül eder.[189]

Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve *Aydaki Kadın* romanlarında geri dönüş, kişinin kendi başlangıcına dönüş şeklinde gerçekleşmiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, Abdüsselam Bey, İrdal'ı savaştan döndüğünde cariyelerinden biriyle, Emine ile evlendirir ve onlardan ısrarla kendisiyle oturmalarını ister. Bu ısrarı Emine "*muhabbet esir*"liği olarak nitelendirir. Daha sonra sinema için kullanılacak bu sözcükleri Emine, farkında olmadan söylemiş, kendi durumlarını adlandırmıştır. Bu esirlik, İrdal'ın sinema meraklısı ikinci karısı Pakize'de kendini bulacaktır.

Etrafında kimsesi kalmayan Abdüsselam Bey'in onları yanından ayırmak istememesi de kaybetmek ve bulmak ile bağlantılıdır. Evinde üç beş kişiden başkası kalmayan bu ihtiyar adam, yanındakileri kaybetmemeye uğraşarak yeni birilerini bulmaya çalışır. Bu nedenle İrdal ve Emine'nin çocukları olduğunda ona yanlışlıkla İrdal'ın değil kendi annesinin adı olan Zehra'yı koyar. Bu dil sürçmesi onun bilinçaltının izdüşümüdür. Kaybedilenin yerine yenisini koyacaktır. Hiçbir şey

189 *Huzur*'da, insanlığın başlangıcına ilişkin Müslümanlıkta, Hristiyanlıkta olduğu gibi bir günah fikrinin bulunmamasının her sahada etkili olduğuna da değinilir. (s. 270). Nitekim Tanpınar, "Âdem'le Havva" hikâyesini de bu ilk günah fikri üzerine kurmamıştır. Fakat *Huzur*'da Mümtaz'ın başlangıcı, ferdî olarak uyanışı bir günah fikriyle başlar. Babasının ölümünün ardından bir genç kızla arasında gerçekleşen sıcak temas ve bunun onda uyandırdığı günah fikri, Mümtaz'ı her zaman düşündürecektir. Tanpınar, buna *Huzur* hakkında yapılan röportajda değinir: *"(...) Mümtaz bütün hayatı boyunca o ilk gecenin tesiri altındadır. Onda sanatkâr taraf bu ağır şartlar altında doğar. Bir nevi kompleks teşekkül eder. Hata karşısında günah ve vicdan azabı kompleksi. Aşkı ve dolayısıyla hayatı hususî bir şekilde görür."* Bkz. "Ahmet Hamdi Tanpınar ile Son Romanı İçin Bir Görüşme" Bkz. Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı*, s. 204.

bilmediği, her şeyin kendisine öğretildiği sürecin zamanına, çocukluğuna dönecek, böylece öğrenme ile çocuklukta, sonradan okumada da dahil olduğu gibi bir alma-verme ya da kaybetme-bulma oyununa geri dönecektir.[190] Abdüsselam Bey, annesine kavuşarak yalnızlığından kurtulup hep çocukluk zamanında kalma düşüncesine döner. Burada İrdal'ın ölüm düşüncesi ve dünyaya yeniden gelme düşüncesinin insanları cezbettiğini söylemesi hatırlanırsa, bu yeni dünyanın çocukluğa geri dönüşte canlandırılabileceği açıklık kazanır. Ölümsüz olamayabiliriz ama kendi başlangıcımıza dönerek, oraya sığınarak küçük bir mazi şuuruyla her şeyi güzelleştirebiliriz. Bu, bize yeniden verilmiş bir fırsat gibi olacaktır. Kopuş, yeniden birleşmeye dönüşmüş ve onun verdiği acı hayatın sonlarında oraya geri dönerek telafi edilmiştir.[191]

Bu romanda isim vermek de önemli bir yer tutar. Abdüsselam Bey, İrdal'ın kızına kendi annesinin adını verir. Hatıralarını yazan İrdal'ın seyrettiği saat Villa Saat'tir. Abdüsselam Bey, bir odaya da isim verir. İçinde hiç çocuk olmayan bir odaya "çocukların odası" der. Bu isim verildikten sonra bir nevi

190 Burada Barry Sanders'i ve bu alma-verme, bulma-kaybetme oyununun ilki olarak kabul edilen bir çocuk oyununu, ce-e oyununu hatırlamak yerinde olacaktır. Çünkü Abdüsselam Bey'in Zehra ile oynadığı oyunun temeli de bu bulma-kaybetme özelliğine dayanmaktadır: "*Küçük bir çocukla, bir büyük ya da oyun arkadaşının önce saklanıp (ya da yüzünü saklayıp) sonra beklenmedik bir yerde bir an ortaya çıkmak ve hemen ardından birdenbire ortadan kaybolmak suretiyle oynadığı ve çocuğu sürekli bir heyecan içinde tuttuğu bir oyun. Johson'a göre 'Önce bakıp ondan sonra korkmuş gibi, ya da bir başkasını korkutmak amacıyla çekilmek. Küçük çocuklar gerçeğin bir belirip bir yok olmasına sıkılacak ya da üzülecek yerde şaşırır ve heyecanlanırlar.*" Bkz. Barry Sanders, *Öküzün A'sı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul1999, s. 118, 42 numaralı dipnot.

191 Benzer bir durum, Tanpınar'ın "Yaz Yağmuru" hikâyesinde de vardır. Abdüsselam Bey'in Zehra'ya valide demesi ve onu da oğlum hitabına alıştırması gibi Yaz Yağmuru'nda da torunlarıyla birlikte rakı masasına oturan ve onlardan kendisine kerata diye hitap etmelerini isteyen bir dede vardır.

depo olarak kullanılan bu oda, Abdüsselam Bey'in kaybolan kalabalığının orada toplanmış hayatı gibi olmuştur. Burada her şey yeniden canlanmakta ve bir sahne gibi yaşayanların gözünün önünden kendi çocuklarının doğumu, büyümeleri, ilkgençlik dönemleri geçip gitmektedir.[192] Abdüsselam Bey, geçmişe bu bakışını eşyaları üst üste yığarak[193] orada muhafaza etmek ister.

Böylece onu kaybetmeyecektir. İnsanları neredeyse zorla tuttuğu bu evde, kalabalığın düşüncesini "çocukların odası" adını verdiği ve aslında bir sürü geçmiş artığının bir arada yer aldığı bir "oyun odası"na çevirmiştir. Neredeyse bir kâbus odasına benzeyen bu odadaki aynada Hayri İrdal kendisini tanıyamaz. Emine ise bu odaya girmekten korkar. Üst üste yığılmış bir sürü eşya bir "zaman dışılık" yaratmış, üst üstelik de eşyanın kayıtsızlığını yok etmiştir. İçinde bulundukları odaya isim verilmesiyle her şey kaide altına alınmış ve kendilerine verilen ismin altını doldurmaya başlamışlardır. İrdal'ı aynaya baktığında korkutan biraz da bu olmuştur. Bir şey kendisi olmaktan çıkıp başka bir şeye dönüştüğünde tanınmaz hale gelir. Kayıtsızlığı yok olmuş eşyanın içindeki insan da ona dahil olabilir. Buradaki gerilim ve ortaya konulan düşünceye eşlik eden korku bize yeniden Edgar Allan Poe'yu hatırlatıyor.

---

192 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 86.

193 Burada yeniden Bergson'u hatırlamak gerekir: "*Bergson ayrıca, belleğin bir çekmece ya da ambar olarak ele alınmaması gerektiğini, çünkü bu tür nosyonların zamanın yanlış biçimde mekânsal olarak kavramlaştırılmasından kaynaklandığını da ileri sürer. Bellek, hiçbir öğenin basitçe bulunmadığı ancak geçmişten gelen yeni öğelerin birikmesiyle değiştirildiği, geçmişin geçmiş üzerinde yığılması olarak, zamansal açıdan ele alınmalıdır.*" John Urry, *Mekânları Tüketmek*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999, s. 17. Tanpınar, daha sonra benzer bir şekilde *Aydaki Kadın* romanında biriktirmeden yola çıkarak "*insan ve çocuk ambarı*" ifadesini kullanacaktır. Bkz. Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 69.

Poe'nun kapalı sandıkların, odaların, gizemli nesnelerle barınan bu yerlerdeki kendisine has havası ve ona kattığı zaman dışılık "çocukların odası"nda da kendini gösterir.

Tanpınar için birikme, biriktirme anlamına gelen bellek, *Aydaki Kadın*'da, Abdüsselam Bey'in birçok nesneden kurulu belleği yerine birey üzerinde toplanır. Roman, Selim'in yatağında anne karnındaki bir cenin halini almış şekilde uyanmasıyla açılır ve o, kendi kendine "*Her şeyden evvel bu torbadan çıkmalıyım! Şimdi ki uyandım artık!*" der.[194] Daha sonra bunu "*o mesut ve parıltılı itilme*" duygusunun ardından gelen günün ortasına düşmeye benzetecek, bu duygu hoşuna gidecektir.[195]

Belleğin, geri dönüş şeklinde ortaya çıkan bir belleğin yarattığı oyunda sadece hafıza değil, insana bu yaşamı sunan dünya da bir oyun alanı gibidir. Dünya, insana her şeyi verebilse, eserlerdeki karakterler sürekli geri dönük bir hayat yaşayıp, bunu yeniden inşa etmek istemeyeceklerdir. Bu sahnede tekrar var olabilmek, ama başka bir şekilde var olabilmek isterler.

---

194 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 11.

195 Daha sonra Selim şöyle düşünür: "*Tıpkı bir cenin gibi kendi üstüme büzülmüştüm. Sanki ılık ve durgun, yüklü bir suda gibi.*" Bkz. Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 23. Burada Selim, rüyasında annesini, kız kardeşi Nevzat'ı ya da Leyla'yı görmüş olabileceğini düşünür ve kendi kendine uzviyetin de kendine has bir hafızası olmasından bahseder. Tanpınar, Lacan okumuş muydu bilemiyoruz, ancak Demiralp ve Haluk Sunat onun eserlerini Lacan'dan yola çıkarak incelemişlerdir. Fakat her uzvun kendine has bir hafızası olma fikri Lacan'ın ortaya attığı ve bugün psikanalizde ispatlanmış bir varsayımdır. Borges, Kafka'nın ortaya çıkmadan çok daha önce Kafka'nın eserlerinde fizikçilerin bahsettiği entropi kavramının bulunmasından söz eder. Lacan'ı okumamış olsa bile Tanpınar'ın da gerek burada Selim'in düşüncelerinde gerek "*Abdullah Efendi'nin Rüyalar*"ı hikâyesinde gerekse *Sahnenin Dışındakiler* romanındaki çok hoş Kudret Bey'in öngörüsünün bugün ispatlanmış olduğunu biliyoruz.

2. Hatırlama

Geçmişe ait unsurların bireyin zihninde canlanmasına hatırlama denir. Hatırlama bazen bir koku, bir ses ile gerçekleşebildiği gibi bazen de sadece bireyin geçmişine dair düşünmesiyle gerçekleşebilir. Tanpınar'da sonuncusu daha baskındır.

"Evin Sahibi"nde, bellek ile birlikte masal ve büyü de önemli bir konuma sahiptir. Özellikle çocukluğun anlatıldığı kısımlarda her şey masal ve büyü ile birleşir. Öncelikle yaşanılan yer buna müsaittir. Gizemli, tütsülerle, masallar anlatan bir dadıyla, büyük bir evin koridorlarına geceleri hâkim olan ayak sesleriyle ve tabii ki tüm hikâyenin çatısını oluşturan yılan ile. Mekâna ve insana ait unsurlar genelde bir büyü havasında verilmiştir. Tanpınar, nasıl "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nı rüya formunda yazmışsa "Evin Sahibi"ni de masal formunda yazar. En azından "*Bir hastanede bulunmuş cep defterinden*" aktarılanlar böyledir. Bir yılanın âşık olduğu bir genç kadın, Musul akşamları, eski inanışlar, evlerde yaratılan ortamlar... Hepsi fazlasıyla bir masalı çağrıştırmaktadır. Genç kadını kurtarmak isteyen baba ve onun yaşadıkları da bir masalı beraberinde getirmektedir aslında. Burada da eşik öne çıkar. Bu defa Tanpınar, uyku ile uyanıklık arasındaki farkı, kendisinin uyanıkken rüya görmek dediği unsuru başka bir boyuta taşımıştır. Bunun da nedeni yukarıda da belirtildiği

gibi hikâyenin masal formunda yazılmasıdır. Birbirine geçmiş iki anlatıdan oluşan bu hikâyede iç anlatı masal formunu oluşturur. Bu, ilk uyanıkken rüya görme halidir. Bu nasıl gerçekleşmiştir? Bir masal havasından yola çıkılarak anlatılan gerçek bir hayattan bahsedilir. Masal ögeleriyle süslenmiş bir hayat ve onu rahat bırakmayan bu masal havasındaki hayattan etkilenen başka bir hayat. Birinin izdüşümü diğerinin üzerine yansır. Tıpkı rüyanın gerçek hayatın bir izdüşümü olması gibi. Hikâyede yazarın kendisini ortaya çıkarması ise hikâyenin başında yer alan *"bir hastanede bulunmuş cep defterinden"* ibaresiyle sağlanmaktadır. Yazarın amacı diğer eserlerinde de olduğu gibi anlatım ve biçim arasındaki paralelliği kurabilmektir.

Yazarın hikâyeye dahil olması ve bunun bir hatıra gibi kaleme alınması da bir izdüşümü beraberinde getirmiştir. Hatıralar, daha önce yaşanılanların izdüşümlerinden oluşur, sadece hatırlanabildikleri kadar gerçekliğe sahiptir; tıpkı rüya gibi. Bu da uyanıkken rüya görmeye benzer. Hatıramızı anlatırken de bazı unsurları olmasını istediğimiz gibi anlatabilir, bazı unsurları tam hatırlamayabilir, bazılarını da var olanın dışında anlatabiliriz. Tüm bunlar gerçek ve hayal arasında, Tanpınar'ın lügatıyla söylersek uyku ile uyanıklık arasında bir yerde olmaya müsait durumlardır.

Tanpınar'ın karakterlerinin güçlü bir belleği vardır, bu nedenle hiçbir şeyi unutmazlar. Yaşanılanlar tüm ayrıntılarıyla belleklerinde gizlidir, buradaki karakterde olduğu gibi. Nasıl Proust, meşhur eseri *Geçmiş Zamanın Peşinde*'de bir bisküviyi çaya batırıyor ve bu, onun irade dışı bellek[196] adını verdiği belleğin gün yüzüne çıkıp belirli anlamlarda bir kuyudan dışarıya yükselme, kendi içinde bir kazı yapmaya benziyorsa, "Evin Sa-

196 Samuel Beckett, *Proust*, Metis Yayınları, İstanbul 2001, s. 39.

hibi" hikâyesinde de irade-dışı bellek ile karşı karşıya kalırız. Çünkü, Zeynep ve saadet hissi ona genç annesini ve yılanı hatırlatmış, aslında bu hatırlatma kuvvetlendirmiş demek daha doğru, bu da onun içinde küllendirdiği sinirlilik halinin gün yüzüne çıkmasına sebep olmuştur. Ancak bu irade dışı bellek yazarın diğer hikâyelerinde de mevcuttur. "Bir Yol"da, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda, "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde, "Erzurumlu Tahsin"de birdenbire kendi hakikatiyle karşılaşan insanlar vardır. Bunların hepsi irade dışı belleklerinin faaliyete geçmesiyle birdenbire bir uyanış yaşarlar: *"İrade dışı bellek patlayıcıdır, apansız, topyekûn ve lezzetli bir parlama."*[197] Bu hakikate uyanma Proust'ta karşılığını kurtuluş olarak bulur: *"Yaşamın içine batmışken beliren bu rastlansal ve firari kurtuluş, ancak irade-dışı bellek Alışkanlığın anlık bir ihmali ya da azabıyla uyarıldığında gerçekleşebilir, başka hiçbir koşulda değil; hatta o zaman bile zorunluluk olarak değil."*[198]

Bu hikâyede her ne kadar Bergson'un dureé fikriyle Proust'un gayri iradi hatırlaması birleşse de bu daha çok bellek düzeyindedir. Fiili bir şimdiden geçmişe gitmemeliyiz, çeşitli şimdilerle geçmişi yeniden oluşturmamalıyız, tam tersine doğrudan tam geçmişin içinde yer almamalıyız. Bu geçmiş, olup bitmiş bir şeyi temsil etmez, tam tersine yalnızca olmuş ve şimdi olarak kendisiyle birlikte varolan bir şeyi temsil eder. Geçmiş kendi içinden başka hiçbir yerde korunmaz, çünkü kendi içindedir, kendi içinde varlığını sürdürüp kendisini korur, işte *Madde ve Bellek*'in ünlü tezleri bunlardır. Geçmişin bu kendi içinde var olmasına Bergson sanal adını vermiştir. Bellek göstergelerinden doğan hallerden söz ettiğinde Proust için de aynı şey geçerlidir. Fiili olmadığı halde gerçek, soyut ol-

197 Beckett, a.g.e., s. 38.
198 Beckett, a.g.e., s. 39.

madığı halde zihinsel...[199] Bu noktadan sonra sorunun Proust ve Bergson'da aynı olmadığı doğrudur: Bergson için geçmişin kendi içinde korunduğunu bilmek yeterlidir. (...) Ona göre en derin rüya bile saf anının bir bozuluşunu, onu çarpıtan bir imgede anının inişini şart koşar. Oysa Proust'un sorunu tam olarak şöyledir: Kendi içinde korunduğu biçimiyle, kendi içinde varlığını sürdürdüğü< biçimiyle geçmişi kendimiz için nasıl kurtarabiliriz? (...) Bergson'a göre hepimiz hatıramıza ya da en azından bunları hatırlama yeteneğine sahibiz demişti büyük Norveçli filozof... Ama hatırlayamadığımız bir hatıra nedir? Proust soruyu sormuştur: Kendi içindeki biçimiyle geçmişi nasıl kurtarabiliriz? İşte Proust gayri iradi hatırlama derken buna cevap arar.[200]

"Emirgân'da Akşam Saati"nde hafıza bir nevi karanlık dolap, bir nevi kuyu gibidir. Sabri, yanında oturan kadınların konuşmasındaki ayrıntılar arttıkça şöyle der: *"Kuyunun dibi biraz daha aydınlandı. (...) Kuyunun dibindeyim diyordu, onlar da öyle. Hepsi kendi içlerinde bir şey, ölü veya diri unutulmuş bir şey arıyorlar."*[201] Asıl ilginç olan arkasından gelen düşüncelerdir: *"Kuyunun dibindeyim diye bir daha düşündü. Buraya birdenbire düştüm, beş dakika evvel Muazzez Hanım'la bilmediğim erkeğin arasında idim. Sonra bu ana kız etrafımı aldılar, şimdi yapayalnız kendi içimdeyim. Fakat bir saat evvelki gibi değilim... Evli kadınım, dedi."*[202] Genç kadın ve anne kendi aralarında kadının evliliğinden bahsetmektedirler. Onları dinleyen ve bir taraftan da kendi içine dönen Sabri, bu iki unsuru kendi kafasında birleştirir. Genç kadını ve annesini dinlediği

199 Rene Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, s. 181.

200 Gilles Deleuze, *Proust ve Göstergeler*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2004, s. 65-66.

201 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s 282.

202 Tanpınar, a.g.e., s. 282.

zaman ile kendi içine döndüğü ve kendisiyle konuştuğu zaman eş bir şekilde akmaya başlar. Bu nedenle bir saat evvelki kişi değil, evli bir kadın haline gelir. Fakat bu, onun kendi içindeki zamandan ayrıldığı anlamına gelmez. Çünkü Sabri, o sırada hem çocukluğunu, hem bulunduğu yerde konuşulanları hem de konuştuklarını duyduktan sonra kendisini aynı zaman birimine taşımıştır. İçinde bulunduğu durum ve geçmişi bir kuyunun dibinde birleşmektedir:

"Hislerimiz, fikirlerimiz, geçmiş hayatımız, gündelik teessürler, intibalar hepsi böyle değil mi? Hepsi kapandıkları yerde, bir nevi karanlık dolapta birbirine sarmaş dolaş, bende müstakil ve hatta en küçük bir kontrola bile uğramadan yaşamıyorlar mı!

Vâkıa onları küçük anahtar deliğinden tıpkı çocukluğumda Karagözler için yaptığım gibi her fırsat buldukça seyretmiyorum, fakat buna mukabil onlar bana her imkân buldukça geliyorlar, karşıma oturuyorlar, konuşuyorlar. Bende, benim yerime, benim için yaşıyorlar..."[203]

Sabri ile beraber hikâyedeki diğer karakterler de değişmeyen bir zamanı yaşamaktadır. Örneğin pansiyon sahibi Madam Domna. Kıyafetleri, tavırları ve konuşmalarıyla geçmiş, şimdi ve gelecek arasında mekik dokumaktadır, üstelik Madam Domna müşterisiyle oynamaktan da hiç bıkmaz.

Onu çeşitli yollardan ayartmaya, hâlâ eskisi kadar güzel olduğuna hem onu hem de kendini inandırmaya çalışır. Yalnızca Madam Domna değil, ona benzeyen başka kadınların da olduğu bu pansiyonda Sabri, onların sahte utangaçlıklarından, etraftaki dolaşmalarından rahatsız olur.

Bir arkadaşı Sabri'ye, Beylerbeyi'ndeki evinde kalmasını teklif ettiğinde bunu memnuniyetle kabul eder. Orada kal-

203 Tanpınar, a.g.e., s. 283.

maya başladığının üçüncü günü bahçede, yağmur altında bir kadın bulur. Kadını eve davet eder, kısa süreli sohbet ederler. Sonra kadından evde kalmasını ister, ancak kadın bu teklifi kabul etmez. Fakat kadını tekrar gelmesi için davet eder. Yaşadıklarını düşünürken ise kafasında birtakım düşünceler uyanır. Bunlar Sabri'nin "hortlaklarıdır:"

"Suyun başında, berrak ve serinletici billura tam eğilmiş iken arkasından onu yakalayıp çeken, dudaklarının hizasındaki zevk kadehini bir saniyede ayaklarının ucunda bir sırça kırıntısı haline getiren bir ruh hali, onun için yeni değildi. Böyle zamanlarında Sabri'nin 'Hortlaklarım' adını verdiği bir yığın şey, onun içinde dirilir ve yolunu keserlerdi. Bunlar hakikaten onun hortlakları idi. Küçüklüğünde babasının ölüm korkusu, ayağında bir ip gibi idi. Sonra nefsine karşı bir saygı yahut etrafına karşı acıma veya iğrenme hissi peyda oldu. Onu bir nevi utanma, daha sonra vazife aşkı, boşa geçirilen zaman korkusu takip etti. Nihayet Seher'le evlendikten sonra bu duygu biraz da onun çehresine büründü."[204]

Tanpınar'a göre *"İnsan ruhu o şekilde yaratılmıştır ki; eşyanın dışında dolaşıp kalmazsak her şeyi benimseyebiliriz."*[205] Sabri'nin ruhunu küçükken oynadığı babasının odası, buradaki kapalı dolap ve anahtar deliği oluşturmuştur.

Bu dolapta *"her şey yerli yerinde"* dir. Gaston Bachelard, dolabın iç mekânı, bir içtenlik mekânı olduğunu ve her önüne gelene açılmayan bir mekân olduğunu söyler.[206]

Sabri ise kendini, *"sımsıkı kapalı bir kapının önünde tepinen bir çocuk"* olarak nitelendirir. O, kapalı kapıların ardındaki dünyaları hayallerine taşıyan biridir ve eşyanın içinden

204 Tanpınar, a.g.e., s. 292.
205 Tanpınar, a.g.e., s. 293.
206 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, Kesit Yayınları, İstanbul 1996, s. 101.

dünyaya bakmaktadır. Bir ara eşya ile arasındaki bütün sınırlar kalkar: *"Seneler vardı ki etrafıyla bu kadar birleşmiş değildi. Nerde ise kâinat ona bütün sırlarını açacaktı; mevcut olan her şeyle, canlı, çok canlı bir visali yaşadığını sanıyordu."*[207]

Artık uyandığını düşünmektedir, kendisi öteki insanlara nazaran daha şanslıdır. *"Hatta öyleleri var ki bir kere olsun ruhlarının gerçeğine doğmadan ölürler..."*[208] Sabri zaman konusuna geri döner. Ölünce zamanların bittiği düşünülür. Oysa insan yaşarken de aynı şeyi yapabilir: Ölmüş saatler, günler ve seneler vardır.

"Emirgân'da Akşam Saati"nde Sabri'nin kafasındaki zıtlıkları barındıran düşünceler kadının etrafında bir oyun oynarlar. Bu da hafıza ve zamanın birleşmesinden kaynaklanır. Arka planda ise ayna vardır. Kimi onu sever, kimi nefret eder, kimi anlaşır, kimi ilgisiz kalır. Bu düşüncelerin hepsi zıddı ile beraber kadının etrafını sarmıştır. Bu nedenle Sabri onlara kukla der. Kuklayı oynatan sahibidir, düşünceleri dile getiren de öyle. Söze dökülmemiş düşünce sadece düşüncelerde kalır. Bir şeyin zıddı ile birlikte olması bir nevi dengeyi sağlar, ancak bundan daha fazlası kaostur. Sabri'nin kafasının karışmasının nedeni de budur: Zıtların zerreler halinde düşüncelerine yayılması. Fakat aynı anda birden çok şey düşünmek Sabri'nin huyudur. O, her şeyi zıtları, benzerlikleri ile düşünmeyi sever, genç kadın da öyledir. Kendisinden bahsederken bunları dile getirir: *"Görüyorsunuz ya, dünyanın en uysal insanıyım. Hiçbir şeye itiraz etmem. Hiçbir şeyi reddetmem. Benimle yaşamak dünyanın en kolay işidir. Halbuki hiç de öyle değil, etrafımdakiler çok defa bundan memnun olacakları yerde*

207 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 293-294.
208 Tanpınar, a.g.e., s. 294

müteessir oluyorlar. Kendilerine karşı koymadığım için benden çarçabuk usanıyorlar. Yahut beni kendilerine karşı alakasız sanıyorlar. Kendimi her şeyin üstünde gördüğümü sanıyorlar. Kimisi havai, kimisi ruhsuz diyorlar. Kimisi karşılarında ikide bir başlarını vuracak duvar bulmadıkları için bir dalganın arasından geçer gibi hemen öbür tarafa atlıyorlar. Hoş ben de bundan pek memnunum ya... Fakat ne olsa..."[209] İşte bu üç noktalar Sabri'nin zıtlıkları, benzerlikleri gibidir. O da, cümlelerini böyle üç nokta ile bırakır: *"(...) Tekrar beraber açtığımız zaman ikimiz için de yeni bir hayat başlayacak..."*[210], *"Bir kadına seni seviyorum... demek Sabri'ye ölesiye gülünç gelmişti. Bununla beraber yine.."*[211], *"O halde ölüm ayrı bir keyfiyet..."*[212], *"On seneden beri ilk defa kendime kalıyorum. Hiç kimsenin hatırı için rahatımı bozamam..."*[213] Bu türlü cümleler, hikâyede Sabri'nin kafasında zerre halindeki düşünceleri yansıtır. Şimdi; hatırlama ve unutma arasında gidip gelmeyi de sağlar.

Genç kadın kendini ifade edişiyle, davranışlarıyla Sabri'nin kafasındaki her şeyi içinde barındıran düşüncelerine benzemektedir. Birbirlerini daha çok yeni tanımalarına rağmen yıllardır birlikteymiş gibidirler. Birbirlerini anlamak için kelimelere gereksinim duymazlar: *"(...) kelimeler hayatın âhengini bozarlar. Sokakta bir kedi yavrusunu görürsünüz, eve alırsınız, bir ad koyarsınız, o günden sonra bu kedi sizin için bir mesele olur."*[214] Böylece biçim ve kurgu birleşir, tıpkı hafıza ve zamanın birleşmesi gibi. Bellek, zaman içinde bir yolculuk yapıyor gibidir.

---

209 Tanpınar, a.g.e., s. 299.
210 Tanpınar, a.g.e., s. 297.
211 Tanpınar, a.g.e., s. 290.
212 Tanpınar, a.g.e., s. 288.
213 Tanpınar, a.g.e., s. 288.
214 Tanpınar, a.g.e., s. 307.

Mahur Beste'de hatırlayan, karakterini yaratan yazardır: *"Burada bir kuvvetinizi itiraf etmeli: Çok velûtsunuz. Etrafı öyle bir kalabalıkla doldurdunuz ki... 'Ben mi yaptım?' demeyin; siz de bilirsiniz ki konuşma daima karşılıklıdır."*[215] Evet, Tanpınar karakterleriyle hep karşılıklı bir konuşma içindedir. Bu, belirli anlamlarda kendisinin başka başka yüzleri olan karakterlerle arasında geçen bir konuşmadır. Behçet Bey yazara o kadar çok şeyden ve o kadar çok insandan bahsetmiştir ki sonunda çekirdek zaman sürekli genişlemiştir:

"(...) Çekirdek zaman her gün biraz daha genişledi, büyüdü, dal budak saldı, met ve cezirler yaptı, ileri geri gitti ve daima aradığını yerinde buldu. O zaman anladım ki öyle sandığım gibi tek bir zaman parçası değildiniz. Bir bölünmezde yaşamıyorsunuz. Sizin de benim gibi, herkes gibi zamanınız var. Sadece zihinde doğmuş bir şey değilsiniz."[216]

Behçet Bey'in, çekirdek zaman olmadığı düşüncesi, yazarını zaman üzerinde düşünmeye itmiştir. Fakat bu, imkânsızdır. Çekirdek zaman olma, bütünleşme düşüncesi, yekpâre olabilme düşüncesi imkânsızdır, özellikle de zamanda. Bu nedenle Behçet Bey'in zamanı, bugünden değil, hatırladıklarından ibaret, onun için hal, hatırladıklarından oluşan bir şey. İşte Behçet Bey, bu hal duygusundan yoksun olduğu için bildiğimiz zamanın dışına fırlamış bir "firari zaman", böylece bir sembol olmuştur. *"Ne içindeyim zamanın/Ne dışında"* der gibi bir hali vardır. Bu noktada mektuptaki yazarın, şu sözleri anlam kazanır: *"(...) Bazan sizi niçin kendi hatıranızı yazmaya bırakmadığıma üzülüyorum. Unuttuğunuzu unutmuş olurdunuz."*[217]

---

215 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 144.
216 Tanpınar, a.g.e., s. 145.
217 Tanpınar, a.g.e., s. 146.

Burada bütünlük tamamen dağılmıştır. Hatıralarını yazan kişinin bizzat kendi hatıralarını unutmuş olduğunu unutmak, bütünden çoğula doğru gitmektir.

Barthes de, çoğul metin söz konusu olduğunda *"anlamların unutuluşu bir hata olarak görülemez... Olumlu bir değerdir bu; metnin sorumsuzluğunu, sistemlerin çoğulluğunu (listeyi sınırladığımda kaçınılmaz olarak tek ve teolojik bir anlamı yeniden oluştururum) ortaya koymanın bir yoludur. Tam da unuttuğum için okuyorum."* diyecektir.[218]

Behçet Bey'in böyle olduğunun fark edilmesi, yazarı yine iki başlı yaşamaya, karakterini de kendisinde iki başlı yaşatmaya başlamıştır: *"Sembol olarak, fert olarak."* Üstelik Behçet Bey'in bu dışa fırlatılmışlığının sanat için iyi bir metot gibi göründüğünü, ancak zaman içinde, oradan oraya atlamaların kendisini yorduğunu söyler. Oysa Behçet Bey, suya bakarak, sudaki aksine o kadar yakınken susuzluğa mahkûmdur: *"Siz, Behçet Bey, suyun başında beklemeye mecbursunuz. Yaratılış sizi sadece bir istek, bir susuzluk olarak yaratmış."*[219] Burada söz konusu olan, sudaki akse ulaşmanın imkânsızlığıdır, çünkü kolektif bilinçaltının bugüne taşınması imkânsızdır. Romanın bunu muhtemel yapabileceği düşüncesi Tanpınar'ı çekmiş, hatta *Huzur*'da Mümtaz'a *"ilkten başlayarak"* bir destan yazma fikrinden bahsettirmiştir.

Mahur Beste'nin karakteri Behçet Bey, neredeyse bütün hayatı boyunca yazarına musallat olmuş ve Tanpınar onu daha sonraki iki romanına *Huzur*'a ve *Sahnenin Dışındakiler*'e de taşımıştır. Ancak yazar, bu musallatlıktan hoşlanmış olmalıdır ki onu bir eserde kaybedip, diğerinde bulmayı, hatırlamayı sever.

---

218 Roland Barthes'dan alıntılayan Nurdan Gürbilek, "Parçalanmış Zamanın Akışında", *Defter*, Sayı: 1, Kasım 1987, s. 100.

219 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 147.

Hatırlamak, Tanpınar'ın bazı karakterleri için biraz da yenilenmek gibidir. "Yaz Gecesi"nin karakterlerinden olan kaynana ve kaynata sürekli bir hatırlama ve bu sayede yenilenme oyunu oynamaktadırlar. Onlar, cenazeleri bir nevi tören gibi kabul etmekte, sürekli olarak geçmiş günlerden bahsetmektedir. Böylece her gün yeniden doğmakta, büyümekte ve yaşlanmaktadırlar. Bu yenilenmede ayna onlara eşlik eden unsur olur. Sürekli bir geriye gitme ya da bulunduğu yere geri gelme durumu vardır.

Geçmişten şimdiye gidip gelme, hikâyedeki asıl unsur olan karakterin otuz beş yıl önce bu odada yaşayan insanlarla bağlantısını da içermektedir. Sadece kaynana ve kaynata değil, karakter, kız kardeşler Zehra ve Zeynep de geçmişe gidip gelmeler yaşamaktadır. Hatırlayıp, hatırladıklarını bugüne karıştırmaktadırlar.

"Yaz Yağmuru"nda genç kadın, Sabri'yi bir bahçede, bir başka deyişle bir eşikte bekler. Tanpınar'da tesadüfler, eşiklerde gerçekleşir ve bir başka şeyi haber verir. Genç kadın, daha sonradan anlatacağı tüm karanlık unsurlara karşılık Sabri için aydınlık bir unsurdur, hatta Sabri onu gündüz ortasında bir lambaya, avizeye benzetecektir. Bu benzetme, kurgu ile bağlantılı değerlendirilmelidir. Genç kadın, lamba benzetmesiyle parallel algılanabilir bir biçimde Sabri'ye kendisini yavaş yavaş açar; hatıralarını zerreler halinde önce kesik kesik sonra bir bütün olarak Sabri'ye sunar. Tanpınar, *"Yavaş Yavaş Aydınlanan"* şiirinde sanki bu durumu anlatıyor gibidir:

"Ey eşiğinde bir ânın
Durmadan değişen şeyler!
Başucunda her rüyânın
Bir aydınlık oyun bekler..."[220]

220 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 1981.

Lâmba, yabancı, uyku, hülyâ ve eski kelimeleri *"Başka Bir Yıldızda"* adlı şiirde bir araya gelecektir:

"Bu lâmba ve hülyâmıza
Yabancı binlerce uyku;
Bir demir pençeydi sanki
İçimizde eski korku..."[221]

Bu şiirdeki tüm unsurlar "Yaz Yağmuru"nda vardır. Böylece zerreler yavaş yavaş tamamlanacaktır. Genç kadının yaşadıkları, eski bir korkunun onda canlanmasındandır. Kadın için Sabri, lâmba benzetmesini yapmıştır, görünüşü Sabri için zaman zaman bir hülya halindedir. Bazen de *"Her Şey Yerli Yerinde"* şiirinde de söylediği gibi bir deniz mağarası olacaktır:

"Biliyorum gölgede senin uyuduğunu
Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin"[222]

Hikâyede ise karşılığını şöyle bulur: *"(...) Şimdi Sabri, onu, daha ziyade bir deniz mağarası gibi hatırlıyordu. Kendi nabızlarının dalgalarıyla ışığı açılıp kapanan bir deniz mağarası."*[223]

"Yaz Yağmuru" esas itibariyle bir hatırlama hikâyesi gibidir. Sabri'nin bahçede gördüğü genç kadın ona önce bahçedeki sarmaşığın kendisine evlerinin yanmasını hatırlatmasından bahseder. Eve girip konuşmaya başladıklarında ise tüm bahçenin ona çocukluğunu hatırlattığını söyleyecektir. Neden burada kaldığını anlatırken de geçmişlerini hatırlayan insanlarla birlikte olduğundan söz eder: *"Çok acayip bir gece geçirdik. Dünyanın belki en iyi kalpli insanları. Ama ne yaparsın ki hepsi dertli. Kendi dertleri değil! Başkalarının derdi. Etraflarındaki hiçbir şeyi unutmuyorlar. İşinden haksız yere çıkarılan*

221 Tanpınar, a.g.e., s. 31.
222 Tanpınar, a.g.e., s. 38.
223 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 183.

vatman, tamir edilmediği için yıkılan ev, çocuğuna iyi bakmadığı için ölümüne sebep olan komşu kadın, ayna taşı çalınan eski çeşme.. Hepsini biliyorlar. Hepsini hatırlıyorlar ve birbirlerine hatırlatıyorlar. Biri öbürünü tamamlıyor, tamamlarken bir başkasını hatırlıyor... Tam gayri memnun denen şeyin kendisi. Faciadan başka şeyden hoşlanmıyorlar. Öyle ki, kendi hayatları yok artık."[224] Burada genç kadının evlerine misafirliğe gittiği insanlar için söylediği bu sözlerde ilgi çekici cümle, "kendi hayatları yok artık" cümlesidir. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında onun için de aynı durumun söz konusu olduğu görülecektir. Onun da kendi hayatı yoktur, hatıralarla yaşanılan ve kendisine yaşatılan bir teyzenin hikâyesi ve bu hikâyenin karakteri olmak söz konusudur. Nitekim konuşmanın ilerisinde evlerinden şu şekilde bahsetmektedir: *"Doğrusunu isterseniz bunlar bana büsbütün yabancı da gelmedi. Bizim ev de eskiden böyle idi. Biz de takvim dışı yaşardık. Her şey bizim için müsavi idi. Fakat başka türlü... Daha doğrusu şikâyetimiz yoktu. Sadece hatırlardık. Büyükannem, dedem, babam, kalfalar hepsi hatırlardı. Bir de bakardınız ki bütün Boğaziçi odanın içine doluverirdi."*[225]

Sabri'nin *"Siz de hatırlar mıydınız?"* sorusuna genç kadın: *"(...) Sade dinlerdim. Bütün anlattıkları bende külçelenirdi."* diye cevap verir.[226] Tüm bu konuşmalar yavaş yavaş onda külçelenen halinde birikene doğru atılan adımlardır. Yazar, anlatım zamanını bilinçli olarak düşük ritmde tutmakta, yavaş yavaş uzatmaktadır. Bu hikâyede en azından anlatım zamanının kurulmasında diğer hikâyelerden farklı olarak genç kadının birdenbire bahçede bulunmasından başka ani gelişen bir

224 Tanpınar, a.g.e., s. 154-155.
225 Tanpınar, a.g.e., s. 155.
226 Tanpınar, a.g.e., s. 155.

durum söz konusu değildir, en azından Sabri ile genç kadına ait olan hikâyede. Fakat genç kadının çocukluğuna dair hikâyelerinde ve kendisiyle ilgili anlattığı diğer unsurlarda az da olsa 'birdenbire' oluşla karşılaşılacaktır.

Hikâye içindeki hikâyelerden en uzununu yine genç kadın anlatacaktır. Bu, Sabri'nin evinin yerinde olan köşkün hikâyesidir. Sabri, bu hikâyeyi uzun bir süre öğrenemez. Kadın hikâyeyi anlatmadan önce denizde bir boğulma tehlikesi geçirir, sonra da bunun bir oyun olduğunu söyler fakat Sabri öyle olmadığını düşünür; üstelik oyunu da hatırlanmak için oynamıştır. Sürekli hatırlamaktan bahseden bu kadın, eğer öyle yapmasaydı unutulacağını söyler. Ona göre sıra dışı bir şey yapmak unutulmanın önüne geçmek için yeterlidir. Alelade şeyleri unutulmaz hale getirmek... Genç kadının yapmaya çalıştığı budur. Sıradan bir eşi önce bir katil sonra da bir zampara olarak anlatır. Sabri, bunlardan hangisinin doğru olduğunu anlayamaz.

Genç kadın, kendi hikâyesini oluşturan parçalardan biri olan ailesinden şu şekilde söz eder: *"Bizim evde her şey eskiydi. Möbleler, perdeler, kafesler, hepsinin ayrı hikâyesi, korkunç veya gülünç tarihi vardı. Bir sandık açıldı mı bir yığın isim, rütbe ve vakâ sıralanırdı. Bilmem hangi padişahın kuşçubaşısı, ondan evvel gelenin peşkir ağası, bilmem hangi padişahın karısı hatırlanırdı. Odaların kapıları da böyleydi. Onun için birdenbire yarı İstanbul hemen hemen bütün Boğaz oturduğumuz yerde toplanıverirdi. Sonra bir şey olur, söz değişir, biz tek başımıza kalırdık."*[227] Bu sözler, kadının Sabri ile onu ilk bulduğunda gece ne yaptığını anlatışıyla benzerlik gösterir: *"Çok acayip bir gece geçirdik. Dünyanın belki en iyi kalpli insanları. Ama ne yaparsın ki hepsi dertli. Kendi dertleri değil! Başkalarının der-*

227 Tanpınar, a.g.e., s. 190.

di. Etraflarındaki hiçbir şeyi unutmuyorlar. İşinden haksız yere çıkarılan vatman, tamir edilmediği için yıkılan ev, çocuğuna iyi bakmadığı için ölümüne sebep olan komşu kadın, ayna taşı çalınan eski çeşme.. Hepsini biliyorlar. Hepsini hatırlıyorlar ve birbirlerine hatırlatıyorlar. Biri öbürünü tamamlıyor, tamamlarken bir başkasını hatırlıyor... Tam gayri memnun denen şeyin kendisi. Faciadan başka şeyden hoşlanmıyorlar. Öyle ki kendi hayatları yok artık."[228] Aslında Sabri'nin "Yaz Yağmuru" adını verdiği bu kadın, daha ilk karşılaşmalarında ona bütün hikâyeyi anlatmıştır. Sabri'nin de bir roman yazarı olduğu tam da bu noktada hatırlanmalıdır. Önce, çokluk ifadesinin altını çizerek*"çok acayip bir gece geçirdik"* diye başlar. Aynı gün, Sabri ve onun için de çok acayip olacaktır.

"Dünyanın belki en iyi kalpli insanları" ifadesi ise hikâyede daha sonra sözü edilecek Seher ve çocuklar için kullanılmıştır. Çünkü Seher'in ne kadar iyi bir insan olduğuna dair göndermeler, hikâyede yer yer Sabri'nin onu hatırlamaları ile gündeme gelir. Seher'in iyiliği, Salih'in hatıralarıyla inşa edilir. Tamir edilmediği için yıkılan ev, genç kadının kendi yaşamındaki evdir. Sabri'ye şimdi bulundukları evin yerinde eskiden kendilerinin oturduğu köşkün bulunduğunu söylemiştir. Ev yanmıştır. Genç kadının ondan tamir edilmemiş olarak bahsetmesi, biraz da evin içinde olanlara gönderme yapmak içindir. Bu tamir edilme meselesi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde derinliğine işlenecektir. Çocuğuna iyi bakmadığı için ölümüne sebep olan komşu kadın, konuşmaya başlamalarından az sonra eve gelen Ayşe Hanım'a bir göndermedir. Ayşe Hanım'ın kızı hastadır. Bu hastalıktan kurtulamaz ve ölür. Herkes onun güzelliğini hatırlamaktadır. Asıl iyi bakılamayan ikinci kızı olur: Adana'ya kaçan, daha sonra hastalandığı için dönen ikinci kız.

228 Tanpınar, a.g.e., s. 154-155.

Bu kızın kaçmış olması, Ayşe Hanım'ın ona, en azından Adana'da bulunduğu süre içinde bakmadığını akla getirir.

Hikâye eskiye dair göndermelerle yüklüdür. Genç kadın, çocukluğunda ölen teyzesinin kıyafetlerini giymeye zorlanmış, büyükanne ise bilerek kendi eski saraylı kıyafetlerini giymeye devam etmiş, saraydan çıkarıldığı zaman kendisine hediye edilen bu elbiseler sayesinde "takvim dışı" yaşamaktadır. Bu ninenin hikâyesi, hikâye içindeki anlatılar arasında en ilgi çekicilerden biridir. Nişanlısının ölmesi üzerine onun en yakın arkadaşı ile evlenen bu kadın, hikâyedeki kadınlara da gönderme yapmaktadır. Genç kadın, Sabri'ye kocasının bir başka kadınla İtalya'da olduğunu söyler. Sabri'nin karısı Seher'e hediye edilen ayna eski nişanlıdandır ve bu ayna salonun ortasında durmakta, Seher bu konuda münakaşa bile kabul etmemektedir. Üstelik aynanın çerçevesi şeffaftır ve insana aynanın dışına çıkıyormuş hissini vermektedir. Bu ayna da hikâyenin akışında anlam kazanır. İnsanlar bulundukları zamandan sürekli geçmişi hatırlamakta, şimdiden geçmişe ve geleceğe taşınmaktadırlar.

Bu da onları tıpkı aynanın dışına açılıyormuş gibi "takvim dışı" bir yaşama sürüklemektedir: "*Biri öbürünü tamamlıyor, tamamlarken bir başkasını hatırlıyor...*" Şimdi; geçmiş ile tamamlanır, tamamlanırken geleceğe açılır.

Genç kadının anlattığı büyükanne, bir eski zaman oyuncağı gibidir. Giydiği kıyafetler ve davranışlarıyla şimdinin dışında bir oyuncak. Sadece o değil, yaşadıkları ev de öyledir:

"*Evin içi tıklım tıklım eşya dolu idi. Hep eski şeyler. O zamanın insanları ne kadar garipmiş. Yoksa oyuncakları büyükler için mi yapıyorlardı? Kutular, saatler hep çalgılı idi. İçlerinden küçük bebekler çıkarlar, salına salına yürürler oynarlar sonra tekrar kutularına girerlerdi. Ben buna bayılırdım. Ve hep ku-*

tunun içindeki hayatlarını merak ederdim. Orada başka türlü yaşadıklarını sanırdım."[229]

Genç kadın, bu oyuncaklar vesilesiyle eşyaların, nesnelerin tarihine geçer: *"Möbleler, perdeler, kafesler hepsinin ayrı hikâyesi, korkunç veya gülünç tarihi vardı."*[230] Tanpınar'ın metinlerinde insanlardan farkı olmayan eşyalar, âdeta nefes alıp, verir. Mehmet Kaplan, Tanpınar'da eşyanın anlamını şöyle anlatır. Tanpınar'da eşya, *"doğrudan insan hayatının -sosyal ve kültürel bütün açılımlarını da üzerinde toplayan- bir parçasıdır."*[231] Kesik bir başın hikâyesi, genç kadının büyükannesinin sonradan başına gelecek facialarının habercisi gibidir. Yazar, bu olayı, başa gelmek ifadesine özelikle gönderme yapmak istercesine seçmiş gibidir: *"Büyükannem sultan sarayına girmeden evvel babasıyla Yemen'de bulunmuştu. Orada gördüğü şeylerden bir yığın hikâyesi vardı. Bir defasında evcek misafirliğe gittikleri bir yerde bir zenci kölenin idamını görmüş, kesilen baş birdenbire yuvarlanmış, karşısında duran bir adamın çıplak bacağına yapışmış. Adam olduğu yerde ancak biraz çırpınabilmiş, korkudan ölmüş..."*[232] Kesilen başın, vücudun alt tarafında bir yere, bacağa yapışması ise Tanpınar'ın külçelenme, tortulanma dediği unsura bir gönderme olabilir. Bu olay, büyükanneyi hep etkilemiş, yani tortulanmış, içine oturmuştur. Daima hatırlanması ise onu külçeleştirmiştir.

Aydaki Kadın romanında, diğer eserlerinde olduğu gibi Selim'in çocukluğunun evinde, sürekli her şeyi hatırlamaktan hoşlanan insanlar vardır. Burada ilginç olan Selim'in geriye

---

229 Tanpınar, a.g.e., s. 191.

230 Tanpınar, a.g.e., s. 190.

231 Mehmet Kaplan, "Bursa'da Zaman", *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998, s. 80.

232 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 191.

dönüş ile geçmiş arasında kurduğu zıtlıktır: *"Geçmiş zaman rüya görmez, sadece hatırlar."*[233]

Selim'in büyükbabası Hayrettin Bey, sürekli geri dönüşte yaşayan bir insandır. 1908'den üç yıl önce sırtına geçirdiği üniforma ile dolaşmakta; insanlardan kendisiyle o zamanlarda olduğu gibi konuşmalarını, davranmalarını istemekte; tersi bir durumda cevap vermeyi reddetmektedir.

Ancak ilginç olan, bu geçmişte, geçmişin o zamanında kalmış adamın insanların görmesinden korktuğu hatıralarını yazdığı defterdir. Korktuğu başına gelmez, bu defter asla bulunamaz. Tanpınar'ın diğer metinlerinde olduğu gibi geçmişin bir biriktirme olması; bunun özellikle geçmişe ait insanlar tarafından saklanması devreye girer.

Bu evde dede, büyükanne, anne sürekli etrafa bir şeyler saklamakta ve bunlar bulunamamaktadır, ancak insanlar saklamaktan hoşlanırlar. Saklanma ve saklama eylemi, tersine çevrilerek arama ve bulmaya dönen belleğin oyunu ile Tanpınar'ın bir türlü tamamlanamayan metinleri arasında güçlü bir bağ da mevcuttur. Sürekli aramak, Tanpınar asıl aramanın peşindedir. Hem kendini hem de metinlerini arama dürtüsünün içinde var eder! Bellek sürekli gidiş gelişler yaşamalı ve şimdiden geçmişe ve bazen de geleceğe uzanabilmeli, özellikle bu şekilde arayış halinde olmalıdır. Bellek bir saklanmalı bir ortaya çıkmalıdır. Hem karakterler hem yazar, oyunun bu arayış sürecini yaşamaktan, böylece hep eşikte kalmaktan yanadır.

Tanpınar'ın eserlerinde yaşarken çok fazla sevilmedikleri halde öldükten sonra, yokluğun verdiği bir ıstırap ve bir bakıma bu ıstırabın karakterlere verdiği zevke bağlı olarak sürekli

233 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 13.

hatırlanan insanlar vardır. *Mahur Beste*'de İsmail Molla'nın karısı, *Huzur*'da Tevfik Bey'in babası, karısı ve *Aydaki Kadın* romanında Selim'in hizmetçisi Heleni'nin kocası. Hepsi de öldükten sonra sürekli hatırlanarak yaşatılmaya devam eden insanlardır. En somut örneğinin "Evin Sahibi" hikâyesinde görüldüğü bu durum, diğerlerinde ancak öldükten sonra bir arzu nesnesine dönüşme şeklinde olmuştur. Tevfik Bey'in hayattayken sevmediği karısı, onun için ancak ölümünden sonra bir anlam ifade etmeye başlar. Sadece Tevfik Bey'in değil, İsmail Molla'nın, Selim'in de yaşarken sevmedikleri, hatta değer vermedikleri yakın çevrelerindeki bazı insanlar, yokluklarıyla bir hayatı doldurmuşlardır.

Hatırlamak, belleğin içinden bir unsuru dışarı çıkarmak, Tanpınar için bir çocuk edasıyla sahip olduğu güzel bir şeyi arada bir çıkarıp büyük bir heyecanla göstermek gibidir.

3. Kaçış

Tanpınar'ın eserlerinde karakterler her ne kadar hatırlamayı sevseler de bazen yaşadıkları gerçekler onları o kadar rahatsız eder ki bu gerçeklikten kaçmayı tercih ederler, bellekleri onlara ket vurmaya çalışır.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde, genç kız anlatıcıya, babasının kendisini hiç dışarıya çıkarmadığını çünkü onu çalacaklarından korktuğunu söyler. Babanın genç kızına oyuncak bebek gibi davrandığı düşünülebilir. Gerçi anlatıcı da ona bir nevi bebek gibi yaklaşır. Zaten kızın kıyafetleri ve ortaya çıkışı da bir oyuncaktan farksızdır:

"Baştan aşağı, üstünde küçük sırmadan goncalar ve yıldızlar serpilmiş mavi kumaştan, ninelerimizin gelin oldukları zaman giydikleri cinsten bir eski zaman elbisesi giymişti. Uzun kumral saçları iki sık örgü ile arkasına atılmıştı, çıplak bileklerinde bir zaman Trabzon taraflarında yapılan ince, telkâri altın bilezikler vardı ve belini yine aynı işten geniş bir kemer sıkıyordu. Ayaklarına gülkurusu renginde küçük pabuçlar giymişti ve bu küçük renk değişikliği bütün hüviyetinden akan mavi senfoninin içinde küçük ve mesut bir nota değişikliği gibi göze çarpıyordu."[234]

Bu tasvir, bir oyuncak bebek tasvirine pek de uzak değildir. Babanın konuşması sırasında dikkati çeken bir diğer unsur

234 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 70.

da onun konuşmasındaki rahatlatıcılıktır. Anlatıcı, ihtiyar konuşmaya başladığında kızın nasıl sakinleştiğini görür, ardından da onun konuşmasından kendisi çok etkilenir: *"Bütün bunları ağır ağır, fakat bir çocuk kandırır gibi yumuşak bir sesle söylüyordu. Kelimeleri âdeta düşünerek buluyordu. Bununla beraber sesinde tarifi kabil olmayan bir nüfuz kabiliyeti vardı."*[235] Konuşmadaki rahatlatıcı tını bir nevi analistin konuşmasındaki etkili ve üstün tavır ile bağlantılıdır.

Hikâyenin geneline hâkim olan, üzerinde durulması gereken bir başka önemli özellik de ihtiyar adamın gerek anlatıcıyla gerekse genç kadın ile *"çocuk kandırır gibi"* konuşmasıdır. Böylece ona bir analist tavrından ziyade bir baba tavrı da yüklenecektir. Ancak o, anlatıcıyla konuşmasında kızın kocası olduğu konusunda ısrar eder. Uyanıkken rüya görme hali söz konusudur.

Genç kadına kendi zamanına ait kıyafetler giydiren bu ihtiyar adam onu sevdiği bir kadın olarak görerek, sürekli bir uyanıkken rüya görme halini yaşamaktadır. Benzer bir durum "Yaz Yağmuru" hikâyesinde de görülecektir. Burada, karısı Seher'den aldığı mektuplarda Sabri, hep geçmiş zamanlara ait detayları yakalayacaktır.

Seher'in babasının ve halasının kendi zamanlarında yaşıyormuş gibi hissetmek için, torunları ve Seher'den istekleri hiç bitmemektedir. Onlardan bazen rakı masasına oturmalarını istemekte, bazen de eskiden arkadaşlarının yaptıkları gibi ona, kerata diye seslenmelerini söylemektedir.

Hikâyedeki asıl çarpıcı durum anlatıcının yaşadığı gecedir. Anlatıcı, sabah uyandığında herkesi, eşyalar da dahil olmak üzere, gitmiş bulur. Dışarı koştuğunda ise ihtiyar adamın söy-

235 Tanpınar, a.g.e., s. 77.

lediğinin aksine genç kadının, onun buhranlar geçiren karısı değil, üvey kızı olduğunu öğrenir. Herkesten saklanan oyuncak...Genç kadının tabiriyle babasının kendisini "çalacaklar" korkusu ile onu hiç dışarı çıkarmaması ve evine bu nedenle hiç misafir kabul etmemesi okuyucuyu yönlendirecek niteliktekı önemli ayrıntılardır. Anlatıcı onları her yerde arayacak ama bulamayacaktır. Bir gün tesadüf eseri onları gördüğünde ise genç kız ona yüzünde herhangi bir şaşkınlık ifadesi olmaksızın gülümseyecektir. Bu, hikâyedeki hayak kırıklığı ile sonuçlanan son tesadüf olur. Anlatıcı genç kızı bir daha görmez. Baba, kendi belleğini yok ederek üvey kızıyla birlikte hem kendine hem de kızına yeni bir bellek oluşturmaya çabalar. Bu nedenle dış faktörlerden kaçınır, yoksa istediği belleği kuramayacaktır. Kızını neredeyse sanal bir ortamda yaşatır. Ona, kendi istediği şekilde, kendisine güdümlü bir bellekle var etmek ister. Evin ortamını da ona göre hazırlamıştır. Bu ortam sayesinde hem genç kız hem de dışarıdan gelen insanlar için anlaşılmamak ve belirsizlik yoluyla bir sanal bir saklanma sağlanacaktır. Kişi geriye dönüp baktığında ise kendi kendine bunun rüya mı yoksa gerçek mi olduğunu sormaktan başka bir şey yapamayacaktır.

Tanpınar'ın eserlerinde özellikle yaşlılarda ölüme karşı bir hayat oyunu oynama çabası da dikkati çeker. "Evin Sahibi" hikâyesi bu duruma iyi bir örnektir. Dede hem kızını hatırlamak hem de ölüme karşı meydan okumak için bir oyun oynar. Bu oyunu torunu yani hikâyenin anlatıcı karakteri fark eder: *"Dedem, yatağın önünde kucağında tuttuğu bir taş bebeğe ninni söylüyordu. Çok defa sert ve daima kendisine hâkim olarak işittiğim bu sesin, kendisini yumuşatmaya çalışması kadar hazin olan pek az şey gördüm. Ara sıra ninniyi kesiyor ve bebeğe çocuk ağzından hitap ediyordu.*

Bunlar annemin çocukluk lügatından hafızasında kalmış kelimelerdi."[236] Bu oyunun bir diğer nedeni de çocukluğa geri dönme isteği olabilir. Sonuçta her hayat oyunu zamanda da oyun oynamak anlamına gelir. Böylece kızının yaşadığı zamanlara dönebilecektir.

Mahur Beste'de ise yazarının bile dışarı attığı karakter Behçet Bey'dir. Kendisinden çıkıp birçok insanın hikâyelerinden oluşan bir metne dönen *Mahur Beste*'de, dışarıda kalmıştır. Karısı ve âşığı kadar bile *Mahur Beste*'nin içinde yer bulamamıştır. Babasının bile dışarı attığı, hatta fırlattığı biridir. Bu nedenle Behçet Bey, karısı için de babası için de bir çocuk gibidir. Behçet ile evlenerek sulara gömülen Atiye de kayın pederi İsmail Molla tarafından avutulması gereken bir bebek gibi büyütülür. İsmail Molla, onu avutmak için hem bir bebek gibi süsler, hem de onun yaşadığı eksikliği herkesten önce sahip olduğu kıyafetlerle moda yaratarak kapatmaya çalışır. Atiye'nin herkesin imrendiği güzel bir bebek olmasını ister. Atiye sanki süsledikçe iyileşecektir. Zamanla, süslediği bu bebeğin kendisiyle arkadaş olduğunu, beraber iyi vakit geçirdiklerini, sohbet ettiklerini görecektir.[237]

---

236 Tanpınar, a.g.e., s. 110. Benzer bir şekilde *Huzur*'da Macide, kucağındaki oyuncak bebeğe ninni söyler. Bkz. Tanpınar, *Huzur*, s. 187.

237 Bu durum Tanpınar'ın daha sonra "Yaz Yağmuru" hikâyesinde ortaya koyacağı kızının yatağı başında ağlayan ve taş bebeğe ninni söyleyen dedeyi akla getirir. Atiye, beden olarak ölmemiştir belki ama ruhen ölmüştür. Burada hem "Yaz Yağmuru"nda hem de *Mahur Beste*'de bebeklerin kaybedilen nesneye bir gönderme yaptığı unutulmamalıdır. Her iki kadının kaybedilmişliği, geri dönemeyeceklerini bilmek bu dedeyi ve İsmail Molla'yı bu şekilde davranmaya itmiştir. Bunun bir bebekte, oyuncakta, karşılığını bulması ise kaybedilmiş olanın geriye dönerek yeniden ortaya çıkarılabileceği düşüncesi olabilir. *Mahur Beste*'de Behçet Bey, kendisiyle yaşamak için evine gelecek Cavide'nin Maçka'daki evlerinde bulunan her tarafa saçılmış bebekleri aklına getirir.

Tanpınar'ın eserlerinde karakterler belleklerinden, kendilerinden kaçış için başkalarını kullanmaktadır. *Mahur Beste*'de, Atiye'nin iyiliği için bile olsa sonuçta İsmail Molla, oğlundan, Behçet Bey gibi bir oğlu olduğu düşüncesinden kurtulmak için böyle davranır. Bu kaçış için de farklı, neredeyse sanal ortamlar yaratırlar. Bu da eserlere hâkim olan belirsizliği kuvvetlendirir. Bellek sadece karakterlere değil okurlara da, "acaba zihnim bana bir oyun mu oynuyor?" sorusunu sordurur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OYUN-ZAMAN

"Zaman, yaşamın öznel süreçlerini, sözümona nesnel ölçütlerle belirlemek amacıyla üzerinde anlaştığımız bir kurguysa eğer, anlatı ve zaman birbirinden ayrı düşünülemez. Dilin kendisi bile zamana yayılan bir sistem olduğuna göre, anlatılan her şey bir süreç gerektirecektir. Zaman zaten bir kurgudur. Anlatı da öyle."[238]

Her anlatı gibi her oyun da belirli bir zaman diliminde meydana gelir. Belirli bir mekân ve zaman, oyunun ayırt edici özellikleridir. Fakat bu belirli zaman dilimi olgusu özellikle modern edebiyat ile birlikte yerini belirli ancak mümkün olduğunca küçük bir zaman birimine indirmeye dönüşür.

Modernizm ile birlikte yazarlar için zaman, en önemli uğraşlardan biri olmuş, modernist yazarlar neredeyse tek bir ânı anlatmaya çalışır hale gelmişlerdir. James Joyce'un *Ulysess*'i bir günü anlatır. *Huzur*, yaklaşık yirmi dört saatte geçer. Bu zaman aralığının kısaltılmaya çalışması, daha çok şimdiden geçmişe ve oradan geleceğe gidiş gelişlerle ortaya konulan anlatım teknikleriyle yapılmaktadır. Ya da bazen *Tutunamayanlar* romanında olduğu gibi okur da metin içindeki yazım

238 Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 231.

sürecine, bu ana ait zamana dahil edilmekte, hiçbir imla işaretinin kullanılmadığı bu bölümde okuma ve yazma zamanı okur tarafında okurken yeniden kurulmaktadır.

Yazarlar, örneğin Hoffmann'da olduğu gibi masalların dünyasına dalarak mitsel zaman ile yaşanmakta olan gündelik zamanı birleştirmekte, bazen de tüm zamanları içine alan bir kozmik zaman yaratmaya çalışmaktadırlar. Burada saatlerin hiçbir önemi kalmamakta metin kendi saatinin tik takları arasında kendine ait bir zaman diliminde, tüm kâinata ait bir zaman, yaradılıştan gelen bir zaman düşüncesine, kozmik zamana gitmektedir. Bu zamanlar arasında kurulan ilişki de bazen bir oyuna dayanmakta, bu oyun da kendini bunlar arasındaki ilişkilerle kurmaktadır. Bu bölümde Tanpınar metinlerinde zamanın sadece oyun olarak fonksiyon kazandığı durumlar üzerinde durulacaktır.

1. Öykü Zamanı-Anlatı Zamanı-Söylem Zamanı

"Öykü zamanı, anlatının içeriğinin bir parçasını oluşturur. Metin 'bin yıl geçti' diyorsa, öykü zamanı bin yıldır. Ancak dilsel anlatım düzeyinde, yani kurmaca söylem düzeyinde, sözceyi (enunciato) yazmak (ve okumak) için gereken süre çok kısadır. İşte bu yüzden hızlı bir söylem zamanı çok uzun bir öykü zamanını dile getirebilir. Doğal olarak bunun tersi de söz konusu olabilir."[239] Ayrıca *"(...) Söylem zamanı, okurun tepkisiyle etkileşim içinde olan ve okura bir okuma zamanını kabul ettiren metinsel stratejinin sonucudur."*[240] Anlatı zamanı ise öykünün ne zaman anlatıldığıdır. Örneğin "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda öykü zamanı bir gece, anlatı zamanı bazen bir an bazen birkaç dakika, söylem zamanı ise anlatının okura göre kurulmuş, mesela bir mahşer yerine benzettiği meydandaki hızlı anlatımlar, ritimlerdir.

Bu bölümün yazılış amacı ise tek tek bu anlatım zamanlarını belirlemek olmadığından aralarında ancak bir oyun ilişkisi bulunanların ele alınması daha uygundur.

239 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yayınları, İstanbul 1996, s. 64.

240 Eco, a.g.e., s. 69.

Tanpınar'ın metinlerinde öykü ve anlatı zamanları arasında okurun sezebileceği bir oyun kuruludur. "Erzurumlu Tahsin"den başlayarak diğer metinlerinde de yer yer bu türlü oyuna rastlanılır. Tahsin, dünya nimetlerine sırtını çevirmiş ve bir gün evinden çıkmış, kaybolmuş birinin hikâyesidir. Hikâyeyi, kaybolmuş bu insanın etrafındaki konuşmalar ve anlatılar oluşturur. Hikâyenin daha başında öykü zamanında hızlı bir ritim söz konusudur. Tahsin hakkında duyulanlar ve öykü zamanını da içeren hayatı bir paragrafta okura iletilir. Bu da anlatının ritminin hızlı ilerleyeceğini göstermektedir. Anlatı zamanı iç içe geçmiş durumdadır. Çünkü anlatıcıya Tahsin'in hikâyesini, onun arkadaşı öğrenilen geçmiş zaman çekimi ile anlatmaktadır. Bu bilinçli bir tercihtir. Hikâyenin bütününde anlatıcının kendisinin anlattığı kısımlarda ise tercih edilen zaman, görülen geçmiş zamandır.

Tahsin'in hayatı hakkında söylenilenler sadece yorumlardan ibarettir. Onun hayatındaki ani değişim gibi, hikâyede de yaşamı oldukça hızlı bir ritim ile birbiri ardından gelen dedikoduların yerleşmesiyle kurulur. Ancak, bahsedilmeyen tek şey, *"bu kadar mazbut ve çalışkan başlayan bu hayatta birdenbire olan bu değişikliğin sebebini hiç kimsenin anlayamamasıdır."*[241]

Bu hikâyede anlatıcının mekânı kahvelerdir. Anlatıcı, Tophane Kahvesi'nde çeşitli insanların hikâyelerini dinler, Erzurumlu Tahsin'in hikâyesini de burada öğrenmiştir.

Tahsin'in hayatındaki birdenbire değişim gibi anlatıcının onu ilk gördüğünde karakterini tasvir edişinde de bir birdenbirelik vardır: "Bu gece bizim idrak edemeyeceğimiz bir sırla birdenbire hayatın mucizesine ermiş kadim bir heykel başına benziyordu."[242]

---

241 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 91.
242 Tanpınar, a.g.e., s. 92.

Hikâyenin ilk söylemini, anlatıcının "Erzurumlu Tahsin" ile karşılaşmadan önce yaşadığı 1924 depremi sonucu söyledikleri oluşturur:

"(...) denizde her zaman müteyakkız bulunuyoruz; deniz, biliyoruz ki insanoğlu için güvenilecek bir unsur değildir. Onu başından düşman olarak aldığımız için su bizde mukavemet, müdafaa ve zafer sevkitabii ve ihtiyaçlarını uyandırıyor...

Halbuki toprak böyle değil; o insanlığın en güvendiği unsurdur. Saadetini, refahını, emniyetini ona bağlamıştır. Onu her zaman itaatli, müşfik veyahut hiç olmazsa lakayt ve sakin görmeye alışmışızdır.

Toprağın sarsılması işte bu emniyetin yıkılmasıdır ve bir dost tarafından hançerlenmeye benzeyen vahim bir hali vardır. Onun için denizden gelen tehlike karşısında atik ve cesareti kesilen bir insan, topraktan gelen tehlike karşısında maneviyatını kaybetmiş bir sürü şekline giriyor."[243] Burada öykü zamanının dışına çıkılarak bir söylem zamanına geçilmiştir. Nitekim Tanpınar, söylem zamanlarında bütün insanlık adına konuşmayı sevdiği için söylemleri belirli bir zamana hapsetmek mümkün değildir. Söylemler geçmiş ve gelecek ile bir konuşma gibi gerçekleştiğinden onların zamansız olduğunu söyleyebiliriz.

Hatıra formunda yazılmış bu hikâyede anlatıcı araya girmeyi sever. Yazıdan çok karşısındaki ile konuşuyor gibidir: *"Bu mandalar -burada bunu söylemeliyim- Erzurum'da benim bir nevi fikrisabitim olmuştu."*[244] Gözlemlerin yer aldığı bu sahnelerde yazar, ritmi oldukça yavaşlatır. Anlatım ritmi artık genişleyerek uzamaktadır. Tasvirler, bunların insanda uyandırdığı düşünceler benzetmeli bir şekilde uzatılır. Tahsin'in

243 Tanpınar, a.g.e., s. 93-94.
244 Tanpınar, a.g.e., s. 98.

birdenbire değişen hayatını anlatmak için birdenbire ortaya çıkıveren bir heykel başından bahsedilmiştir. Anlatıcının depremden sonra etrafta dolaşırken en çok dikkatini çeken yarım kalmış bir ev olur. Bu evi gördükten sonra dinlenmek için kendini kahvenin önündeki bir sandalyeye "*bir nevi yarım ilah dargınlığı*" ile bırakır.

Hikâyenin sonunda Tahsin için anlatılanlar, ritmi yeniden hızlandırır. Çünkü o, söyleyeceklerini söylemiştir. İleriki konuşmalarda bir deprem olduğunu öğrenir. Bunların hepsi oldukça hızlı bir şekilde anlatılır. Tahsin'in bir daha görülmediği de söylenir.

Hikâyede öykü zamanı yaklaşık iki üç aylık bir dönemi kapsamaktadır. Tahsin'in Erzurum'da görülmesi, birkaç ay sonra kahveye gelmesi ve deprem gecesi. Söylem zamanı daha çok deprem gecesinde toplanmaktadır. Bu, anlatıcı ve karakter arasında paylaştırılmıştır. Fakat, çoğunlukla söylem zamanlarını karakter işgal eder. Bunun yanı sıra bir de yazarın bizzat kendisinin anlatıcı olmaktan çıkıp yazar olarak göründüğü zaman ise mandalardan bahsettiği -*bunu burada söylemek zorundayım*- ifadesinin yer aldığı bölümdür. Öykü zamanı geçmişe dönük olarak kurulurken anlatı zamanı bir gece üzerinde odaklanır.

Metne oyun özelliği kazandıran yön, biçimsel planda karşımıza çıkmaktadır. Yazarın söylemlerini yansıtan benzetmeleri de doğal olarak bu planın içinde işleyerek biçimsel bir oyunu sunar okuruna. Söylemin ardından anlatıma geçildiğinde ise bu işleyişe paralel olarak benzetmeye yer verilmektedir.

Sarah Moment Atış, bu hikâyede anlatıcının ruhsal durumu ile hikâyenin ilerlemesi arasındaki ilişkiden bahseder. Örneğin anlatıcı, önce herkes gibi Erzurumlu Tahsin'i merak eder, ancak bir süre sonra bu durumu unutmasının ardın-

dan hemen bir zaman birimine, birkaç aya gönderme yapar. Onunla karşılaştıktan sonra ise, yavaş yavaş ona olan merakı artmış ve Tahsin'i bir yıkılışın timsali gibi görmeye başlamıştır. Zaman ve anlatıcı arasındaki ruhsal ilişki burada tersine çevrilmiştir. Yazarın durumu, onu bir zaman pasajına getirmiştir.[245] *"Erzurumlu Tahsin"* hikâyesindeki zaman birimleri, anlatıcının Tahsin'i görmesi, unutması, hatırlaması ve bir daha hiç unutmamasıyla birlikte işler.

Tanpınar'ın eserlerinde sadece öykü zamanı, söylem zamanı ve anlatım zamanı arasında kurulmuş bir oyun yoktur. Yazar, birçok metninde uzun uzun mekân tasvirleri yaparak onları bir *"spazm zamanı"*nın eşiğinde bırakır. Bir şey olacaktır, hem de kötücül bir şey. Uzun uzun sayfalarca anlatılan karakterlerin düşüncelerinde de bu vardır. Ancak "Erzurumlu Tahsin" hikâyesinde özellikle anlatı zamanı ve öykü zamanı arasında kurulan bu oyun, diğer eserlerinde çok fazla ortaya çıkmaz. Bunlar yer yer yukarıda da belirttiğimiz gibi daha çok anlatım zamanının mümkün olduğunca uzatılmasında ve bunun ardından birdenbire bir unsur ile karşılaşılmasıyla ortaya çıkacaktır.

Örneğin "Bir Yol" hikâyesindeki uzun mekân tasvirlerinden sonra karakterin birdenbire aydınlanması, ancak bunlar, bu hikâyede olduğu gibi bir oyuna neden olmayacaktır.

Tanpınar'ın zamanlar arasındaki bu geçişi bir de gündelik, mitsel ve kozmik zaman arasındaki ilişki şeklinde ortaya çıkacak ancak, onlar da kendi içinde her zaman bir oyun oluşturmayacaktır.

245 Sarah Moment Atış, a.g.e., s. 92.

2. Gündelik Zaman- Mitsel Zaman-Kozmik Zaman

"Geçmiş Zaman Elbiseleri", daha sonra *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün neredeyse tek konusu halini alacak olan talih ve tesadüf ile açılır. Üstelik kötü talihe neden olacak kötü tesadüfle. Anlatıcı, talihi nedeniyle kötü tesadüflerden uzak kalmak için hiçbir şey yapmamaya bile karar verir. *"Çünkü benim hayatımda, bütün iradesizlerde olduğu gibi, tesadüflerin korkunç bir rolü vardır."*[246]

Bu hikâyede zamanda bir duraklama yapmaktan kaçınırcasına gereksiz ayrıntılardan kendisini kurtarmak isteyen bir anlatıcı vardır. Örneğin Keti'den bahsetmeden önce, çünkü Keti ile buluşmak onun için aynı zamanda bir oyunu beraberinde getirecektir, bir arkadaşından sadece bir arkadaş diye söz eder. Onun hakkında başka bir bilgi vermeyi gereksiz bulur. Çünkü "o *zamanki Ankara'nın bu çok tanınan delikanlısının bu hikâyedeki rolü böyle bir teşebbüsü lüzumsuz kılacak kadar azdır."*[247] Onun görevi hikâyeye neden olacak Keçiören ziyaretini gerçekleştirmede bir aracı olmasıdır. Böylece yazar, hikâye içinde kendi kendisine pratogonist tanımını yapar. Romanda ve hikâyede asıl karakterin yanında yer alan asıl

246 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 59.
247 Tanpınar, a.g.e., s. 60-61.

unsurları gerçekleştirecek olanın yanında bulunan ikincil şahıslar...

Bu hikâyede, daha başından itibaren zamanın gündelik mi yoksa mitsel bir zaman mı olduğu çok belli değildir. Fakat hikâye gündelik zaman ile, yukarıda bahsettiğimiz olaylarla açılmıştır. Sonradan anlatıcının, Keçiören'deki evden ayrılmasıyla rüya mı yoksa gerçek mi olduğu belli olmayan bir masal atmosferinde kendisini bulması onu hem rüyaların zamanına hem de kozmik bir zamana götürülmüş, gündelik ve mitsel zaman arasında yapılan gel-gitlerle bir belirsizlik oyununa dönüştürülmüştür. Bu sayede hikâyede açık gibi görünen birçok unsur muğlak hale getirilmiştir.

"Evin Sahibi" hikâyesinde, gerek ölen annenin babasının, gerek anlatıcı karakterin, gerekse evde ölü anne üzerinden anlatılanlar, bu anlatılanların bütün bir mekâna hâkim olması cisim haline gelmiş bir zamanın göstergeleridir. Zaman, yaşanılanlar sayesinde ölü annenin kimliğinde bir nevi cisim haline getirilmiş, bundan yayılan korku: *"Korku akşam oldu mu, evimizi küçük ve tehlikeli bir deniz gibi istila ederdi. Onun, annemin öldüğünü söyledikleri her zaman için kapalı odadan dalgalarla yükseldiğini, kabarıp büyüyerek etrafımızı aldığını kaç kez gözlerimle gördüm"*[248] ve özlem hepsi bir nevi cisim halinde *"külçelenmiş"*tir. Bu cisimleşmenin en büyük sembolü de yılan olmuştur. Ne de olsa o, 'evin sahibidir.'

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları" ve "Evin Sahibi" hikâyelerinde, ikiye bölünme, aynı zamanda ruh ve beden dünyasının birbirinden ayrılmasıyla açıklanmasıdır. Her iki hikâyede de ruhsal dünya fiziksel dünyaya galip gelmiştir. Aynı durum bir nebze "Geçmiş Zaman Elbiseleri" için de geçerlidir. Orada

248 Tanpınar, a.g.e., s. 106.

doğrudan bir ikiye bölünmeden söz edilmez, ancak yine ruhsal dünya fiziksel dünyaya galip gelmiştir. Tüm bunlar rüya ile gerçeğin, madde ve ruhun oynadığı oyunlar gibidir. Özellikle eşyanın hakikatine ulaşan Abdullah Efendi için özne ve nesne arasındaki ayrım da ortadan kalkmıştır. O, tüm nesnelerin tek tek hakikatlerini bilmekte ve böylece onları özneleştirmektedir.

Onun dünyasında nesneler yoktur, hepsi kendi başına hareket eden özneler vardır. Bu hikâyelerin içinde zaman donmuş gibidir. Gerek "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda gerek "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde gerekse "Evin Sahibi"nde özellikle hayale dair zamanların nasıl geçtiği ya da nasıl aktığı bir türlü anlaşılmaz. Bu ana dair zaman durmuş, daha doğrusu donmuş gibidir. Dolayısıyla zaman kavramı akıcılığını kaybetmiştir. Bu da iç içe geçmiş hikâyelerin kurgularındaki belirsizliği sağlamlaştırmaktadır. Bu hikâyelerde zaman sadece rüyalarda durmaz, olağanüstünün olduğu yerde de durur. Özellikle "Evin Sahibi"ndeki iç hikâye olan masalda. Burada kara bir yılanın âşık olduğu genç anne için zaman orada donmuştur. Bu noktadan sonra genç anne, hep genç ve hep bu kara yılanla birlikte hatırlanacak, zamanın o ânında kalacaktır.

Tanpınar'ın eserlerinde mitlerin önemli bir yer teşkil ettiğine daha önce değinmiştik. Bu nedenle zaman ve Tanpınar ilişkisinde üzerinde durulması gereken bir nokta da mitsel zamandır. Mitsel zaman, tarihsel zamanın karşıtıdır. Tanpınar, bu mitsel zamanı yaratmak için en çok rüyalardan yararlanır: *"Rüya Zamanı şimdiyi güçlendirirken, şimdi de mit aracılığıyla Rüya Zamanı'nı güçlendirir."*[249] Bu nedenle onda Bergson'un süre (dureé) kavramıyla Proust'un irade dışı bellek ya

249 Jay Griffiths, *Tik Tak*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 56.

da gayri iradi hatırlama dediği iki unsur birleşir. Bu birleşimde de özellikle Tanpınar'ın Nurdan Gürbilek'in de ifade ettiği gibi, su unsurunu kullanmasının nedeni ortaya çıkar. Tanpınar'da su hem gözün hem de hafızanın sembolüdür.[250] İşin ilginç tarafı Tanpınar'ın zaman kavramını bu şekilde işlemesinde etkili olan Bergson da su ve dureé arasında böyle bir ilişki kurmuştur. Bergson, *"Suyla ilgili tanımlamalarında, süreyi, içine dalınacak bir şey olarak tanımlamış, zamanın ise bölünemez bir deneyim akışı olduğunu savunmuştu."*[251] Dolayısıyla Tanpınar'da su ve zaman arasında bir ilişki vardır. Kurulan uzun cümleler, birbiri ardına gelen benzetmeler... Hepsi bir okyanusun içindeki dalgalanmayı gösteriyor gibidir. Kıyıya vurdukça şimdiyi, derine gömüldükçe sonsuzu yansıtan bir zaman. Bu nedenle Tanpınar da Proust gibi bir değil, birden çok ânın var olduğunun farkındadır. İnsan sadece bir ânı değil, birçok ânı aynı anda yaşayabilir. Tanpınar'ın tüm karakterleri için bu söylenebilir. Onlar bu hikâyede olduğu gibi birçok ânı bir arada yaşarlar. Anlatıcı hem şimdiye ait bir ânı, hem geçmişi hem de geleceği farklı farklı ânlar halinde ancak hepsini bir arada yaşamaktadır. Bu nedenle mitsel zamanı yaratabilmek için gerekli olan rüyalara ihtiyacı vardır.

Rüyalar, geçmişi, şimdiyi ve geleceği aynı potada eritebilirler. Bu nedenle Tanpınar onların yanına mitleri ve masalları koyar. Çünkü bunlar da zamansızdır. Masallar evvel zaman içinde, diye başlarken herhangi bir ana gönderme yapmaz, mitler de böyledir. Çok eski zamanlarda, bir zamanlar, diye

250 Nurdan Gürbilek, "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark Ophelia, Su ve Rüyalar", *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 97-138.

251 Jay Griffiths, a.g.e., s. 33. Bilindiği gibi su ve zaman arasındaki akışkanlık ilişkisine *"aynı suda iki kere yıkanılmaz"* sözüyle ilk defa Herakleitos dikkat çekmiştir.

başlar. Ya da sonsuza dek mutlu yaşadılar şeklinde biter. Ve bunlar, esas olarak şimdiyi büyüler.

"Evin Sahibi" hikâyesinde mitsel zaman, tarihsel zamana galip gelir. Burada, yılan, zaman ile ilgili bir sembol olarak da kullanılmış olabilir. Yılan, görünüşüyle çizgisel bir zamanı işaret ediyor gibidir. Fakat bu çizgisel zaman tarihseldir, ancak mitsel bir zaman yaratmak için bu çizgisel zaman rüyalara taşınmış, ona Bergson ve Proust'un lügatıyla söylersek, bir ruhsal zaman verilmiştir. Bu da onun çizgiselliğin dışına çıkararak şimdiye, geçmişe, geleceğe ait olmasını sağlamıştır.

Bu hikâyede de durum böyledir. Gayri iradi hatırlama geçmişin içinde değildir. Tanpınar, bunu yaparken şimdide yaratılan geçmişin farklı olduğunun bilincindedir, üstelik anlatıcı da bunun farkındadır. O nedenle ölümün henüz gelmediğini, ancak geleceğinden emin olduğunu söyler. O, annesinin ölümüyle ölecektir. Şu anda hastadır ama bu hastalık onu öldürmeyecektir. Ancak bu, hastalığı şimdiki zamanda içselleştirmesine engel değildir. Yoksa geçmiş kendi saflığında durmaktadır. Hastalık, bu içselleştirmenin belirtisidir. Sadece hastalık değil hikâyenin kuruluşu da buna hizmet eder. Yazar, bütün olanları bir cep defterindeki yazılardan aktarmıştır. Böylece bellek, zamanla bir oyun oynamış, şimdikinin içselliğini kelimeler ya da nesneler sayesinde geçmişe, oradan da ebedîliğe taşımıştır. Aynı zamanda hastalık, şimdinin içselleştirilmesindeki farklılığı da ortaya çıkarmıştır. Sanat ise bunu bir imgeye dönüştürmüştür. Zamana ait bu göndermelerin paralelinde ebedîliğe bir başka yönden, mitler yoluyla tarihsel zamanın dışına çıkılarak mitsel zamanın kullanılmasıyla da kuvvetlendirme yapılmıştır. Böylece ölümün ana tema olduğu hikâyede ebedîlik sağlanmıştır. Bu, belirli anlamlar-

da hikâyedeki anlatıcının, hikâyede ölmemesiyle bağlantılıdır: *"Proust'un karakteri Yeniden Bulunmuş Zaman'da ölür o ölümde iyileşir. Ama romancı olarak yeniden doğar. Romanın cisminde yeniden ortaya çıkar."*[252] Hikâye içinde ölümle özgürleşemeyen karakter bir cep defterine yazdıklarıyla anlatıcı olarak ikinci bir doğuşu değil ikinci bir ölememeyi yaşar. Bu da acılarını ikiye katlamak demektir. Ölüm, hatta birçok ölümler yaşamın anlamını oluşturmuştur.

Bu hikâyede Tanpınar, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde yaptığı gibi bir tam oluştan, bir bütünlüğe erişmekten bahseder. Ancak bu, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"ndaki kadar açık değildir. Genç annenin ölümü ve daha sonrasında yaşanılanlar, yaşam ile hastalığın bir arada yürümesi fakat yukarıda da bahsedildiği gibi bunların bir türlü ölümde birleşememesi hep bir yarım kalmışlığı beraberinde getirecektir. Özellikle dedenin evdeki ayak seslerinin anlatıcının çocukluğu üzerinde yaptığı etki göz önünde bulundurulduğunda, yarı deli insanlar tarafından anlatılanlar ve yapılanlar da bu yarım kalmışlığa eşlik edecektir. Çünkü o, hep bu ayak seslerinden bahsedecek ve onları hiç unutmayacaktır. Dolayısıyla bu yarımlık hatıralarına girdiği kadar, yaşamına da katılır. Tanpınar, ilk defa *Ülkü* dergisinde tefrika edilen "Evin Sahibi" hikâyesinde bu ayak sesleriyle ilgili bir paragrafı, hikâye kitap haline gelirken çıkarır.

Söz konusu paragraf şudur: *"Fakat zihnim daima bu ayak sesleriyle meşgul olduğu için bu hatıralar ve hayaller hep yarım kalırlar, daha iyisi, bu muttarit ve mahzun gezintiden içime çöken hissin altında mahiyetleri değişir, evcek ömrümüzü dolduran kederli rüyanın dağınık parçaları, aynı ıztırabın aksinden*

252 René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, s. 189.

ibaret başka başka yüzleri olurdu."[253] Bu tamamlanmamışlık, hikâyenin tefrikasının ve yazarın sağlığında kitap haline gelmiş şeklinin sonunda yer alan üç sıra halinde birbirini izleyen noktalarla desteklenmiştir.[254]

"Emirgân'da Akşam Saati" hikâyesinde ise gündelik zaman ile kozmik zamanın yan yana ve birbirinin içine geçirilmesiyle bir belirsizlik sağlanmış, bu da oyun unsuru şeklinde ortaya çıkmıştır. Sabri, tam babasını ve onun davranışlarını taklit ettiğini düşünürken yan masada konuşan kadın kızına şöyle der: "*Kızım bana söyle bakayım. Sen Ahmet için bir şey mi işittin?*"[255] Bu annenin seslenişiyle Sabri, yani anlatıcı kendi annesinden bahseder: "*Annemin sesi bu sefer hindi gibi kabarmıştır.*"[256] Artık ikili bir anlatım vardır. Buradaki anne sadece Sabri'nin değil, yan masada oturan genç kadının da annesidir, çünkü daha önce Sabri, kendisini onları dinlerken bir evli kadın olarak düşünmeye başlamıştı. Genç kadın ve annesinin konuşması bir süre sonra Sabri'nin düşündüklerine paralel bir şekilde akmaya başlayacaktır. Genç kadının arkadaşı Muazzez'in sevdiği adam olan Ekrem bir başka kadını, Handan'ı da sevmektedir. Bunu öğrenen annenin tepkisi şu olur: "*Üstüme iyilik sağlık. Bir insan iki kişiyi birden nasıl sever kızım? Hiç iki karpuz bir koltuğa sığar mı?*"[257] Sabri de hikâyenin devamında benzer bir şeyi düşünecektir. Hem karısı Seher'i hem de evin bahçesinde bulduğu genç kadın ile ilişkisini. Farkında olmadan o da Muazzez'in sevgilisi Ekrem gibi olacaktır. Hem bir kadını severken hem de unutamadığı bir başka kadın. Bu aynı zamanda ve

253 Tanpınar, "Evin Sahibi", *Ülkü*, 1 Birinci Kânun 1943, Sayı: 30, s. 17.
254 Tanpınar, "Evin Sahibi", *Ülkü*, 1 Mart 1943, Sayı: 35, s. 19.
255 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 283.
256 Tanpınar, a.g.e., s. 283.
257 Tanpınar, a.g.e., s. 284.

iki kişi düşüncesi Sabri'yi yeniden hatırlama ve zaman konusu hakkında düşünmeye itecektir:

"Mademki muayyen bir zamanda iki şeyi birden düşünebiliyoruz, o halde pekâlâ iki insanı da birden sevebiliriz. Fakat hakikatte iki şeyi birden düşünebiliyor muyuz? Mesele burada, bu birden kelimesinde. Bizim 'Birden' dediğimiz şey belki iki ayrı zamandır. Son derece kısa oldukları için biz onları birbirinden ayıramıyoruz, tek bir zaman sayıyoruz. Yahut da üst üste şahsiyetlerin ayrı ayrı zamanlarıdır. Birinci şıkta bütün değişiklik iki haddin arasında geçtiği için bir nevi ritim teşkil eder.

Beyaz, siyah. Tıpkı nabzım gibi. İkincisinde ise insanı sefertası gibi bir şey kabul etmek lazım. Bence de doğrusu budur."[258] Sabri, kendi açısından doğru olarak ikinci şıkkı kabul eder. Hikâye de bu ikinci şıkkın doğruluğu, hatta isbatı gibidir: *"Üst üste şahsiyetlerin ayrı ayrı zamanları."* Sabri'nin, karısının, çocukluğunun, babasının, annesinin, eski sevgilisinin, yanında oturan kadınların ayrı ayrı zamanları. Böylece Tanpınar, zamana dair ikinci oyununu yaratır: Uyanık halde rüya görmekten Bergson felsefesinin zaman fikrinin eserde uygulanmasına geçer.

Sabri, İstanbul'u dolaşırken bu değişmeyen zaman fikri üzerinde yeniden duracaktır: *"Kaç türlü zamanı birden buluyorum. Kendi çocukluğumu, gençliğimi, babamın ömrünü, bütün geçmişi... Halbuki onların hiçbiri, ne çocukluğum, ne tahsil senelerim, ne babam, ne de ondan evvelkiler hiçbiri yaşamıyor. O halde ölüm ayrı bir keyfiyet..."*[259]

Hikâyedeki kurgu, Sabri'nin kafasındakilerle eş yürür. Örneğin İstanbul'u dolaşan Sabri, kendi kendisine *"(...) hiç kimse*

258 Tanpınar, a.g.e., s. 284.
259 Tanpınar, a.g.e., s. 288.

ile yeniden tanışmamış"[260] olduğunu düşünür. Bu, kafasındaki zaman düşüncesi ile paraleldir. Şimdi, geçmiş ve gelecek bir arada bulunduğuna göre, insanın talihini yeniden yazılabilme ihtimali de yok mu olmuştur yoksa o ihtimal her an yeniden doğabilir mi sorularını okuyucunun kafasında cevapsız bırakır Tanpınar.

260 Tanpınar, a.g.e., s. 288.

3. Analeks ve Proleksler

Zaman konusunda bir başka oyunu da analeks ve proleksler arasındaki ilişki oluşturur. Bu iki kavram, Gerard Genet tarafından modernist anlatının özelliği olarak ortaya atılmıştır: *"(...) Analeks âdeta anlatıcının herhangi bir unutkanlığını giderme işlevini görmektedir, proleks ise anlatısal sabırsızlığın bir göstergesidir."*[261]

Analeks ve prolekslerin kendi aralarında ortaya koydukları oyun, en iyi örneğini *Mahur Beste*'de verir. Mektup, Behçet Bey'in yazara yazdığı mektup üzerine kaleme alınmış bir cevap mektubudur. Mektupta ilk dikkati çeken birbirini tutmayan iki üslubun olmasıdır. Bu üslup, bir yaşam hikâyesini ısmarlama yazan bir yazar ile karşısındaki kişiden etkilenmiş ve onu bir roman malzemesine dönüştürmeye kendisi karar vermiş bir kişi arasındaki üsluptur. Şu ifadeler dikkati çekicidir:

"Haklısınız, hangi sipariş sahibi resminden memnundur? 'Olduğumuz gibi' ile 'olmak istediğimiz gibi' terazinin iki kefesidir. Ben bunu başında fark ettiğim için hikâyenizi hatırat şeklinde yazmanızı önlemiştim."[262]

261 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 38.

262 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 142.

"Ben sizin hayatınızı yazıyorum. Roman ayrı bir şey. Belki daha güç bir iş. Belki de gücümün üstünde kalacak kadar güçtür. Benim yaptığım, sizden dinlediğim gibi hikâyenizdir."[263]

Mektupta kullanılan üslupta sadece iki ayrı yazar görünümü değil, aynı zamanda Behçet Bey'in zamana bakışındaki, uyanık ve uyku hali gibi gidiş gelişlerin de olduğu ve bunların zamanlarla desteklendiği analeks ve prolekslerin birbiri ardınca dizilmesiyle görünen biçimsel bir oyun da sezilir. Mektubu ilk cümlesinden itibaren bu ikili eşliğinde okumak yararlı olabilir:

*"Mektubunuzu alalı **bir hafta** oluyor (analeks). **Her gün** size cevabını yazmak istedim. Fakat bir türlü muvaffak olamadım. Beni o kadar **şaşırtan** şeyler yazmışsınız ki bir türlü içinden çıkamadım (proleks).*

*Bilmem, inanır mısınız, bu **bir hafta içinde** hep sizi düşündüm. Zaten **çoktan beri, yıllar var ki** sizden başka bir şey düşündüğüm yok (analeks). Fakat bu seferki öyle olmadı. Dedim ya, beni **şaşırttınız** Behçet Bey (proleks).*[264]

Buradaki ifadelere dikkat edilirse analekslerin arkasından hemen prolekslerin geldiği açık bir şekilde görülmektedir. Yazar, analekslerde belirli bir zaman diliminden bahsetmekte, sonrasında ise hemen okurda bir merak, şaşkınlık uyandırmakta, bu şaşkınlıklar da anlatıda öykü zamanı ile okuma zamanının birleştirilerek spazmlar yaratmayı sağlamaktadır. Analeks ve prolekslerin birbiri ardına sıralanmasıyla mektupta gerçekleştirilen bu oyun, metnin kurgusunda da vardır. Roman, Behçet Bey'in otuz beş yıl öncesinin bir cümleyle anlatılıp yine aynı cümlede otuz beş yıl sonrasının gecesine gelinmesiyle başlar:

263 Tanpınar, a.g.e., s. 142.
264 Tanpınar, a.g.e., s. 141.

*"Behçet Bey'efendi, merhum zevcesi Atiye Hanımefendi'nin bundan **otuz beş sene evvel**, sırf kadın inadını yerine getirmek için birdenbire küçük ve mânasız bir hastalık bahanesiyle bıraktığı geniş ve eski yatakta **bu gece** belki bu **otuz beş senenin** en sıkıntılı uykularından birini uyumuştu."*[265] Bu cümle arka arkaya gelen üç tane analeksten ibarettir. *"**Bütün gece** (analeks) kendisini ziyaret eden çeşit çeşit rüya arasında, tıpkı ince ve rahatsız edici bir diş ağrısı gibi, - Behçet Bey için bu cins ağrılar **uzun zamanlardan beri** (analeks) sadece tatlı bir hatıradır- hep **bu sabahı** (proleks), hayatına getireceği **büyük değişikliği** (proleks) düşünmüştü."*[266] Arkasından gelen cümlede önce arka arkaya iki analeks, sonradan aynı cümle içinde proleksler kullanılarak otuz beş yıldan geceye, geçen sabaha, bir sonraki cümlede de akşama gelinmiştir. Yazar, romanın başlangıcı ile mektubunun başlangıcını aynı yapı ile kaleme almıştır. Mektupta da arka arkaya gelen cümlelerle önce bir hafta sonrasına, mektubun alındığı zamana, sonra yıllar öncesine, hemen arkasından da haftanın her gününe dikkat çekilmiştir.

Dikkat çekici olan bir diğer unsur da bu cümlenin arkasından gelen cümledir: *"Akşam bu sıkıntı içinde Şerife Hanım'a darılmış, yine aynı sıkıntı yüzünden taşlıktaki **büyük saatin ayarını düzelteyim diye zembereğini kırmış**, sonra her şeyden, hepsinden kurtulmak için yatağına girmişti."*[267] *Şimdi mektuptaki üçüncü cümleye dikkat edelim: "(...) Fakat bir türlü **muvaffak olamadım**. Beni o kadar şaşırtan şeyler yazmışsınız ki bir türlü **içinden çıkamadım**."*[268]

---

265 Tanpınar, a.g.e., s. 9.
266 Tanpınar, a.g.e., s. 9.
267 Tanpınar, a.g.e., s. 9.
268 Tanpınar, a.g.e., s. 141.

Tanpınar, mektubunu romanındaki yapıya benzer bir şekilde kurmuştur. Eğer böyle olduğunu kabul edersek yazarın karakterine yazdığı mektup, sadece bir tasarı ve deneme olarak kalmaz, aynı zamanda bir oyundur da. Romanı anlamak için de yapı ve kurgu olarak bize en iyi ipucunu bu mektup verecektir.

4. Anlıklaştırma

Anlıklaştırma, metinde yazarın zamanı durdurarak okur ile aynı zamanı paylaşmasına verilen isimdir. Burada okurun zamanı ile yazarın zamanı birleşir.[269] Bu ise, ağırlı olarak *Sahnenin Dışındakiler*'de görülmektedir.

Mahur Beste'deki analeks ve prolekslerin yerini *Sahnenin Dışındakiler* romanında, iç ve dış tezadına bağlı başka bir zaman oyunu alacaktır. Metindeki temel oyun bir iç ve dış tezadıyla kurulmuştur. Kurguyu da biçimi de bu yönetir. Sahnenin içi ve dışı, hayatın içi ve dışı, Sabiha'nın hayatının içindeki ve dışındaki insanlar, Cemal'in hatıralarının içindeki ve dışındaki metinler. En önemlisi de budur. Cemal'in hatıralarının dışındaki ve içindeki metinler. Bunlardan ilki romanın birinci bölümünün ilk epizodudur. Cemal, hatırları ve yazdığı diğer eser olan trajedinin yarım kalmasının nedeninin mesleğiyle bağlantılı olduğunu söyler. Doktorluğun kendisine getireceği maddi rahatlık sayesinde edebiyat çalışmalarıyla daha yakından ilgilenebileceğini düşünür, ama öyle olmaz. Birinci epizodun bu son üç paragrafı, Cemal'in hatıra konusunda okuruna doğrudan seslendiği yerler bu hatıraların ait olduğu zamanın dışındaki metinlerdir. Roman içerisinde bunlarla yer yer daha çok söylem tarzında karşılaşılacaktır.

269 Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 235.

Tanpınar'ın daha önce hikâyelerinde de sergilediği ve aslında eserinin geri kalanında ne yapacağını baştan anlattığı, "Yaz Yağmuru", "Geçmiş Zaman Elbiseleri", "Yaz Gecesi" hikâyelerindekine benzer bir şekilde yukarıda da belirtildiği gibi yazar, aslında ne yapacağını daha ilk elden özellikle okura hitap ederek neredeyse ilan eder bir tavır içindedir:

"Hiçbir karakterlik iddiasında bulunmadığıma baştan inanırsanız, ilk önce gönüllü olarak Anadolu'ya yukarlara geçmek istediğimi, fakat bulunduğumuz yerde bu işle meşgul olan yarı gizli teşkilâtı idare edenlerin sıhhatimi bahane ederek buna mâni olduklarını söyleyeyim. Onun için ister istemez okumaya, bir mektep bitirmeye karar vermiştim.

Doktorluğa büyük bir hevesim yoktu. Ondan sadece, edebiyat çalışmalarıma rahatça kendimi verebilecek bir refah umuyordum.

Bir de biyolojiyi öteden beri seviyordum. Daha o zaman mesleklerin insanı ***içten***[270] *değiştirdiklerini bilmiyordum. Eğer böyle olmasaydı, yola çıktığım zamanki ihtiraslarla kalsaydım, elbetteki bu hatıralar, Tıbbiye'nin ikinci sınıfında iken yazmağa başladığım yarım kalmış beş perdelik trajedi ile tek eserim olmazdı."*[271]

Tanpınar, daha bu ilk sahnede okuru ve yazarı birleştirir. Okuru için fal bakan bir yazar kehâneti öne sürüyor gibidir. Cemal hakkında verdiği ipuçları yorumlanmayı bekleyen bir falı anımsatır bir hal içerisine bürünmüştür.

Bu yönden bakıldığında Cemal'in eserde bitirdiği tek kitabın bir fal kitabı olması da dikkat çekicidir. Sanki okura işte

---

270 **Vurgu bana aittir.**

271 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 10-11. Bunların dışında romanda Cemal'in bir de Mihailof'un adıyla yayımladığı bir fal kitabı vardır. Fal konusunda İbrahim Bey de özel bir yere sahiptir. O, Muhiddin-i Arabî falı ile ilgilenir. İlgili kısımlar için bkz. *Sahnenin Dışındakiler*, s. 137, 141.

elim, bunu da sen yorumla der gibidir. Yine Cemal'in bitirdiği bu tek eserin başka birinin adıyla yayımlanmış olması da başka bir ipucudur. Klasik Tanpınar üslûbunda yer yer yazar ve eserdeki temel karakter birleşir, bazen okura birlikte seslenirler. Cemal'in başka bir isimle yayımladığı tamamlanmış eserde başka birinin adını kullanması da anlamlı hale gelir. Başka birinin adıyla yayımlanmış bir fal kitabı.

Eserde sadece hatıralarını anlatan Cemal, ya da yukarıda da ısrarla belirttiğimiz gibi bir başka isimle fal kitabı yazan Cemal yoktur. Aynı zamanda yer yer kendisini hissettiren asıl yazarın varlığı cisimleşmiş olarak da eserde yerini alır, üstelik onunla karakteri Cemal bir kahvede karşılaşırlar. Yahya Kemal'in, Ahmet Haşim'in gittiği bir kahvedir bu. Yahya Kemal'in yanındaysa karmaşık saçlı, şiir yazmadığı halde şair olduğunu söyleyen biri vardır: *"Yavaş yavaş yeni hayatıma alıştım. Darülfünun açıldıktan sonra bir gün Edebiyat Fakültesi'ne giderek Yahya Kemal'i dinledim. Yanı başımda saçları birbirine karışık, gözleri melankoli ile etrafa bakan, zayıf bir çocuk vardı. Bana şair olduğunu, fakat hiçbir şiir yazmadığını büyük bir saffetle söyledi."*[272]

Tanpınar, daha sonra Cemal'i de benzer şekilde anlatacaktır. Tevfik Bey, Cemal'e Nuran'ın kendisine şöyle dediğini söyler:

"O karışık saçlı bey bir daha gelmeyecek mi bize?"[273]

Bu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kendisidir. Karmakarışık saçlı genç romanın ilerleyen bölümlerinde yeniden ortaya çıkacaktır. Böylece Tanpınar, eserine kendisini de katmıştır.[274]

---

272 Tanpınar, a.g.e., s. 226-227.

273 Tanpınar, a.g.e., s. 254.

274 Dergâh yayınları tarafından yayımlanan *Sahnenin Dışındakiler*'in beşinci basımında Prof. Dr. İnci Enginün tarafından yazılmış ve kitabın sonunda yer alan açıklamada, Tanpınar'ın bu eserini önce Büyük Kitaplık tarafından Dr. Sefer Özdemir'in bastığı, Özdemir'e Kenan Tanpınar tarafından ileti-

Sahnenin Dışındakiler, Tanpınar'ın zaman ile ilgili düşüncesi açısından da özel bir yer sahiptir. Bu özel yeri ifade etmek için Tanpınar'ın kaynakları ile arasındaki ilişkilere bakmanın gerekli olduğu düşüncesindeyiz. Kaynakları arasında yer alan yazarlar, Valéry, Mallarme, Proust, Dostoyevski, Hoffmann, Poe ve tabii ki Yahya Kemal. Mallarme, hayatının sonuna doğru kendisini evrenin nihaî amacını gerçekleştirecek bir mutlak kitap tasarısına adar. Proust'ta bu mutlaklık kendi eserinin içindeki ilişki ağlarıyla donanır. Valéry, "*Bütüncül Olgu adını verdiğim şeyi, yani vicdanın, ilişkilerin, koşulların, olası ve olasılık dışı olguların oluşturduğu bütünlüğü aradım, arıyorum ve arayacağım*" der.[275] Flaubert, hayatının son yıllarını evreni anlatacak mutlak bir eser yazma düşüncesi içinde yüzlerce cilt eser okuyarak geçirir. Poe ve Valéry, matematik ve diğer müspet bilimler konusunda uzmanlaşmaya çalışırlar.[276]

---

len dosyada, tefrika metin üzerinde değişiklikler yapıldığı söylenir. Dergâh yayınlarının çıkardığı bu beşinci baskı, Tanpınar'ın elden geçirdiği tefrika metin ile gazetede yayımlanan metin arasındaki farklılıklarla birlikte yayımlanmıştır. Bkz. "*Sahnenin Dışındakiler* Hakkında Açıklama", *Sahnenin Dışındakiler*, s. 311-312.

275 Valéry'den aktaran Italo Calvino, *Amerika Dersleri*, Can Yayınları, İstanbul 1994, s. 159.

276 Italo Calvino gibi Tanpınar da bu konuya dikkat çeker. "Paul Valéry" yazısında şöyle der: "*İşte bir sanat adamı ki, edebiyat ve felsefeyi, bütün kalbiyle müphem ve gayrı saf şeyler adasına atıyordu. Bu inkârlardan sonra yapılacak tek bir şey, atılacak tek bir adım kalıyordu. Valéry, kendisini müspet ilim ve riyaziyeye verdi. Bunda o esnalarda okuduğu Edgar Poe'nun büyük bir tesiri olmuştur. Şüpheye bizzat kendisinden başlayan bu reybî zekâ için, ilim ve bilhassa riyaziye, bütün tesadüfleri ve muayyeniyetleri evvelinden hazırlanan ve şuurlu bir surette idare edilen kâinatıyle kendi kendisine elde ettiği hakikatler için en müsait tahkik zemini idi.*" *Edebiyat Üzerine Makaleler*,(s. 452-453). Ayrıca Valéry'nin mutlak konusundaki tavrına Tanpınar da dikkat çeker: "*Valéry, yeniyi değil, emin ve kat'îyi arıyordu. Emin ve kat'î, yani üzerinde yürünecek yol...*" s. 453. Burada Tanpınar'ın Valéry'nin eserlerinden Monsenyör Teste'yi çevirmek istemesi, hatta mukaddime kısmını çevirdiği de hatırlanmalı. Valéry, şüpheyi ve mükemmelin zaafını anlatır.

Joyce, çokluktan ortaya çıkan bir dil sistemi meydana getirir. Beckett, bundan yola çıkarak edebiyatın ortadan kalktıktan sonraki dilini ortaya koyuyor gibidir. Bakhtin, çokseslilik ve karnavalesk terimlerinin karşılığını Dostoyevski'de bulur. Poe, sadece çoğulluyla değil Borges gibi yarattığı metinlerdeki kısalığa rağmen yedirilmiş çoğul zamanlarla anılır. Hoffmann yarattığı dünyalarsadece masallar değil, mitleri de içine alır. Yahya Kemal ise Paris'te kendi ifadesiyle bize lazım olanın peşindedir. Ülkesine geri döndükten sonra yazdığı şiirlerde mutlak bir dil arıyor gibidir, *"saf şiir"*i yaratmak peşindedir. Bu nedenle değişmeyenin, yani mutlağın peşindedir. Tanpınar'ı etkileyen bir başka şair olan Ahmet Haşim ise, Tanpınar'a göre primitiftir. Buradaki primitiflikten kasıt, basitliğe değil basitlik içindeki zenginliğe, saflığa göndermedir. Yazılarıyla, şiirleriyle Haşim, küçücük satırlara neredeyse evreni sığdırmıştır. Sonuçta bunların hepsi dünyanın merkez olduğu bir anlamlandırma çabasıdır: Evren nedir? Italino Calvino, *Amerika Dersleri*'nde bu soruyu şöyle cevaplar:

"Yirminci yüzyılın büyük romanlarında biçim kazanan düşünce, açık bir ansiklopedi düşüncesidir; hiç kuşkusuz, etimolojik olarak, dünyayı bir daire içine kapayarak ona ilişkin bilginin tüketilmesi savını içeren ansiklopedi sözcüğüyle çelişen bir sıfat bu."[277] Bu açık ansiklopedi düşüncesini eserlerine doğrudan yedirmeye çalışan Ahmet Midhat'ı küçümseyen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kendisinin de ama Ahmet Midhat'tan çok daha faklı bir bağlamda bilimle buluşması şaşırtıcıdır."Acıbadem'deki Köşk" hikâyesindeki ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki teknolojik bilgiler, her eserinde mevcut olduğunu söylediği müzik formları, bu konulara dair uzun uzun konuşturduğu roman karakterleriyle bir ansiklopedist tavrı, Calvino'nun söylediği

277 Italo Calvino, *Amerika Dersleri*, s. 157.

anlamda dünyayı bir daire içine alarak ona dair bilgi üretme tanımındaki tavırdır, ya da bugün kendisinin takipçisi olduğunu açık bir şekilde ifade eden Orhan Pamuk'un kendisindeki ansiklopedist tavırdan bahsedişi ve bir nevi ironi yaparak "*Ben Ahmet Midhat romancılığının devamıyım.*" demesi bir tesadüf değildir. Talih ve tesadüfü metinlerinde durmaksızın sorgulayan, onların kapılarını zorlayanTanpınar'ın da yaptığı, gerek kaynakları gerekse ortaya koyduğu metinler göz önünde bulundurulduğunda, aslında talih ve tesadüfe karşı bilimin ve felsefenin zaferidir görünen. Metinlerindeki ayna ve aynılığın tersine çevrilmesiyle mümkün kılınır bu zafer.

Tanpınar'da Bergson'un etkisinden bahsedilmek günümüzde hiç de yadırgatıcı değildir. Tabii Nietzsche ve Schopanhauer'ın da öyle. Freud ve Bergson onu öyle büyüler ki "*Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz.*"der.[278] Eserlerinde tarihçiler, müzisyenler, politikacılar ve bu şahsiyetin metinlerinden ve eserlerinden bahsetmesi de bu ansiklopedist tavır ile bağlantılıdır. Belki de bu nedenle, *Huzur*'da Mümtaz'ın, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in sesinin yanına kendi sesini koyar. Ben de en az onlar kadar biliyorum ve onları yaratan benim bilgilerim demek ister gibidir. Bu nedenle araştırmacılar, Tanpınar'ın 'bilgiçlik taslamayı' sevdiğinden söz ederler. Belki bu nedenle, yani evreni anlamlandırma çabası içindeki ilişkiler ağının sonsuzluğunu fark ettiğinden metinlerini bir türlü tamamlayamaz.

Sahnenin Dışındakiler'de Tanpınar, bu evren düşüncesinin sonsuzluğunu ve bilgi ile oynadığı oyunu açık seçik bir şekilde okuruna ifşa etmiştir. Bu nedenle karakterinin bitmiş tek eseri bir fal kitabıdır. Bu, yazarın evren üzerine kehanetidir. Bitmiş

278 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 144.

tek eserin bir kehanetten ibaret olması da, yazarın kendisinin bu çabanın boşunalığının farkında olmasındandır.

Ancak kendisi bunu kabullenmemiştir. Çünkü daha sonra bu çaba devam edecek, *Huzur*, Saatleri Ayarlama Estitüsü, *Aydaki Kadın* ve "Yaz Yağmuru" hikâyesini yazacaktır. Yine bu nedenle kendisi *Mahur Beste*'de karakteri Behçet Bey'e, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Dr. Ramiz, Halit Ayarcı'ya mektup yazacaktır. O da Valéry gibi 'Bütüncül Olgu'nun olasılıklarını ve olasılık dışındaki olgularını bir araya getirmek istemektedir.

Cemal, bu 'Bütüncül Olgu'yu eserde bir oyun haline dönüştürmüştür. *Mahur Beste*'de ilişkilerin çoğullaşıp karakter Behçet Bey'in dışında şekillenmesi gibi, eserde sadece Cemal'in hatıraları değil yaşadığı zamanın yorumları ve hatıra dışındaki metinleri de yer alır. Üstelik bitiremediği tiyatro eserinden ve Nâsır Paşa'nın ateşe attığı hatıralarından söz eder. Bu hatıralar içinde hiç şiir yazamamış bir şair olarak ise Tanpınar kendisini Yahya Kemal'in yanı başında, hem Yahya Kemal'in hem de Ahmet Haşim'in gittiği bir kahvede betimler. Roman karakteri, romanın asıl yazarı ve iki büyük üstadı aynı sahnede görünür. İşte 'Bütüncül Olgu' da buradadır. Fakat bu bütünlüğü olasılık ve olasılık dışı bir arada oluşturur. Sabiha ve Cemal'in İhsan'ın rehberliğindeki erken olgunlaşmaları hem bir olasılık hem de olasılık dışıdır. Bu nedenle hem onların bu erken olgunlaşmaları, hem de aslında bu olasılık dışıymış gibi Cemal'in bunu uzun uzun anlatması, bir arada verilir. Bu nedenle metinde bir iç ve dış, yani olasılık ve olasılık dışı söz konusudur.

Sabiha'nın kendini gerçekleştirmesinde, görünürlüğü, romandaki neredeyse her karaktere aksetmesiyle bir bütünlüğe kavuşur. Sabiha sadece kendisini değil, tüm evreni gerçekleştirme çabası içindedir. Bu nedenle tüm romanın merkezi

odur. Sabiha, evrenin bir daireyle kapatılmış halidir. Kapatılmışlığın sembolü olarak da son sahnede, bir tiyatro broşüründeki fotoğraf olarak görünür. Sabiha'nın İhsan ve Cemal'den Muhtar'ı sevmelerini istemesi de bununla bağlantılıdır. Çoğulluğun ve sonsuzluğun olduğu yerde her şey eş zamanlı bir şekilde yürür. Cemal'in hatıralarının olduğu bu eserde Muhtar, sevilmemesi gereken bir insanken başka bir zamanda bir kurban haline dönüşebilir, hatta onunla dost ve kardeş olabilirler. Nitekim Muhtar'ın sevilmesini istemek de bununla bağlantılı olabilir. Hatta romanda yer yer Muhtar'ın belirli anlamlarda bir kurban olduğuna dair göndermeler de vardır. Üstelik sevilmesi istenilen Muhtar, yaptıkları bir tarafa bırakılırsa Cemal ve İhsan'dan zekâ olarak çok da aşağı bir yerde değildir. Galatasaray Lisesi mezunudur, çok iyi dolandırıcılık yapabilmektedir ve konuşmalarıyla insanlar üzerinde etki kurmayı becerir. Dış görünüş olaraksa Cemal ve İhsan'dan daha yakışıklıdır. Dolayısıyla Muhtar da en az İhsan ve Cemal kadar karizmatiktir.

Eş zamanlılık göz önünde bulundurulduğunda, pekâlâ bu kadar kötü olan Muhtar'ın arka planda ileride iyi bir Milli Mücadele destekçisi olabileceği düşünülebilir. Bu noktada, Nâsır Paşa'nın hatıralarını yakması, geçmişine dair hiçbir şey hatırlamak istememesi, yeni bir insan olmayı düşünmesi de anlamlıdır. Nâsır Paşa ve onun hatıralarını yazmakla görevlendirdiği kişi, Cemal, var olan bütün belgeleri birlikte ateşe atarlar. Hem karakter hem de yazarı beraberce yazılacak olanları ortadan kaldırır. Bir nevi yazma içinde bir silme gerçekleştirirler. Böylece tüm silinenler yeniden ve sonsuz bir şekilde yazılabilir hale gelecektir. Tanpınar'ın eserlerindeki mitsel zaman da böylece sağlanır. Tarihî bir dönemi, Milli Mücadele yıllarını anlattığı eserde yazar, tarihî zamanı değil

yine mitsel zamanı tercih etmiştir. Tanpınar'ın eserlerinde mitlere ve özellikle masallara yaptığı göndermelerden hayli yoğundur. Burada mitsel bir özellik kazanan şahıs Sabiha'dır. Bu da masalla olmasa da hatıra formuyla sağlanmıştır. Sonuçta hatırada da yazılış olarak masaldaki gibi belirli bir zamandan bahsedilemez. Böylece silme işleminde ateşin olması da *Ateşin Psikanalizi* ile bağlantılıdır. Bachelard, *Ateş'in Psikanalizi*'nde Novalis için şöyle der: "*Novalis için masal daima az çok bir tekvindir. Birbirini doğuran bir ruh ile bir dünyanın çağdaşıdır. Masal, der, 'özgürlük... devri, doğanın ilkel hali, Âlem'in oluşundan önceki çağdır.' İşte bütün ikircikliğiyle hem ateşi hem de aşkı üreten sürtünme tanrısı.*"[279] Yani bir nevi silme işlemi. İlke dönerek yeniden yaratabilme eylemi. Nitekim Tanpınar'ın neredeyse bütün eserlerinde bu ışık oyunları vardır, üstelik sadece roman ve hikâyelerinde değil, makalelerinde de. Çoğunlukla da suyun üzerindeki ışık oyunlarıdır onu etkileyen. Bunlar suyun üzerinde önce görünür olan, sonra silinen ve aksi kalan ışık oyunlarıdır. Nâsır Paşa'nın bu ateşe atma işleminde silme işlemi de olasılık dışı olgularla bağlantılıdır. Ateşe atılan Reşit Âkif Paşa'nın, Contesta Giovanniedalla ve Talat Paşanın fotoğrafları, "*Rus Nihilisti, Polonya ihtilâlcisi, İspanyol anarşisti, Osmanlı mebusu, Hamît devri paşası, Baltık devletleri prensleri, meşhur boksör, antrenör, bankacı, sarraf, eşkıya çetesi reisi, sefîr, siyasî mülteci*"... Hiçbirinin romanda bir yeri yoktur. Ancak bu silme işlemi başarılı olacak mıdır? "*Adem aldığını birkaç misli ile geriye vermesini, çoğalmasını biliyordu. Hakikatte oyun içimizde geçiyordu. Dışarıda her şey devam ediyordu.*"[280]

279 Gaston Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1995, s. 40.
280 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 272.

Nâsır Paşa, tüm bu ateşe rağmen bir *"ömrün tasfiye"* edilemediğinin farkındadır: *"Hiç olmazsa bir masaldan kurtuldum. Ateş, hiçbir şeyi ortadan kaldırmıyor. Hiçbir şeyi temizlemiyor. Sadece maddeyi yok ediyor."*[281]

Aslında burada yok edilen madde değil, biçimdir. Yok edilen Paşanın hatıralarıdır. Burada Bachelard'ın ateşi eril, suyu dişil bir unsur olarak nitelendirdiği hatırlanmalıdır.[282] Hatıra, yani biçim yok edilmiştir, ancak bunların düşüncelerdeki yeri devam eder. Belki de bu nedenle Cemal bu ateşe atma işlemini düşünürken Paşa ile ikisinin el ele ateşe atladıklarını düşünür. Yazar ve karakter beraberce silinmişlerdir. Tıpkı su üzerindeki ışık oyunları gibi, madde ve biçim beraberce yok olurlar. Birleşen eril ve dişil unsur beraberce silinir. Suyun üzerindeki ışık oyunları da bir nevi ateş olarak düşünülürse suyun aksinde gerçekleşen bu birleşme siste, dumanda kaybolur. Tanpınar'ın *"sanatımın temeli"* dediği sis, duman da burada anlam kazanır: Suyun üzerindeki ışık oyunlarıyla. Nâsır Paşa'nın hatıraları bu yakma işlemiyle bir nevi sudaki ışık oyunlarına dönüşmüştür. Bu her dalgada yeniden akislerıyle karşılaşılaşılabilecek bir ışık oyunudur. Paşa ve Cemal, ateşin hayatı temizleyeceğine, yenileyeceğine inanarak bunu yaparlar. Paşanın hatıralarının yakılması sırasında Cemal, bir *"zaman raksı"*ndan söz eder. Var olan, şu anda yok edilen ve temizlenerek yeniden var edileceğini düşündüğü zamandan. Buna rağmen bir mutlaklık da vardır bunda. Mutlaklık ise kendini yenilenende ve zaman raksında gösterir. Böylece yeniden Valéry ile birleşir Tanpınar: *"ateş sanatlarında durmak yoktur, dinlenmek olmaz; düşünce, cesaret veya huy değiştirmek olmaz. İnsan ile biçimin kavgasını en heyecanlı yönüyle daya-*

281 Tanpınar, a.g.e., s. 273.
282 Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, s. 49.

tırlar. Temel etkenleri olan ateş en büyük düşmandır da. Hararetine sunulan madde üzerindeki harikulade işlemi, gözlemi zor bir takım fizik ve kimya sabiteleri tarafından sıkça sınırlanan, tehdit edilen, tanımlanan bir korkutucu kesinlik etkenidir. Her sapma öldürücüdür: eser mahvolur. Ateş uykuya dalarsa veya ateş gazaba gelirse, nazı felaket olur..."[283] İşte bu silme işlemi ile birlikte ateş gazaba gelmiş ve Nâsır Paşa'nın hatıratı mahvolmuştur. Bu işlemin piromeni,[284] hatıratın silinmesidir. Fakat, bu eserdeki hatırat için geçerlidir, yani madde olarak hatıratan. Yoksa ateş ile dünya bir görünüm değiştirmekte, aslında yenilenmektedir. Bu nedenle buradaki silme, asıl eserin mahvolmasını değil kendi içinde yenilenmesini, böylece görünüm değiştirmesini de sağlamaktadır.

Arındırıcı gücü de olan ateş imgesi bu silme işlemini yaparak suyu, yani yaratıcılığı anıştırmaktadır. Bu nedenle ateş ve sudaki ışık oyunlarıyla bağlantı kurulmuştur. Böylece ateş, itici bir imge gibi oyuna katılmıştır.

Nâsır Paşa'ya ait belgeler ateşe atılırken sadece onun hatıra yok edilmez, aynı zamanda proleks ve analeksler de ortadan kaldırılır. Bu nedenle *Sahnenin Dışındakiler*, Tanpınar'ın sanatında ayrı bir yere sahiptir. Roman, hem kronolojik zamanı, hem de mitsel zamanı içinde barındırır, geçmişe ve geleceğe uzanır. Tüm bunlarla beraber onları kendi içinde yok da eder. Mitsel zamanı temsil eden Sabiha, geç ortaya çıkışıyla zaten bir mit görünümü almıştır. Romanın sonunda ise yaratılan bu mitsel zaman, sonsuzluğa taşınmak isteniyormuşçasına bir fotoğraf karesinde dondurulur. Tabii romanın zaman kavramı için ilgi uyandırıcı bir önermesi de saatin tik takları arasındaki donmuşluklardır.

---

283 Paul Valéry'den alıntılayan Gaston Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, s. 56.

284 Piromen: Bachelard'ın ateşin yol açtığı olaylara verdiği isim.

Jale Parla, modernist romanda tik'i tak'ın izlemediğini, kriz anlarının durdurulmuş tik'lerde meydana geldiğini söyler.[285] *Sahnenin Dışındakiler*'de tik'in tak'ı izlememesinin en büyük örneğini Sabiha, yukarıda da belirttiğimiz gibi bir fotoğraf karesinde donarak oluşturur. Böylece anlıklaştırma gerçekleştirilmiş, okurun zamanı ile yazarın zamanı birleşmiştir. Ancak bu donuşta, bir krizden söz edilemez. Asıl krizden söz edilen, yani tik'in tak'ı izlemediği, anlıklaştırmanın olduğu yerler, Cemal'e ait sayfalarda kendini gösterir. Eski mahallesindeki evinin kapısına geldiğinde saatin tik'i durur; Cemal burada, Sabiha ile geçen çocukluk yıllarını, aralarındaki konuşmaları ve bu mahallenin sakinlerini hatırlar. Sonra saat tak'a geçer ve Cemal kapıyı çalar. Aynı şeyi, hatıralarını yazarken de ortaya koyar. Zaman zaman hatıralarına müdahale ederek onların dışından okuruna seslenir. Örneğin hatıralarını yazdığı yıllarda doktorluğu, asıl işi olacak yazarlık için bir geçim kaynağı olarak gördüğünü ifade ederken sonradan bu mesleğin asıl işi olduğunu söyler. Belki burada, Cemal'in doktor olması ve hatıralarını daha sonra bu bakış açısıyla kaleme almasında *Saatleri Ayarlama Ensititüsü*'nde Süha Oğuzertem'in Hayri İrdal'ın bozuk olan ruh sağlığına paralel olarak saatlerin de bozuk olduğu tespiti hatırlanmalıdır.[286]

Tanpınar, bir mutlak, yani mitsel zaman peşindeydi. En azından burada Sabiha ile bunun peşinde olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Oysa Cemal, ortaya koyduğu hatıralarla bu mitsel zamana zarar vermektedir. Çünkü o, zamanın bütünlüğünü parçalamaktadır.

---

285 Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 251.

286 Bu yazı için bakınız, Süha Oğuzertem, "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 472-489.

Hem şimdiden, hem hatıralarının içinden hem de geçmiş ve gelecekten ayrı ayrı okura seslenmektedir. Bu seslenişte kronolojik bir zaman oluşturmaya çalışmasına rağmen saatin tik'leri tak'larını izlememekte, Cemal onları durdurmakta, krize neden olmaktadır. Bunu yaparken bir yandan da Nâsır Paşa'nın hatıralarını onunla birlikte ortadan kaldırır. Onların silinmesine yardım ederek yeniden üretilmelerini sağlamaktadır. Yıllar sonra bu hatıra kaleme alırken de Cemal, aynı şeyi yapar, zamanın bütünlüğünü parçalar ve onu birleştirmez, her şey bir puzzle gibi yarıda kalır. Dolayısıyla Cemal'de, hatıralarını yazarken, burada bir doktor olduğu hatırlanmalıdır, bir iyileştirmeye gitme söz konusudur. O, nasıl hatıraları içinde Nâsır Paşa'nın hatıralarını silerek yeniden yaratıyorsa, onları yazarak yeniden üretmeye, bu defa iyileştirmeye, düzeltmeye çalışmaktadır. Bunu da daha önce ortadan kaldırdığı analeks ve proleksleri eserine koyarak yapmaktadır. Çünkü bu hatıra yazarken yazar olmak için yola çıktığı zamanki hevesi ortadan kaybolmuştur. Onları şimdi, bir doktor olarak ve mesleğinin kendini içten fethetmiş bir halde, silinenleri düzelterek belirli anlamlarda iyileştirerek yazmak ister. Bu da onun eser içinde "mutlak"a ulaşma yollarından biri olur. Güncel zamandan yola çıkarak mitsel zamanı iyileştirmeye çalışır. Buna rağmen çok başarılı olduğu söylenemez, çünkü güncel, kadere yenilir. Muhtar ve Sabiha'yı karşılaştıran, tesadüftür. Bilinçaltında aslında onu yıllardan beri Muhtar'a iten bir tesadüftür bu. Ne Cemal ne de İhsan ile değil bir başkasıyla ve üstelik de Muhtar gibi biriyle birlikte olacağını önceden bilircesine, onlara "benim sevdiğimi siz de seveceksiniz"i dayatması, sonrasında emin olmadığı ancak karşı da gelemediği bir kaderdir Sabiha'nınki.

Nâsır Paşa'nın hatıralarının silinmesinin bilgi ve evreni gerçekleştirme düşüncesiyle bağlantılı olarak algılanabilecek

başka sebebi de şüphedir. Tanpınar, Valéry ile ilgili yazısında şöyle bir saptamada bulunur: *"Harikulâdeyi arayanlardır ki, yeniyi isteyebilirler. Halbuki Paul Valéry de M. Teste gibi, harikulâdenin bir zaaf olduğuna kani idi."*[287] Tanpınar da mükemmelliğin bir zaaf olduğunu Cemal'in, Nâsır Paşa'nın hatıralarını yakmasıyla ilişkilendirmiş olabilir. Sonuçta her ikisi de bunun bir yenilenme olmayacağını anlamışlardır. Fakat en azından onları silerek şüpheli hale getirebilmişlerdir. Yok olan bir şeyin bir süre sonra kesin olan varlığından bile şüpheye düşülebilir. Bu da eş zamanlılığın bir başka boyutudur. Böylece silme, eş zamanlılığa daha rahat hareket etme şansını verecektir.

Cemal'in hatıralarını kaleme alması noktasında sadece tiyatro ve hatıra arasındaki ilişkiden değil yazarın kurguda yaptığı oyunun bir başka parçasından bahsetmek gerekir. Hatıralarını yazan kişi bu vesileyle kendisinden, hatta en çok kendisinden bahsetmektedir, en çok kendisiyle ilgilenir. Yani kendini merkeze alır. Yaşananlar onun penceresinden ancak tecrübeleri sınırında ya da hayatın içinde ona çarpanların etkisi kadar okura sunulur. Bu noktada yazarın, Sabiha'yı hep öteki'nin bakış açısından vermesi de anlamlıdır. Metninde en çok kendinden bahsederek başkarakterini öteler. Sabiha'nın ortaya çıkışının ertelenmesinin nedeni de belirli anlamlarda bu narsistik tavır ile ilgilidir. Başkarakterini öteleyerek kendini ön plana çıkarmıştır. Sabiha, parça parça ötekilerin anlatılarının birleştirilmesiyle oluşur, fakat bu da tamamlanmaz. Çünkü Sabiha'ya ne olduğu bir bilinmez olarak kalacaktır. Sabiha'nın hep ötekilerden bahsetmesi ve onların içinden dünyaya bakarak oyuncu olmak istemesi artık anlam kaza-

287 Tanpınar, "Paul Valéry", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 453.

nır. Aslında bu, tam da şiirsel bir harekettir. En çok kendisinden bahsederek başkarakterini silerek yaratmak! Bunu da onu başka karakterlerin belleklerinde yeniden yaratarak yapar. Sadece Nâsır Paşa'nın hatıralarının yakılması değil, Sabiha'nın sürekli ötelenerek, belirli anlamlarda silinerek yeniden ve her karakterin belleğinde sürekli yeniden oluşturulması kesik kesik görülen bir rüyanın parçaları gibidir. Bu da şaşırtmacanın kendisidir. O kadar komik duruma düşmüş biri olarak gösterilen Kudret Bey için sarf edilen *"O, uyanıkken rüya görür"* cümlesi böylece rahatlıkla okur için de söylenebilir. Okur, okurken aslında rüya görür, bu, yazarın metnini nasıl bir şiire dönüştürdüğüyle paraleldir. Tanpınar, şiirde sustuklarını roman ve hikâyelerinde dile getirdiğini söyler. *Sahnenin Dışındakiler*'de bu sususlar da vardır. Bu yüzden bir şeyler silinirken diğerleri hemen onların yerine geçer. Bu da yine sahnenin dışının başka bir boyutudur. Sususlar ve söyleyişler eş zamanlı olarak ilerler.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

OYUN-GERÇEKLİK

Oyunda gerçeklik ilkesi, kendine has, bildiğimiz dünyanın dışında bir gerçeklik yaratır. Fakat bunu yaratırken var olan dünya bir art alan olarak kullanılır.

Dünyadaki gerçekliğin bir art alan olarak edebî eserlere yansımasında gerçeklik, içinde bulunduğu kurmacada, kendine dönük bir anlam kazanır. Sonuçta her edebî eser, kendi oluşturduğu dünya içinde kendi gerçekliğine sahiptir. Onun bir art alan gibi kurulmasında, örneğin çocuk oyunlarında, dış dünyadan bağımsız ancak ondan yola çıkarak bir gerçekliğin kurulması söz konusudur.

Sanatın ortaya çıkışında, gerçekliğin olduğu gibi, yani tabiatın bir kopyası olarak sanat eserlerine taşınması mimesis estetiğini doğurmuş, daha sonra bu estetik özellikle modernizm ile birlikte ve kendisini somut olarak daha çok görsel sanatlarda ortaya koyan bir gerçekliğin bozulması, aslında görülenin salt bir kopya değil de sanatçının onun gördüğü şekilde, hissedilir bir tarzda ortaya konmasına dönmüştür. Artık gerçeklik, var olanı kopya etmek değil, var olanı bozmak, ona kendi içinde bir öznellik vermektir. Hatta bunun daha ileri aşamasında sanatın tabiatı değil, tabiatın sanatı taklit ettiği düşüncesi öne geçmiştir.

Mimesis estetiğinin sona ererek gerçekliğin sanatçıların gördüğü gibi yeni bir şekilde, kendi içlerinde yarattıkları gerçeklikle ortaya çıkması, edebî eserlerde, zaten kendi içinde var olanın, tabii bu, öncelikle yazarı tarafından ortaya konulduğundan özneldir, bir de değiştirilmesi, dönüştürülmesi ve bozulmasını beraberinde getirmiştir.

Gerçekliğin yansıtıcı, yanıltıcı şekilde edebî eserlerde yer alması kendi içinde bir bütünlük oluşturan metnin rüya formunda, hayal formunda, yer yer gerçeklik ile gel-gitler yaratarak ya da gerçek mi, rüya ya da hayal mi olduğu belli olmayan bir düzlemde, kendi aralarındaki ilişki, ya da belki buna ilişkisizlik demek daha doğru, bir belirsizliği sağlamakta, bu belirsizlik de beraberinde sisli bir görüntüyü getirmektedir. Bu şekilde ortaya konan gerçeklik de okuru daha etkin kılmakta, yorum önemli bir yer kazanmaktadır. Nitekim okur merkezli kuramlar, özellikle bu tür kurguya sahip olan eserlerde rahatlıkla kullanılabilmektedir.

Okurun aktif konuma geldiği bu eserlerde, yazarın ortaya koyduğu sisli görüntü, okurun tecrübe ve deneyimleriyle, bilgileriyle onu da eserin içine dahil etmekte, böylece okur, metni okurken yazarın kurmaya çalıştığı gerçekliği tamamlama görevini üstlenmektedir. Bu şekildeki metinlerde edebî metin bir okur için sırları çözülmesi gereken bir oyun nesnesi gibi okuruna çeşitli ipuçları veren ve aslında söylemek istediğini okurun onu okuma şekliyle kuran bir yapıyı sergilemektedir. İç içe geçmiş metinler ve bunların kendi içinde yarattıkları gerçeklikler, art alan olarak kullanılan dünya gerçekliğinin dışında, ama okur ile biraz da okuyarak kurulan bir gerçekliğe karşılık gelmektedirler.

1. Hayal

Hayal, kişinin gerçekleşmesini istediği unsurların zihninde gerçekmiş gibi aldığı şekildir. Bu şekilde, aslında sadece zihin etkilidir, pratiğe geçen bir şey yoktur. Kişi, zihnindeki istediği unsurun pratiğe, bir anlamda gerçekliğe dönüşmesini ister.

Tanpınar'ın karakterleri için hayal, en az rüya kadar önemli bir unsurdur. Çünkü onun karakterleri salt gerçeklikten hoşlanmaz, bu gerçekliği süslemekten, böylece gerçekliği istedikleri gibi görmekten hoşlanırlar.

"Evin Sahibi" hikâyesinde Tanpınar, hayatı boyunca genç yaşta ölen annesinin acısını içinde taşımış ve ondan kalan hayal meyal hatırayla yaşayan bir anlatıcı yaratır. Hikâyede bir masal karakteri gibi anlatılan ölü annenin yanı sıra bir de ona dair hatırladıkları daha çok hayalden ibaret olan bir karakter vardır ve bu da hikâyede bir belirsizliğe neden olmaktadır.

Bu hikâyenin başında anlatıcı, hastalıktan bahsetmektedir. Muhtemelen bulunduğu yer de bir kliniktir. Hikâyedeki belirsizliğe delilik de bir katkıda bulunmaktadır. Belirsiz olmayan unsur ise bu hastalığın anlatıcı tarafından kabul edilmiş olmasıdır: *"Hastalığımla ben, birbirimize o kadar sadığız ki en ufak bir düşüncem bile ona yabancı kalmıyor. Bütün hayat, seven bir insan için nasıl hep sevgilinin başı etrafında toplanırsa, benim için de her düşünce onun etrafında toplanıyor. Ve hiçbir*

şey beni bu düşünceden ayıramıyor; hatta evvelki gün koridorun bir başında gördüğüm daire müdürümüzün asık ve kibirli yüzü, insana derhal koparmak arzusunu veren sevimsiz bıyıkları bile bir andan fazla beni işgal etmedi."[288] Belirsiz olmayan bir diğer unsur da yazarın her iki hikâyenin de farkında olmasıdır, yani hem yaşamakta olduğu hem de geçmişte olanların masal formunda yazılan günlerini. Bu farkındalık kendini iki farklı zamanla gösterir. Şimdiki zamanın dışındaki kısımlarda hemen bir hikâye geçmiş zaman anlatımına geçer. Bu geçmiş zamanda hikâyenin karakteri olarak yer alan anlatıcı, kendisini belirli anlamlarda geçmişin bir karakteri olarak sunar. Fakat bu ikili anlatımın farkında olan yazardır, yoksa metnin bütününe bakıldığında bu ikili anlatım belirsizliği artırmaktadır. Belirsizliği artıran bir diğer unsur da kendisine geçmişi anlatanlar hakkında verdiği izlenimlerdir:

"(...) ben genç annemin ölümünü, yarı deli bir Arap halayığından bütün çıldırtıcı teferruatıyla senelerce dinledim..."[289] ifadesi, İstanbul'a gittiğinde dedesinin zaten eskiden beri hep yarı deli olduğunu duyması, genç anne hakkında anlatılanlarda sık sık geçirdiği sanrılardan bahsedilmesi, hatta bunlardan birinin çok uzun sürdüğünün söylenmesi de bu belirsizliği artıran unsurlardır. Ayrıca İstanbul'a geldiğinde geçmiş hayatını "hayal-hakikat" arasında bir perdenin arkasından hatırlayacaktır. Burada, sadece geçmiş günleri hatırlamaktan bahsetmez, bunları hayal-hakikat arasında hatırlamaktan bahseder. Dolayısıyla hatırladıklarına bir hayal olgusu da girmiştir. Hatırlananlar sadece gerçeklikten ibaret değildir, bu gerçeklikler ona yarı deli insanlar tarafından anlatılmıştır.

Evdeki ortam da bir hayaletin yaşamıyla ortaktır. Bu haya-

288 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 103-104.
289 Tanpınar, a.g.e., s. 105.

let genç annedir. Anne, evin her köşesindedir. Dede, onun varlığını her yerde hissettirmek için elinden geleni yapmaktadır. Annenin ölümü bir izdüşüm olarak bir hayalet gibi yaşanılan hayata ısrarla yansıtılmaktadır. Çocukken yaşanılan bu hayat da bir hayal-hakikat perdesinin arkasından görülecektir. Zaten bütün çocukluğu rüyaların ve masalların birleştiği bir âlemde geçmiştir: "*Ben çocuk muhayyelemde bu bitmemiş hikâyeyi bir müddet geveledikten sonra, gözlerim bu memleketlerde büsbütün başka bir revnakla parlayan büyük yıldızlarda, karakterleri ben ve annem olduğumuz başka bir masala dalardım.*

Annemi hiç görmemiştim. Fakat dadımın ve bütün ev halkının anlattıkları şeylerle ona kendim için hususi bir çehre vermiştim. İşte bu masallar hep onun için dinlediğim şeylerle okuduklarımın ve gördüklerimin terkibinden yapılmış bu hayali çehrenin etrafında dönerdi."[290], "*Ah, o günahsız yaşta bana telafisi kabil olmayanın azabını tattıran bu rüyalar... Bir daha göremeyeceğimi bildiğim o memleketlerin sıcak ve aydınlık geceleri... Onları ağır ahengiyle dolduran ürpertici sesle, ölümü gizli olduğu bir taraftan bayıltıcı ve ağır rayihalarını gönderen, gözle görünmez fakat elle tutulacak kadar yakın bir bahçe yapan durgun ve hüzünlü hava, sonra yıldızlar, irili ufaklı parıltılarıyla rüyalarıma dolan yıldızlar ve her sabah uyanmadan önce onların benim yetim çocukluk hayalimde aldığı acayip şekil...*"[291] ifadeleri buna örnektir. Yazarın annesi ile ilgili anlattıklarını başka ağızlardan aktarması da bu belirsizliği pekiştirmektedir. Çocukluğunda annesine dair anlatılanlar konusunda kendisi de belirsizlik içindedir: "*Bu inanılmayacak kadar garip bir hikâye idi.*"[292]

290 Tanpınar, a.g.e., s. 111.
291 Tanpınar, a.g.e., s. 112.
292 Tanpınar, a.g.e., s. 113.

Tüm bunlara bir başka hastalık, savaşın anlatıcı üzerinde bıraktığı yıkım da eklenir. Hayatını esir alan ölüm, kendi ifadesiyle *"bir rüya artığı olarak yaşamanın"* dışında onu gerçek çehresiyle yanı başında görmüş ve bu da onu derinden sarsmıştır. Tüm bu belirsizlikler birbiri içine girmiş anlatım biçimleriyle desteklenmiştir. Yazar doğrudan "belki", "sanırım", "galiba" ifadelerinin kuruluğu yerine biçimsel formlara başvurmuştur. Anlatıcı, hatıralarından bu kadar emin bahsederken, bir taraftan da anlattıklarını bu kadar belirsiz kılmayı başarabilmiştir.

Çocukluğundan itibaren rüyalarına girenler de genç annenin onda yansıyan hayalinden kalanlardır. Çocuk yaşta kaybettiği bu anne ve ona dair yarı deli insanlar tarafından yarı masal edasında anlatılanlar onun gerçeklikten uzaklaşarak bir hayal dünyasında, kendi yarattığı hayallerle onu süslemesine neden olmuş, böylece o, annesini daha çok hayalindeki anne olarak canlandırmıştır. Nitekim daha sonradan karısı Zeynep'i de hayatı boyunca kendisini rahat bırakmayan bu hayaller yüzünden annesi ve annesini öldüren yılanı da onun boğazına sarılmış sanarak boğmaya kalkacaktır. Bu hikâye yokluk, ölü annenin yokluğu üzerinde kurulmuştur. Hayal, biraz da bu yokluğun gerçekliğidir.

"Evin Sahibi"nde ölü bir annenin etrafında biraz da başka insanların anlattıklarıyla oluşan anne hayalinin yerini "Bir Yol" hikâyesinde, bir yol alır. Bu hikâyede Tanpınar'ın diğer metinlerinde kendini gösteren merdiven ve eşiğin gölgesindeki bir yol vardır. Tıpkı merdivenden çıktığında ya da kapının eşiğini geçtiğinde yeni bir hayata başlayacağını düşünen bireyler gibi bu defa trenle giderken gördüğü bir yoldan giderse yeni bir hayata başlayacağını düşünen insan vardır. Anlatıcı, bu yoldan yürürse bir başkası olacağını hayal etmektedir. O,

diğer hikâyelerdeki karakterlerin geçirdiği gibi bir dönüşüm geçirmek istemektedir:

"Bu yaşadığım hayat o kadar benim değil ki herhangi bir saatimde birisi gelip de bana 'Haydi kalk, sıran geldi, kendi kendin ol!' diye bağırsa sanki böyle bir şey mümkünmüş gibi inanıp koşacağım. Bu his bende o kadar kuvvetli... Herhangi bir kalabalıkta kendimden başka herkes olmaya razıyım. Ah, bir elbise değişir gibi hüviyetimi değiştirebilmek, lalettayinin içinde kaybolmak, bir avuç kum içinde bir kum tanesi olmak ve böyle olduğunu dahi bilmemek. Ne bileyim, bir maske, bir numara, bir sicil varakası, bir manivela, bir çark, bir düğme, her şey olmak, yalnız..."[293]

Bu *"yalnız..."*ın ardından *"asıl felaketini"* anlatmaya başlar. Bu anlatıda dikkati çeken, anlatıcının kendi kendini bulmaya dair söylediklerinin Abdullah Efendi'nin, meyhanede yaşadıklarına bir göndermе niteliği taşımasıdır: *"Kendi kendini bulmak... Bu hakikaten korkunç bir şeydir, fakat aynı zamanda güzel ve dikkate değer bir eğlence de olabilir. Bir sarhoş tasavvur ediniz ki kadeh elinde ve sofra başında birdenbire uyanıyor, kendisini ve etrafını görüyor, eşya ile zaman ile kendi arasındaki alakanın istihzasına geçiyor; bu bedbahtı zannetmem ki bir daha kolay kolay kendinden geçirebilesiniz, elveda alkolün unutturucu cenneti... Bu uyanış, şüphesiz ancak bir dakika veya bir saniye için olabilir, fakat bu saniye, bir uçurum başında birdenbire gözleri açılan bir adamın ürpermesiyle doludur."*[294]

Buradaki anlatıcı da diğerleri gibi *"rüyalarının hakikatine uyanmış"* ve bu, tıpkı "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda olduğu gibi gece ve birdenbire gerçekleşmiştir. Anlatıcı hem ya-

293 Tanpınar, a.g.e., s. 83-84.

294 Tanpınar, a.g.e., s. 84.

şamakta olduğu dünyayla bağlantısını kesmemiş hem de onlara yabancılaşmıştır. Bu ikisi aynı zamanda olmuştur. İçinde bulunduğu ev, hem kendisinin yaşadığı hem de hiç görmediği bir yerdir, kendi deyişiyle *"(...) ne Baudelaire'in çift odasına, ne de Quincey'nin afyonun cennetinde gördüğü rüyalardan realiteye dönüşüne benziyordu. Bu daha sade bir şey, uzun gafletinde birden uyanan ruhun kendi kendisine tertip ettiği bir nevi cürmümeşruttu."*[295] Bu düşünceler içinde kendisini sokağa fırlatır ve bir kahveye girer. Bu, daha önce yapmadığı bir eylemdir. Önce yadırgar fakat bir süre sonra alışır, kendi kendisine *"Burası bizim arafımız olsa gerek."* diye düşünür.

Neden araftır? Bunu bir süre sonra anlar. O da Abdullah Efendi gibi kalabalık bir mekâna gelmiştir ve bu mekândaki insanlara bakmaktadır. Bu bakış, onun insanların yüzlerinin bir âlem olduğunu anlamasını sağlar. Her dudak kıvrımı, her alın çizgisi bir dünyadır. Bunları fark ettikten sonra kendi kendine insanların uzuvlarını tek tek inceleyerek bu âlemleri çözme oyunu oynamaya başlar. O, hakikatin sırrına erişmiştir. Kalabalığın olduğu yer araftır, çünkü kendini bulan insan aslında bütün insanlardan bir iz taşıdığını fark etmiştir. Orada gördüğü kalabalığın hakikati onu çoğullaştırmış ve herkese dönüştürmüş, kendi içinden parçalar başka başka insanlara paylaştırılmıştır.

"Evin Sahibi"nde ölü bir anne etrafında ısrarla yer alan hayaller nedeniyle gerçekliğin bozulması söz konusuyken "Bir Yol"da içinde bulunduğu gerçekliği bozmaya cesaret edemeyen bir anlatıcı vardır.

Fakat her iki anlatıcının da hayalleri insana mutluluk veren, güzel, iç açıcı hayaller değildir. Hem var olan gerçekliği bozmaya çalışmakta hem de bozamadıkları gerçekle baş et-

295 Tanpınar, a.g.e., s. 85.

meye çalışmaktadırlar. Bu nedenle her ikisinde de hayallerin devamında rüyalar vardır. Hayaller, onların yaşadıkları gerçekliği bozma çabalarını sembolize ederken rüyalar bir kâbus halini alan bu bozma işleminin nafileliğini vurgulamaktadır.

"Emirgân'da Akşam Saati"nde, hikâyenin karakteri Sabri'nin bir "Yaz Yağmuru"nun altında evinin bahçesinde karşılaştığı genç kadının hayalleri vardır. Hikâyede genç kadın, Sabri'ye önce evli ve kocasının deli olduğunu, sonra da anlattıklarının hepsinin yalan olduğunu söyler. Yalan söylemek hoşuna gitmektedir. Sabri bunu, bir nevi şımarıklık olarak görür, kadını bir çocuğa benzetir. Onun yalan söylemesini de haklı bulur. Bu, oyunu daraltmaktan başka bir işe yaramayacaktır: *"Sonra bir insan ömrü hakikaten geniş bir şeydi; fakat bir hikâye, bir macera haline indirilince bütün boyu kayboluyor, ister istemez darlaşıyor küçülüyordu."*[296] Sabri de bu nedenle düşüncelerinin zerreler halinde olmasından memnundur. Böylece onun hayatı dar bir hikâyeye sığdırılamayacaktır. Aslında bu zerreleşme Tanpınar'ın okur ile arasındaki bir oyununa benzemektedir. Parçalara, zerrelere ayrılan düşünceler, eşyalar, uzuvlar, insanlar... Bunların tam birleşimini ancak yazar bilebilir, okur bu durumda hayal etmek zorundadır, bu bütünlük sadece yazara aittir. Okur, tecrübeleriyle bu zerreleri, parçalanmışlıkları birleştirebilir. Bir nevi yap-boz oyunu gibi. Okur zerreleri bir taraftan birleştirirken bütüne ulaşmak için bir taraftan zerrelerin üzerinde tek tek durur. Bu nedenle Sabri ve yazar birleşir. Karakter ve yazar okura birlikte seslenirler: *"Fakat genç kadın **bizim**[297] sırrını açmak dediğimiz şeyden çok uzaktı."*[298]

Bu hikâyede genç kadının çocukluğunda yaşadıkları daha sonraki yaşamında etkili olmuş, örneğin yarı deli bir halayık

296 Tanpınar, a.g.e., s. 303.
297 **Vurgu bana aittir.**
298 Tanpınar, a.g.e., s. 303.

tarafından ölen teyzenin elbiseleri giydirilerek dolaştırılan çocuk, ileriki dönemlerde çocukluğunda edindiği hayal bir dünyada yaşama tecrübesini devam ettirmiştir. Bu nedenle Sabri, onun ne zaman doğru söylediğini ne zaman hayal kurduğunu fark edemez. Fakat bir şeyin farkındadır, genç kadın ona söylediği yalanlarla aslında unutulmamak istemektedir. Hayalini kurduğu şey de budur. Bu nedenle hep hayal ve gerçek arasında bir dünya yaratır, bazen de bunu bir perde gibi kullanarak Sabri'ye yansıtmak ister. Ölen genç teyzenin evin içinde yaşatılmaya devam etme çabaları, genç kadında da her an herkesin kafasında yaşayabileceği hayalini oluşturmuştur.

Bu nedenle Sabri'ye açtığı dünyada, hayal ve gerçeğin birbiri içine girmesi söz konusu olmuştur. Unutulmamak, düşüncelerde ölümsüzlüğe kavuşmak. Hayatın kendisi bir oyun haline getirilerek hayallerde bile olsa başoyunculuğa yükselmek. Bu kadın tuhaftır; çünkü sıradan olan hiçbir şeyin hatırlanmayacağının farkındadır.

Hayal ve gerçeğin iç içe girmesi durumu Tanpınar'ın romanlarından *Sahnenin Dışındakiler*'de, karakterlerin hayata bakışında ön plana çıkar. Aslında bu romanın en hayalperest olmayan karakteri, esas karakter, ama aslında herkesin ondan bahsederek bir nevi hayallerinde yaşamaya devam eden Sabiha'dır; üstelik *Sahnenin Dışındakiler*'de sadece Sabiha değil, neredeyse bütün roman karakterleri birer oyuncudur. Kudret Bey, kendisini hep bir sahnede gibi hisseder; aklından geçenler kafasında bir kurgu oluşturmaya her zaman müsaittir. Sakine Hanım'ın kendisini evlendirme teşebbüsüne önce çok kızsa da bir süre sonra, bu süre Sakine Hanım'ın evinden çıkıp vapura binene kadar geçen süredir, kendini tamamen kaptırır, evleneceği kadının Avrupalı olmasından başlayarak nasıl davranacağı, nasıl düşüneceği hatta nasıl olması gerektiğini

bile hemen kafasında kurgular. Bir süre sonra da bunlara inanır, öyle inanır ki Sakine Hanım'ın tanıştırdığı kadının kafasındakilerden farklı olmaması bile onu ilgilendirmez. İlk önce küçük bir şaşkınlık yaşar, ardından karşısındaki yine kafasındaki kadın oluverir. Kudret Bey, Muhtar konusunda da aynı tavrı takınmıştır. Muhtar'ın onu dolandırdığına asla inanmaz. Hep, beraber çıkaracakları gazeteyi düşünür. Kudret Bey için yaşadığı hayat görünen değil, görünenin dönüştürülmüş şeklidir. Onun için asıl hayat, kafasında kurguladığı dünyadır, yaşadığı dünyaya da oradan bakar. Bu nedenle Kudret Bey, hep bir çocuk gibi anlatılır: Saftır, çocukça buluşları vardır, herkes onu sever. Buna karşılık Cemal ve Sabiha daha çocukken bile bir çocuk gibi değildirler, özellikle Sabiha. Çocuk yaştakilerin çocuk olmamasına karşılık, elli yaşındaki Kudret Bey bir çocuk gibidir. Bu da iç ve dış ile bağlantılıdır. Sabiha zaten sahnenin içindedir. Buna rağmen o, gerçektir. Kudret Bey ise kafasındaki sahnenin içinde gerçektir, dışında sadece bir oyuncu olarak kalır. Bu dış dünyayı algılayamadığı için bir çocuk gibidir. Sabiha ise, oyunu anladığı ve anlamlandırabildiği için erken düşüncelere sahiptir. Sabiha'nın erkenliği ve Avrupa'da okumuş, elçiliklerde görev yapmış bir adamın gecikmişliğine karşılık yirmiyaşında bir genç kadının daha on dört yaşında başlayan erkenliği. Bu ikisi de iç ve dış ile paralellik gösterir. Kudret Bey, gecikmişliği ile dışa gönderme yaparken Sabiha erkenliği ile içe gönderme yapar.

İnsanların Kudret Bey'e karşı davranışlarında da, onun çocukluğu devam eder. Etrafındakiler onu kandırır gibi bir tavır takınmışlardır. Esasında Sakine Hanım da, Kudret Bey'e oyun oynar. Bu oyun başladığında ona neredeyse bir anne ya da büyüğü gibi nasıl davranması gerektiğini öğretir. Kudret Bey ve tanıştırdığı kadın arasındaki ilişkiyi aslında ikisine de fark et-

tirmeden o idare etmektedir. Kudret Beyi hep başkaları idare etmiştir, önce karısı ve kayın biraderleri, sonra Sakine Hanım, İhsan ve nihayetinde Muhtar. O, elinden tutup götürülen bir çocuk gibi masumdur, saftır. Kendisine söylenilenlere inanır, Muhtar'dan asla şüphe etmez. Bu yönüyle Muhtar, romanda Sabiha ile aynı kaderi paylaşır. En az Sabiha kadar o da romanda geç görünür. Ondan da bir cisimden çok hakkında söz edilenlerden yola çıkarak bahsedilir, ona dair anılar anlatılır. Sabiha gibi Muhtar da bir şekilde insanların hayatlarındadır.

Kudret Bey'in kendi kafasında kurduğu dünyada yaşaması gibi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün karakterlerinden Seyit Lûtfullah da kendi kafasında kurduğu dünyada yaşar. Bu romanda o da Abdüsselam Beyde olduğu şekilde, ara cümleleri silinmiş bir metin gibidir; ancak bu metin, artık tiyatronun kendisidir. Seyit Lûtfullah'ın, *"acayip gölgesi doğrudan doğruya yalanın boşluğunda yüzüyordu. O maskenin yahut ödünç kişiliğin kendisi idi. Çok hayalî bir piyeste asıl başrolü, hakikatin tam inkârını üzerine alan aktör tasavvur edin ki, oyunun yarısında sahneyi, ödünç şahsiyetini günlük hayatında yaşamak için bırakmış olsun ve karakterle şehre, sokağa, insanların arasına fırlasın."*[299] Bu tasvir biraz Tanpınar'ın daha önceki yazılarından "Tartuffe ile Mülâkat" biraz da *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in yazdığı ancak bitirmediği yarım kalmış piyestir. İlkinde sokağa fırlamış bir Tartuffe, ikincisinde seyircilerin, rejisörün ve suflörün de dahil olduğu bir piyes söz konusudur. "İyi saatte olsunlar"la birlikte dolaşan Seyit Lûtfullah oyunun kendisidir. Kafasında yarattığı düşüncelerle, gerçek olduğuna inandığı gerçekliğinden kendisinin asla şüphelenmediği bir dünyada yaşamaktadır. Bu dünyanın içinden insanların arasında dolaşan Lûtfullah'ın kişiliği diğer insanlar arasında

299 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, a.g.e., s. 42.

ödünç bir şahsiyet haline dönüşmüştür. O kendi dünyasında bir sarayda yaşamakta, Aselban adlı sevgilisiyle birlikte harikuladenin ortasında bulunmaktadır. Gerçek dünyada da bu harikuladeyi bulmak için define peşinde koşmaktadır.

Hayri İrdal, Seyit Lûtfullah ile birlikte olanlar arasındadır. Çocukluğunda Hayri İrdal'ın tam olarak okuduğu kitaplar arasında yer alan Nik Karter ve Jül Vern hikâyeleri de bu define peşinde koşmasında ona yardımcı olmuştur.

Muhayyilenin ve aramanın peşinde koşan bu hikâyeler bir çocuğun muhayyilesinde Seyit Lûtfullah sayesinde gerçekliğe dönüşmüştür. Söz konusu olan onun masalları yeryüzünde yaşaması ve bu sayede Tanpınar'ın bahsettiği kozmik zaman düşüncesini beraberinde taşımasıdır. Harikuladeyi içinde barındıran masalların zamanı yoktur. Çeşitli yazma kitaplardan altın yapma formülleri bulup onları uygulatmaya çalışan Seyit Lûtfullah ile eczanesinin arkasında kimya formülleriyle altın yapmaya çalışan Aristidi Efendi,[300] iki ayrı harikuladenin, iki ayrı zamanın temsilcileridir. Biri masalların, diğeri bilimin zamanı. Öyle ki Viyana'da psikanaliz öğrenen Doktor Ramiz'in de İrdal'dan Seyit Lûtfullah'ı dinledikten sonra tabirnamelere merak sarması, hatta milletler arası bir konferansta sunulmak üzere tabirnâmeler hakkında kendisinden yardım istemesi burada önem kazanır. Bir bilim adamının tabirnamelerle ya da diğer bir bilim adamının ilm-i cifir kitaplarından yola çıkarak oluşturulmuş formüllerle altın yapmaya çalışması açıklanması zor bir durumdur, fakat mümkündür. Bunun yanı sıra 1960'larda İstanbul'u bir define avının sardığı bilinmektedir.[301] Sonuçta hepsi kendi kafalarında, en çok

300 Benzer bir şekilde *Huzur*'da Mümtaz'ın İhsan için getirdiği doktor ona, define aramaya koyulan babasından ve akıl aldığı öbür dünyadaki cinlerle konuşan hafızdan söz eder. Bkz. Tanpınar, *Huzur*, s. 360.

301 Bugünden bakıldığında ortaya konulan eserlerde, özellikle romanlarda ilm-i nücum, ilm-i cifir gibi ilimlere ve "iyi saatte olsunlar" ile ilgili kurgulara

da Seyit Lûtfullah'ın hayal ettiği bir dünyanın izdüşümündeki gerçeklikte yaşamaktadırlar.

Bu konuda atlanılmaması gereken durak noktası ise Tanpınar ve kuşağının düşünme pratiğidir. Aydınlanmadan, devrimlerden ve modernlikten yana olan bu kuşak, bir taraftan da ruh çağırma seanslarıyla uğraşmaktadır. Seyit Lûtfullah'ın esrar içip etrafına "iyi saatte olsunlar"ı toplaması gibi bu kuşak da "beyzâ hanım"[302] ile vakit geçirdikten sonra "iyi saatte olsunlar" ile buluşmaktadır. Seyit Lûtfullah'ın Aselban'ı, Peyami Safa'nın "beyzâ Hanım"ı kadar gerçektir. Seyit Lûtfullah, bir eleştiriden çok bir gerçekliğin ifadesidir. Onun gibi yaşayan, onun daldığı hayal dünyasına dalan çok sayıda aydın olmuştur. Nitekim Seyit Lûtfullah, suratında acayip bir tikin olduğu bir insandır. Onun için zaman sürekli bir kriz anından ibarettir. Tik'ten sonra tak'ın gelmediği, sadece muhayyel bir dünyada yaşayan bir zamandır bu.

Roman boyunca Hayri İrdal'ın hayatının anlatıldığı zaman ile Lûtfullah'ın kendi hayatını anlattığı zaman birbirinden çok farklıdır. Onun için saat tik'ten tak'a geçmez, çünkü sadece kendi muhayyel dünyasının zamanını anlatmaktadır.

çokça rastlanmaktadır. Asıl ilginç olan ise bu tür kurguların özelikle kendisinin bilimden yana tavır aldığını söyleyen yazarlar tarafından oluşturulmuş olmasıdır. Yurtdışında tahsilini yapmış, Avrupa görmüş, bilimi en iyi bilenlerden olduğu düşünülen insanlar da bu şekilde bir tavır sergilemektedir. Kendi coğrafyalarına ait birçok unsuru da Amerika'da ya da Avrupa'da öğrenmektedirler. Örneğin birçok yazarın Amerika'ya gidip oradan tasavvufa merak sarmış birileri olarak dönmeleri sadece *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yazıldığı dönemlerde değil bugün de yaşanmaya devam etmektedir. Buradaki kastımız, her şeyin sadece yaşanılan yerde öğrenilmesi gerektiği değil, yaşarken ilgi çekmeyen unsurların ancak Batılılar tarafından ilgi çektiği görüldüğünde ilgi çekici bir hale dönüştüğünün kabul edilmesi.

302 Peyami Safa, kokain için "beyzâ hanım" tabirini kullanmaktadır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız Beşir Ayvazoğlu, *Peyami*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998, s. 131-153.

İrdal'ın tasvirinde belirttiği gibi bir piyesten gündelik yaşama fırlamış bir aktördür ve sahneden çıkmış bir aktör, dışarıda da oynamaya devam edecektir.

Bu piyes onları, özellikle Lûtfullah'ı başrole taşımıştır. Lûtfullah, Abdüsselam Bey'in kaybolan saatinin nerede olduğunu, "iyi saatte olsunlar"a sorduktan sonra komik bir operet edasıyla dile getirmiştir: "*Saatin hatunun sandığında, sanduk vapurun ambarında, vapur denizin ortasında... Hemen telgraf çekile.. Feillâ (aksi takdirde)...*"[303] Üç gün sonra aynı operet devam eder: "*Kadın bulundu. Sandığında, pazar malı, âdî cinsten bir masa saati çıktı. Saat ve kadın emniyettedir. Emr-i devletlerine intizar olunduğu...*"[304] Oysa saat, Abdüsselam Bey'in cariyelerinden birinin odasında bulunmuş, cariye ise memleketine gitmiştir; bu, cariyenin arkasından çekilen telgraftır. Aslında bulunan da Abdüsselam Bey'in kol saati değil cariyenin masa saatidir; fakat Lûtfullah'ın kafasındaki hayaller, tesadüfen gerçeklikte karşılığını bulmuştur.

Tanpınar için hayal, eserlerinin büyüsünü artıran bir unsurdur. Uyanık halde rüya görmenin bir başka boyutu olarak sürekli hayallerle yaşayan bu karakterler, gerçekliği bozarak bazen de gerçekliği kendi yarattıkları hayaller üzerinden bir izdüşüm gibi kullanarak aslında bir hayat oyunu oynarlar. Hayallerindeki masal atmosferine benzeyen büyülü dünyalar, onların hem gerçekliği var oldukları zamandan başka bir zamana taşımalarını sağlamakta hem de gerçekliğin bir hayal unsuru haline getirilmesi, onlar için yaşamayı, gerçeklik içinde kalabilmeyi kolaylaştırmaktadır.

303 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 48.
304 Tanpınar, a.g.e., s. 48.

2. Rüya

Tanpınar'ın eserlerinde oyun ve rüya konusuna değinmeden önce, onun eserlerinde özellikle ortaya çıkan uyku ve uyanıklık arasında bir nevi arafta kalmaktan bahsetmek gerekir. Hayallerin tersine rüyalarda gerçeklik, bir kâbus halini almıştır ve hayallerin kendini gerçeklikten kurtarma arzularının yerini rüyalarda bu arzuların yersizliği alır. Kişi ne yaparsa yapsın, kendi gerçekliğinden kurtulamaz. Tanpınar'da rüyalar bu gerçekliğin, kâbus halinde bir oyuna dönüştürülmüş şekillerdir. Ama onda asıl rüyâ hali şiirdir. Dilde rüya halini kurmaya çalıştığı hikâye ve romanlarında bu rüya, daha çok bir karabasan, bir kâbus gibidir. Bazen bu rüyaların içinde de oyunlar vardır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal'ın herkesin içinde yer aldığı atlıkarınca rüyası ya da "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda gittiği ikinci randevu evinde canlanıp dans etmeye başlayan karı kocanın fotoğrafı gibi.

Uyku ile uyanıklık arasında bir ara bölge yaratma durumu Tanpınar'ın eserlerinden öncelikle "Erzurumlu Tahsin"de görülür. Bu hikâyede, sürekli bahsedilen iki karakter vardır aslında. Doğa ve ölüm: Doğanın durumuyla hikâye arasında bir parallelik yaratılmıştır. Her tarafı ölüm korkusunun sardığı bir depremden sonra, Tahsin ve anlatıcı ölümden bahseder. Bu sarsıntı, anlatıcının hayatı üzerinde de bir sarsıntıya neden

olmuştur. Sürekli ölümü hatırlatan Tahsin'e karşılık hayattan vazgeçemeyecek kadar hayatı seven bir anlatıcı vardır. Uyku ise bu ikisi arasında bir perde görevi görür. Çünkü anlatıcı, depremden sonra sokağa çıkar, Tahsin'i görür, onunla ölüm üzerine konuşur ve hemen uyumak için evine koşar. Ona göre bu hayat, uykusuz kalmaya değmez. Tanpınar, uykuya yüklediği bu perde aralığı, bir nevi araf olma işlevini daha sonraki eserlerinde üst bir boyuta taşıyacaktır.

"Erzurumlu Tahsin"de uyku ve uyanıklık arasında bir perde görevi gören ölüm de daha sonradan yazarın, özellikle uyanıkken rüya görmek dediği estetiğinin oluşumunda etkili olmuştur. Tanpınar bu hikâyede, daha sonraki eserlerinde, özellikle diğer hikâyelerle benzer bir durum olarak yine ikiye bölünme üzerinde durur. Buradaki ikiye bölünme de yaşam ve gerçek arasında, hatta sınırlarını daha da genişleterek yaşam ve ölüm arasındadır. "Erzurumlu Tahsin" kendisine göre ölüdür: *"Benim anam, kardeşim yoktur, ben ölüyüm; ölülerin anası, kardeşi olmaz."*[305] der. Bu, daha sonra Tanpınar'ın diğer metinlerinde genişleteceği uyanıkken rüya görme halinin başlangıcı sayılabilir.

Aslında Tahsin tüm yaptıklarıyla, onunla konuşmak isteyen arkadaşlarına tanımıyormuş gibi davranması, varlık içinde olmasına rağmen bunu reddetmesi, kısacası dünyaya ait her şeyi bir tarafa bırakmasıyla, ölülerin dünyasından bir yansıma olarak yaşıyor gibidir. Hatta onun hakkında konuşanlar da onun bu uyanık halde rüya görmesine bir anlamda yardımcı olurlar. Dahası onların da uyanıkken rüya görmelerini sağlayacaktır. Tahsin hakkında anlatılanlarla onlar kafalarında bir Tahsin imajı oluşturmakta, var olan ile kafalarındaki Tahsin arasında bir arayer yaratmaktadırlar. Tahsin'in

305 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 90.

uyanıkken rüya görmesini sağlayan sürekli sarhoş gezindiği şeklindeki dedikoduların da etkisi vardır.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri" hikâyesinde nasıl geldiğini bilmediği bir evde misafir edilen anlatıcı için de durum "Erzurumlu Tahsin"den farklı değildir. Fakat burada anlatıcı kendisi uyanıkken rüya görüyor gibidir ve yaşadıkları, etrafında gördüğü insanlar ve eşyalar ona daha çok bir rüyanın arkasından görünürler. Anlatıcı kaldığı evde, karmakarışık rüyalar görür. Bu rüyalardan birinde o gün buluşmayı düşündüğü Keti'yi ve oyun oynadığı evdeki insanlar vardır. O gece gördüğü her şey bu rüyada birbirine girer. Onu evine alan ev sahibi yaşlı kadın, Keti, Keçiören'deki evde oyun oynadığı adamlardan biridir: *"Esas temi bağdaki oyunla Keti olan bu uzun ve çapraşık âlemde her şey altüst, her şey en beklenmeyen şekilde idi. Tabii başta Keti geliyordu, fakat zavallı Keti, bu nizamsız muhayyelede ne acayip terkiplere giriyordu. Bir Keti ki, başı biraz evvelki ev sahibimizin omuzları ve şişkin karnı üstünde duruyor ve asıl garibi, deminki sıska delikanlının kırpık bıyıklarını taşıyordu. Sonra bu baş birdenbire kayboluyor ve biz, ev sahibimizle beraber, el ele Keti'nin başını arıyor ve bir türlü bulamıyorduk."*[306]

Rüya gören anlatıcı, içinde bulunduğu durumun, gördüğü rüyayı oluşturan bütün etkenlerin farkında olurcasına yeraltı zindanından bahseder. Bu yeraltı zindanı, bilinçaltı olmalıdır. Bu sefer de çok önemli bir olay gerçekleşecekmiş gibi karşılaşacaklarını beklemeye başlar, fakat o, zaten hikâyenin başından beri bir şeylerin olmasını beklemektedir. Talihini, hiçbir tesadüfün değiştirmesini istemeyerek özellikle bu talihi değiştirecek tesadüfleri yaratıyor gibidir. Nitekim uykusundan uyanmasına neden olan genç kızı gördüğünde de kendini bütün bunlara hazırmış gibi hisseder:

---

306 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 67.

"Şüphesiz başka şartlar altında bir gecede böyle bir şeyle karşılaşsaydım, hayretten çıldırabilirdim. Fakat o gece, beni uykumdan o kadar ani şekilde ve o kadar sarih bir bekleyişle çağıran o acayip ruh haleti içinde şaşırmaktan çok uzaktım. Hatta daha iyisi, bu genç kadın oraya girmeden evvel veya aynı zamanda yüzlerce büyük hadise olabilirdi, fakat ben yalnız ona: 'Ben seni bekliyordum, senin için uykunun bulanık hayaller dolu ülkesinden geldim ve belki yarın, senin yüzünden şuurun aydınlık güneşine veda edeceğim,' diyebilirdim, o kadar bu görünüşe hazırlanmıştım."[307]

Tanpınar, birçok hikâyesinde yaptığı gibi burada da mekân tasvirlerine geniş yer ayırır. Böylece anlatım zamanını uzatma imkânına kavuştuğu gibi buradan mekâna benzeyen şahıslar yaratma imkânını da bulur. Bu nedenle o, anlatıda öykü zamanını oluşturmaya yarayan anlatım zamanında mekân ve şahıs tasvirlerine büyük yer ayırır. Böylece mekânlara uygun şahıslar yaratabilmektedir. Bu hikâyede bunun örneği anlatıcının gördüğü genç kız olur. Tamamen eski Şark eşyalarıyla dolu bu evdeki kadın da eski Şark giysileri içinde masallardan fırlamış bir karaktere benzemektedir. "Geçmiş Zaman Elbiseleri" içindeki genç kadının bu nedenle yüzünü anlatmak imkânsızlaşır. Genç kadının evindeki eşyaların, üstündeki kıyafetlerin uzun uzun tasvirlerini yapan yazar, yüz söz konusu olduğunda bunun anlatılamaz olduğunu söyleyecektir. Zaten Tanpınar'ın eserlerinde beden tasvirlerinden çok ruh tasvirleri vardır. Beden tasvirlerinin uzun uzadıya anlatıldığı yerlerde dahi bunun amacı ruh tasvirine geniş yer verebilmek içindir. Bu genç kızın yüzünün anlatılamamasının nedeni, *"bazı rüyaların anlatılmasının imkânsız"* oluşudur. Sabah Hoffmann'ın

307 Tanpınar, a.g.e., s. 69-70.

masallarından birini okumuş, akşam kumar oynamış, üstelik bir de araba çarpmış birinin gece yarısından sonra gördüklerinin *Binbir Gece Masalları* atmosferinde olması, onu ister istemez rüya ile gerçek arasındaki bir eşiğe getirmiştir. Nitekim hikâyenin ilerleyen kısımlarında genç kadın ile konuşan anlatıcı, kadının babası olduğunu söylediği kişinin aslında kocası olduğunu öğrenince bu sefer de hikâyenin kendisi dışındaki diğer karakterleri için uyanıkken rüya görüyor diyecektir: *"Hayretten çıldıracak gibiydim. Bütün bu insanlar bana uyanık hallerinde rüya görüyor gibi geliyordu."*[308]

Bu genç kadın hakkında ihtiyar adam anlatıcıya, kızın hasta olduğunu fakat kendisine yeni bir dünya uydurmaktan hoşlandığını, onun *"yüksek sesle hulya gördüğü"*nü söyler. Aslında bu da bir anlamda rol yapmanın başka bir şekli değil midir?

Okunulan metnin yüksek sesle ezberlenerek canlandırılması, onun oyuncunun kafasındaki hayali olarak düşünülemez mi? Böylece uyanıkken rüya gören sayısı hikâyede üçe çıkar: Önce genç kadını gören anlatıcı, ardından anlatıcının gözüyle evdeki diğer insanlar ve en sonunda genç kadın. Hepsi uyanıkken rüya görmektedir. Genç kadının durumunda özelikle başka bir zamanda, ya da rüyada hapsolma korkusu gibi unsurlar, Tanpınar'ın kendisinin de belirttiği gibi etkisinde kaldığı yazar ve şairlerden özelikle Edgar Allan Poe, Paul Valéry ve Gerard de Nerval'den geldiği düşünülebilir. Özellikle Nerval'in *Sylvie* romanı bu konuda özel bir yere sahiptir. Farklı zamanların birbiri içine girdiği bu roman, sadece Tanpınar'a değil birçok yazar ve şaire ilham kaynağı olmuştur. Daha sonra Umberto Eco'nun yorumlamak için otuz yılını harcadığı bu eserin temel sorunlarından biri, başka bir "hayata doğmak", bir zamanda ya da rüyada hapsolmak gibi unsurlardır.[309] Yıl-

308 Tanpınar, a.g.e., s. 76.

309 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*.

larca Nerval okuyan Tanpınar için bu göndermeler son derece doğaldır.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri", rüya formunda kaleme alınmıştır, fakat hikâyede daha çok masal atmosferi hâkimdir. Oysa yazarın bizzat kendisinin rüya formunda kaleme aldığını söylediği hikâyesi "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"dır. Bir eserin rüya formunda yazılması, onun eşikte olmasıdır. Biraz gerçek hayattan biraz hayallerden biraz da bu ikisinin bilinçaltı ve deneyimlerle karışmasından meydana gelen bir unsurdur rüya. Yazar da hikâyesinde bunu yapmıştır. Biraz gerçek, biraz dış dünya biraz da bunların birbirine karışması. Sonuçta uyku ile uyanıklık arasında bir ara bölge, eskilerin yakaza hali dediği unsur. Böylece Tanpınar, hikâyesinin daha en baştan rüya formunda yazıldığını söylerken bütün hikâyeye hâkim olan ve bir seyirci gibi ikiye bölünmüş Abdullah ve Abdullah Efendi'yi izleyen üçüncü gözden bahsetmektedir. Bu da çoğunlukla bir eşik olarak kendisini ortaya koymasıdır. Rüya formunda eser yazma düşüncesi, her ne kadar sembolistlerden, özellikle de Valéry'den izler taşısa da daha çok sürrealistlerle bağlantılıdır. Nitekim Tanpınar, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda sürrealizm yapmaya çalıştığını söyler: "*Sanat, insanın realitesidir, fakat sanat eserlerinin rüyalarımıza refakat eden ruh haline ihtiyacı vardır. Benim rüya estetiğim nesrime tesir etti; 'Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda sürrealizm yapmağa çalıştım.*"[310] Sürrealistlerin çeşitli uyuşturucu ilaçlar, bunların en yaygını afyondur, içerek ortaya koydukları eserler buna benzer bir şekilde yazılmıştır. Böylece eşyanın tabiatını çözebileceklerine inanmışlardır. Onlar için iki gerçeklik vardır: Görünen ve görünmeyen.

310 Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür, Bir İnsan*, s. 42.

Asıl hakikat görünmeyeni görmekle mümkün olacaktır. Bu bağlamda Abdullah Efendi'nin şaşırması gerekenler karşısında asıl hakikat diye bahsetmesi anlamlıdır; çünkü onlar görünmeyen, öte dünya ve onun bilinçaltıdır. Bunlar da bilindiği gibi rüyalar sayesinde ortaya çıkar. Bu nedenle Tanpınar *"rüyaya uyanmak"* ifadesini kullanır, rüyadan uyanmak değil. Bir eser, rüya formunda yazıldığında bilinçaltındaki karanlık bölge ortaya çıkmakta, rüya bir uyanmaya neden olmaktadır, bu, asıl hakikattir.

Bu asıl hakikat, Abdullah Efendi'nin kendisi hakkında yapacağı konuşmada, küçük bir talihin büyüklükleriyle doludur: *"(...) Doğrusu istenirse o küçük bir talihti, fakat bu küçük talih büyük bir ruha eklenmişti... (...) Talihi küçük bir vodvil muharririydi. Fakat o bu vodvili bir Sofokles veya Shakespeare tiyatrosu imiş gibi ciddi ve mustarip yaşadı. Onun için hayatı dışarıdan gülünç ve iç tarafından büyük ve azametliydi."*[311] Hemen sonra gelen ifadeler Abdullah Efendi'nin kim olduğunu ortaya koyar: *"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..."*[312] Tüm bunlar ancak rüyalarda gerçekleştirilebilir. Rüyaların bilinçaltında, yaşanılan deneyimler ve kültürel birikimin de bir araya gelerek gün yüzüne çıkmasında benzer bir durum vardır. Buradaki benzetme bu nedenle önemlidir. Kral Oidipus, Antigone ve Othello komik bir piyeste sadece rüyalarda bir araya gelebilir. Bir komedide bu şahıslar kendi rolleriyle ancak bu şekilde var olabilirler.

311 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 44.
312 Tanpınar, a.g.e., s. 44.

Rüyanın ve gerçek hayatın birbirine geçtiği bu hikâyede ve "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde yoğun bir Hoffmannetkisi vardır.[313] Zaten anlatıcı, Hoffmann'ın edebiyatından bu hikâyenin daha ilk paragrafında bahsetmektedir:

"(...) bir düş karakteri E.T.A Hoffmann'ın Die Elixiere des Teufels (Şeytanın İksiri) adlı yapıtının başkahramanına der ki: 'Azabın senin içinde; seni öldürmez, çünkü sen de onun içinde yaşıyorsun.' Hoffmann özellikle gecesel yaşamın kaçınılmaz belirsizliklerine karşı duyarlıdır ve bunları ünlü masallarında tekrar tekrar sergiler. Onun uyku sırasında başka sahile varan karakterleri 'dünyanın ruhuyla' ya da 'her şeyin manevi özüyle' karşılaşır. Uyum sağlayamayacakları kadar mükemmel olan bu diyarda, kabul ve ret arasında ikiye bölünürler. Çiftelik, yani kendi kendisiyle karşılaşan benliğin yaşadığı yoğun afallama teması Hoffmann'ın karanlık kurgularında hiç eksik olmaz.

Dışsal bir engel yoktur: Hoffmann'ın karakterleri kendilerine gece ayan olanlar üzerinde düşünebilir ama zayıflıkları yüzünden, aydınlanmayı redderler. Ve bu tür bir direniş onlara azap verir."[314] Abdullah'ın hep yanı başında bulunduğu eşiği atlayamamasının temel nedeni de bu olabilir: Zayıflık. Bu nedenle Abdullah acı çekmeye mahkûmdur. Abdullah Efendi ise asıl varlığının ölümünden acı duyar ancak onu hiç sevmediğinden bir süre sonra bu acı yerini alışmaya bırakır. Yazar, buna alışan Abdullah Efendi için hikâyenin devamında şunları söyler: *"Fakat bu düşüncelerle geçirecek vakti yoktu. Olan olmuştu. Şimdi yapılacak şey bir an evvel eve yetişmekti, tekrar adımlarını sıklaştırdı. Yürüme ile koşma arasında sendeleye sendeleye*

313 Tanpınar'ın, kendisi de "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesini yazdığı zamanlarda, *"Zaten ben Hoffmannesk bir adam oldum artık"* der. Bkz. *Tanpınar'ın Mektupları*, Haz. Zeynep Kerman, s. 19.

314 Pierre Sorlin, *Düş Söylemleri*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.

karanlık sokaklara daldı..."[315] "Erzurumlu Tahsin" hikâyesinin sonu da buna benzemektedir: "*Hiç acele etmeden, arkasına bakmadan yola koyuldu ve biraz sonra bahçenin güdük fidanlarının, gecenin alaca gölgelerine karıştığı noktada kayboldu. Onu bir daha Erzurum'da göremedim, nereye gittiğini kimse bilmiyordu. Yalnız muhakkak olan bir şey varsa, bu çılgın adam bana güzel bir ders vermişti. Acele acele evime döndüm ve derhal yatağıma girdim. Bu ölümlü dünya uykusuz kalmaya değmezdi...*"[316] "Erzurumlu Tahsin"deki anlatıcı bir an önce eve gidip rüya görmek ister. Abdullah Efendi'nin düşüncesi de farklı değildir. Her iki karakter da evlerine, kendi dünyalarına sığınmak isterler.

Abdullah Efendi, evine gitmek için yola çıktığında başına gelenlerin aslında hiç gerçekleşmediğini düşünmeye çok kısa bir süre sonra başlar. Bu mahşere benzer yerde de gördükleri karşısında önce dehşete düşer, bir süre sonra bunun asıl hakikat olduğuna inanmaya başlar. Ona göre "*(...) sadece hakikatlerinden biri olarak kalmış bir insanlık vardı ve bu insanlık vücut ve uzvi çizgilerin hiçbiri değişmeden bir tahayyüle uğramış, içten ve kadim bir kadere tâbi olarak sanki* ***tashih***[317] *edilmişti; Abdullah Efendi, yeni peyda ettiği bir mantıkla bu değişmeyi tabii buluyor, bunun hakikatte böyle olması lazım geldiğini düşünüyor, bununla beraber bu gördüğü şeylerin çılgın ve imkânsız hakikatinden korkuyordu.*"[318] Burada tashih kelimesi önemli. Yazar, rüya formunda yazdığını söylediği bu eseri tam da rüya formuna dökmek için bu kelimeye yer verir. Kelimenin anlamı, düzeltmektir ve özellikle Freud tarafından bazı hastalık-

315 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 45.
316 Tanpınar, a.g.e., s. 102.
317 **Vurgu bana aittir.**
318 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 49.

ların tedavisinde rüyalardaki sembollerin yorumlanmasında sağaltım yöntemi olarak kullanılmıştır. Rüyaların yorumlanmasıyla insanlara teşhisler konulmuştur. Dikkati çekmesi gereken bir diğer kelime de tahayyüldür.

Tahayyül ve rüyanın farklı gibi görünmesine rağmen sanatçının yaratıcılığında beraber rol aldıkları, bunların sanatçı tarafından birleştirilerek kâğıda döküldüğü bilinmektedir. Bu, özellikle rüyalardan yola çıkan sanatçılar için böyledir. Örneğin ikiye bölünme temasının Klasik örneklerinden olan *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ın yazarı Robert Louis Stevenson eserinin iki bölümünü rüyasından almış, geri kalanını yazmak için ise hayal gücünü kullanmıştır.[319] Yaratıcı, bu ikisini birleştirerek eserinde bir tashih gerçekleştirir. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde, rüya ve gerçek gibi Abdullah ve Abdullah Efendi var. Abdullah Efendi, Abdullah'ı tashih etmek istiyor.

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda başka bir zamanı yaşamak ile rüya formunun bir başka özelliğiyle karşılaşıyoruz. Tanpınar "Şiir ve Rüya" makalesinde rüyalarda zaman düşüncesinin yok olmasından bahseder: "*Zaman mefhumu artık onun için yoktur. Saniyeler bu gölgeler âleminde ebediyet kadar uzundur yahut daha iyisi, mahbus ve münfail yaratıcısı olduğu bu dünyada her tasavvur kendi başına bir andır.*"[320] Bu, ancak rüyalar sayesinde olabilir. Rüyalar, tüm zamanları mekânlaştırabilir. Rüyalarda hepsi belirli bir mekâna, rüyaya ait olurlar. Abdullah Efendi de bunu yapmıştır. Eski Roma şölenlerine benzettiği manzaralarla, o gece geçirdiği tecrübeleri birleştirmiş, hepsini aynı meydana toplamıştır. Başka bir zamanı yaşadığını düşünürken kendisini yeniden rakamlar dünyasına taşır. Eski zamanına, iki kere ikinin dört etti-

319 Pierre Sorlin, a.g.e., s. 39.

320 Tanpınar, "Şiir ve Rüya I", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 31.

ği dünyaya dönmek ister: *"İki ile ikinin dört ettiğini bilmek mühim bir tecrübe, bir nevi mihenkti. Fakat o birdenbire bu miyarın da doğruluğundan şüpheye düştü. 'Hakikaten dört mü eder acaba? dedi, ya ikilerden herhangi biri kesirli ise..' Öyle ya, herhangi bir rakam kesirli olabilirdi, şu halde bu ikilerden birisinin behemehal bir kesri olacaktı. Fakat hangisinin? Abdullah Efendi bir müddet düşündükten sonra bunun ilk 'iki' olacağına karar vererek biraz sakinleşti. Çünkü ikinci 'iki'nin bizzat kendisi olduğunu biliyordu. Evet, ikinci iki kendisiydi."*[321] İkinci iki, yani sadece tam sayı olan iki tabii ki Abdullah Efendi'nin kendisi olacaktır; çünkü o tüm hikâye boyunca iki kişiden kendisinden ve Abdullah'tan bahseder. Diğer iki ise kesirlidir, bu da anlatıcıdır.

Tanpınar, diğer eserlerinde olduğu gibi burada da zaman zaman araya girerek bir yazar olarak kimliğini ortaya koyar. Zaten baştan beri söylenilen bu üçüncü göz de yazarın kendisidir.

Fakat yazarın eserinde bizzat kendi kimliğiyle ancak zaman zaman ortaya çıkması onu yarım, belirli anlamlarda kesirli hale getirecektir. Dolayısıyla buradaki kesirli iki, Tanpınar'ın kendisi ve beraberinde eserde ortaya çıkan yazar kimliğidir.

Abdullah Efendi'nin düşüncelerinde tahayyül ile tashihin birleşmesindeki bir başka ilişki hayal gücü ile rüyanın karşılığını karakter ve eserdeki yazarda bulmasıdır.

Rüya formunda yazdığını söylediği bu eserde Tanpınar, sadece rüyaların nakledilmesinin sanat eseri yaratmaya yetmeyeceğini ileri sürer ve bu hikâyede ne yaptığını belki de "Şiir ve Rüya" makalesinin ikinci kısmında şöyle anlatır:

---

321 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 51.

"Bir sanat eserinde rüyasını nakletmek veya rüyanın tesadüflerini taklit etmek, insan muhayyilesinin, isterse, kolayca benimseyebileceği nizamsızlıklarla, sun'i bir acaiplikler silsilesi kurmaktan başka bir şey değildir. Bu, arkasından ışığı ve dramın asıl hareketini yapan sözün büyüsü çekilmiş bir tiyatro aksesuarı kadar cansız bir yığın olur. Çünkü hakikatte rüyanın bizim için tabiat-üstü tarafını yapan, onu meydana getiren acaiplikler silsilesi, mantıksızlığı, şuur ve muhakemenin geri gelişinde ilk iş olarak istihfafla bir kenara fırlattığı tesadüfler değil, onları canlandıran çözülmesi güç ruh haleti ve onun vasıtasıyla etrafımızda yarattığı havadır."[322]

Tanpınar'a göre sadece rüya formunda yazmak değil bu havayı yaratmak da önemlidir. Bu nedenle "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde biçimsel bir oyun yanında içerik olarak da bir oyun söz konusudur. Biçimsel oyunun temelini yukarıda da bahsedildiği gibi ikilik oluşturur. İki sesin, Abdullah Efendi ve Abdullah'ın sesinin yanı sıra yazarın sesi. Ayrıca gerek Abdullah'ın gerekse Abdullah Efendi'nin iç sesleri. Hikâyenin içindeki parçalanmışlığı göstermek için bir anlatımdan diğerine atlanması, yaşanılan kâbusu iyice hissettirmek için anlatımın ritminin yavaşlatılması ve sisli görüntülerin hâkim olduğu bir ortam yaratılması. Rüya formunda yazılan bu hikâyede her şey o kadar bulanıktır ki yazarın hikâyenin anlatım ritmini düşürüp uzun uzadıya mekân ve şahıs tasvirlerine girdiği yerlerde bile bir netliğe ulaşmak mümkün değildir. Okur, tıpkı Abdullah Efendi'nin tam olmayan bulanık aydınlanması gibi bir aydınlanma yaşar. Bu ikilik kurgunun tamamına hâkimdir. Özellikle benzetmelerde ikili anlamlara yer veren kelimelerin kullanılması gibi. Bu, hikâyenin daha başında kendini gösterir. Abdullah Efendi, meyhanenin ikiye

322 Tanpınar, "Şiir ve Rüya", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 34.

bölünmüş kısmında oturmaktadır. Karşısındaki masada iki çift ve iki pencere görünmektedir. Burada eğleniyor olmak ona iki kat sevinç vermektedir.

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda daha çok Hoffmann'dan gelen ikilik, "Evin Sahibi"nde yerini Nerval'e bırakır. Nerval, *"Rüyalarımız ikinci hayatımızdır."*der.[323] Tanpınar da *"Şiir ve Rüya"* makalesine *"Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söylenir."* cümleleriyle başlar.[324] Bu hikâyenin genç annenin ölümünün anlatıldığı masal atmosferindeki kısmı için de aynı durum söz konusudur. Genç anneyi öldüren yılanın var olduğu evde dışarıdakinden farklı bir hayat yaşanmaktadır. Daha sonra anlatıcının kendisi de bu durumdan kurtulamayacak ve bu ikinci hayat, yaşam boyu onu rahat bırakmayacaktır. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda ikiye bölünen benlik gibi burada da bir ikiye bölünme söz konusudur: Masalın etkisinde olan rüyalardaki hayat ve yaşanmakta olan gerçek hayat. Anlatıcı, sık sık bu iki hayata göndermeler yapar. Rüyalardaki hayat, giderek gerçek hayata hâkim olmaya başlamıştır. Bir süre sonra ise bir rüyayı yaşamaya başlamıştır, tıpkı kendisinden önce genç annesinin yaşadığı gibi. Bunda da Nerval'in *Aurélia*'sının etkisi vardır. Nerval, bu romanı delilik üzerine, *"rüyaların gerçek hayatı işgal etmesi"* üzerine yazdığını söyler.[325] Tanpınar, Nerval ile ilgili yazısında, Nerval'in deliliğine de değinerek kendisinin küçük yaşta delilere duyduğu ilgiden bahseder: *"Derin kuyular gibi, deli de çocukluğumda beni çekmişti. Yedi yaşımdan on bir, on iki yaşlarıma kadar birkaç deli dostum vardı."*demektedir.[326] Ayrıca, Nerval için şöyle bir yorum ya-

323 A. Alvarez, *Gece*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 200.

324 Tanpınar, "Şiir ve Rüya", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 30.

325 A. Alvarez, a.g.e., s. 201.

326 Tanpınar, "Paris'teki Sefaret Binamıza, Nerval'e ve Prenses de Lamballe'e Dair", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 490.

par: *"Nerval deli değildi. Sadece rüyayı seçen, onun nizamını zaman zaman uyanık hayata taşıyan adamdı."*[327]

"Evin Sahibi"nde yazarın musiki üzerinde ısrarla durmasının temel nedenlerinden biri rüya ve delilik arasındaki ilişkiye paralellik oluşturmak içindir. Musiki de rüya gibi insanı başka dünyalara götürür ve kimi zaman insanda tarifi imkânsız duygular uyandırır. Rüyalarda, gerçek hayatın dışında, anlatılamayacak birçok unsur vardır. Deliliğe gelince. Musikinin insanda uyandırdığı duygular ve kimi zaman bunun yarattığı coşkunluk bir sanrıya benzer.

Tanpınar'ın gerek "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde, gerek "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda gerekse "Evin Sahibi" hikâyesinde rüya, delilik ve talihi yan yana getirmesi bir tesadüf değildir. Öncelikle rüya ve delilik arasındaki ilişkiye bakılırsa her ikisinde ortak yönler olduğu görülecektir.

Çok uzun yıllar boyunca delilik ve rüya arasında ilişkiler kurulmuştur. Freud, *Düşlerin Yorumu*'nun birinci cildinde çeşitli filozoflardan alıntılar yapar. Bunlardan Kant'tan, *"Deli, uyanık bir düş görendir."* Tanpınar'ın da adından bahsettiği Schonpenhauer'dan *"Rüyalar kısa süreli delilikler, delilik ise uzun süreli bir rüyadır"*, Wundt'tan ise *"Akıl hastanelerinde rastlayacağımız bütün fenomenleri bizler rüyalarımızda yaşayabiliriz."* alıntılarını yapar. A. Alvarez ise delilik ve rüya arasındaki ilişki için Hobson'dan şu alıntıyı yapar:

"Rüya sırasında zihinde görülen beş temel özelllik akıl hastalarının sanrılarında, kendilerini kaybetmelerinde, tuhaf düşüncelerinde, hülyalarında ve hafıza kayıplarında da görülebiliyor. Zaten sabuklama, bunama ve psikoz bu zihinsel semptomların birleşerek yarattıkları şeyler. Öyleyse denebilir ki rüyalarımız

327 Tanpınar, a.g.m., s. 490.

psikozlu ve rüyalarımız esnasında hepimiz kafayı yemiş kaçıklara dönüşüyoruz. Bizi bu sıfatlardan kurtaran tek şey o sırada uyuyor olmamızdır... Bundan dolayıdır ki düş görme, akıl hastalığında seyreden türden bir psikolojik sürecin ürünü olarak görülebilir... çünkü normal insanlar rüyalarında akıl hastalığının önemli emarelerinin tamamını sergileyebiliyorlar. Bu sebepledir ki rüyalar üzerinde yapılan çalışmalar bir tür akıl hastalığı üzerine yapılan çalışmalar olarak düşünülebilir."[328] Dolayısıyla Tanpınar'ın her üç eserinde de rüyaların yanı sıra ruhsal dengesi bozuk insanların olması hikâyelerde biçimsel bir paralellik yaratmıştır. "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde genç kızın üvey babası, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda Abdullah Efendi'nin kendisi, "Evin Sahibi" hikâyesinde ise anlatıcı ve dedesi. Hepsi rüyalarının yanı sıra sanrıları da olan insanlardır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken sanrılar içindeki bu insanlar için deli değil, yarı deli ifadesinin kullanılmış olmasıdır. Bu da hikâyelerin kurgusuyla paraleldir. Yarı hayal yarı gerçek, yarı uyanık yarı rüya, uyku ile uyanıklık arasında ve en sonunda da yarı deli, yani gerçeklikten tam kopmamış ama gerçekliğin tam da içinde yer almama durumu. Yarı deli bir halayık, yarı deli bir dede. Ama hiçbir zaman tam değil.

Hikâyelerde, rüyalar ve talihin bir araya getirilmesi de tesadüf değildir. Uzun yıllar boyunca rüyalar geleceğe açılan bir kapı olarak görülmüştür. Dinî kaynaklardan bilimsel ansiklopedilere kadar ve hatta günümüzde bu, geçerliliğini koruyan bir durumdur.

Uyku ve uyanıklık arasındaki durumun ortaya çıkışı *Mahur Beste*'de de hikâyedekilerden çok farklı değildir. Behçet Bey, romanın daha başında, bugünden geçmişine doğru bak-

328 Alvarez, a.g.e., s. 131.

makta, kendisi için bir nevi sığınak, hatta oyuncak bir ev gibi bir sürü eski eşyanın olduğu bu evde bir rüyadan uyanmaya çalışmaktadır. Onun için evindeki eşyaların görünüşü biraz farklıdır, en azından *"iki uyku arasındaki düşünceler"*de öyledir. Behçet Bey için evindeki eşyalar birer cinsel obje gibidir, bunlar onun *"bebekleridir."*[329] Komodinler onu zevk âlemlerine götürür. Fakat bu bebeklerin belden aşağıları kayıptır. Bu eşyalar, Behçet Bey'e karısı Atiye Hanım'dan kalmıştır. Uyku ile uyanıklık arasında bu gidip gelmeler onu bir ikileme götürür, ancak Behçet Bey'in neredeyse tüm hayatı, romanın başından itibaren, böyledir.

"İki uyku arasındaki düşünceler" bölümünde, iki şey arasında kalma vardır: Behçet Bey'in *"kendi ömrüyle bir taraftan bağlanan şeyler ve ona yabancı olan şeyler."* Odası ve evinin diğer tarafları. Karısı için söylediği uyku ve büyük uyku arasındaki durum, ölüm ve hastalıktır. Behçet Bey'e göre ölüm ve hastalık başka şeylerdir. Saatler, iyi yürekli hastalar, kitaplar ise kadınlardır.[330]

Evinde bir sürü eski eşyanın bulunmasına rağmen Behçet Bey kendisini bir koleksiyoncu[331] olarak görmez, ona göre kendisi bir şairdir. Etrafındaki bütün bu eski eşyalar onu olduğu yerden alıp başka yerlere götürsünler kâfidir, nitekim bu işe de yararlar. Bulunduğu zamandan onlara bakan Behçet Bey, kendi zamanına istediği gibi geri dönebilmektedir. Bu eşyaların içinde özellikle aynalar, onun bulunduğu bu iki ayrı yeri, şimdiki zamanını ve geçmiş zamanını göstermeye yarar-

329 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 13.

330 Tanpınar, a.g.e., s. 17.

331 Tanpınar'ın eserlerinde koleksiyonculara sıklıkla rastlanır. "Evin Sahibi" ve "Yaz Yağmuru" hikâyelerindeki dedeler, *Huzur*'da Tevfik Bey, *Sahnenin Dışındakiler*'de Nâsır Paşa, *Aydaki Kadın*'da Hulki Bey, hepsi birer koleksiyoncudurlar.

lar: *"Aynalar, istedikleri zaman, dört bir yana salıverdikleri bu sessizlikle taksim kabul etmiş bir zamanın timsali idiler."*[332] Fakat romanın tamamına bakıldığında Behçet Bey için geçmiş hep uyku ile uyanıklık arasındadır. *Mahur Beste* gibi mahmur bir haldedir. Geçmişi bu şekilde görmek onu rahatlatır.

"Emirgân'da Akşam Saati"nde hem Sabri hem de bu hikâyenin diğer karakteri genç kadın da rüya ile gerçek arasındadır. Genç kadın bunu örneklendirmek için masalı kullanır: *"Hakikatini isterseniz, padişahın yalnız bir oğlu vardır. Fakat yollar ayrıldığı için hepsine ayrı ayrı, hatta nasıl diyeyim, biraz da aynı zamanda gider.*

Çünkü bu yollar birbirine çok yakındır; onun için gidenin gelmediği yoldan, gidenin bedbaht olduğu yola ve saadet yoluna çok kolay geçilir. Bence hayat, ama alay etmiyorum, bir satranç tahtası gibi bizden evvel ve o kadar hesaplı kurulmuş bir şey ki.[333] Kişi de aslında sadece bir kişidir, fakat zerreleri, bedbahtlığı, saadeti gibi, onun bu bütünlüğünü sağlayan zerrelerden biridir. Nitekim daha sonra, *"Herkes kendi kaderi içinden, dar bir pencereden başını çıkarır gibi birbiriyle konuşuyor..."* der.[334] Burada genç kadının daha önce yaptığı masal benzetmesine de bir gönderme vardır. Aslında üç yolu da yürüyen aynı karakterdir. Bu, kaderi içinden kişinin kendi kendisiyle konuşması gibidir. Ancak bu son sözde, kaderin mekânlaştırılması, Tanpınar'ın diliyle söylersek külçeleştirilmesi söz konusudur: *"Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner."*[335] Tüm bunların ardından Sabri, *"iki yolun arasında kaldığını"* düşünür. Bu "on günlük dostluk" ona iki kadını birden sevebileceğini göster-

332 Tanpınar, a.g.e., s. 24.
333 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 307.
334 Tanpınar, a.g.e., s. 309.
335 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 38.

miştir. Hikâyenin başında da Sabri'nin benzer bir düşüncesi vardır: *"Sonbahar yaklaşıyor, diye düşündü. Fakat daha başka bir şey söylemek istiyordu; kendi kendine, düşündüğüm bu değildi. Akşam oluyor, diyecektim. Demek insan iki şeyi birden düşünebiliyor. Kim bilir, belki de üç dört şeyi bir defada düşünebiliyoruz. Onun için zaman zaman muammalı oluyoruz. Onun için anlaşamıyoruz, dedi."*[336] Bu, Sabri'nin genç kadına kendisini anlatışında da vardır. Birden çok şeyle kendini anlatmaktır yaptığı. Oysa genç kadınla anlaşırlar, çünkü o da aynı durumdadır. Bu nedenle Sabri'ye masaldaki karakterin üç yola da gittiğini anlatır. Anlattıkları, Sabri'ye çok tanıdık gelir. Bu nedenle evin içindeki eşikten girerken değişmeleri gerektiğini anlarlar ve Tanpınar'ın eserlerinde sık sık ortaya çıkan uyanıkken rüya görme hali bir saklambaç oyununa dönüşür: *"Genç kadın ilk günlerindeki neşe içindeydi. Ve yalnız bu neşe Sabri'yi korkutuyordu. İşte tam bu sırada, denizin karardığı anda genç kadın bu oyunu buldu: 'Gözlerinizi kapatın ve bir, iki, üç... diye sayın.'"*[337] Saklambaç oyunu da bir nevi uyanıkken rüya görmek gibidir. Tıpkı rüya gibi Sabri, gözlerini açtığında gerçek dünya ile, genç kadının yokluğuyla karşılaşır.

Bu hikâyedeki temel oyun, daha önce bellek bölümünde bahsettiğimiz gibi hafıza ile kurulur. Burada hafıza ayna olarak kullanılmıştır. Sabri'nin kafasındaki bütün düşünceler, gördüğü her şey, yaşadıkları bir aynanın görüntüsünden çarpıp geriye döner.

Bu sırada da zerreleşir. Hafızanın bir oyun aracı olarak kullanılması, kurgudaki asıl büyük oyunu, uyanık halde rüya görmeyi gerçekleştirmiştir.

---

336 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 279.
337 Tanpınar, a.g.e., s. 310.

Hikâyenin sonunda kadının oynadığı saklanma oyunu da hafızayla bağlantılıdır. Sabri, gözlerini açtığında genç kadını göremez. Fakat onu madde halinde görmeye zaten ihtiyacı yoktur. O, onun düşüncelerinin ve hatta belirli anlamlarda kendisinin çarpıp geriye dönmüş şeklidir. Zaten bu nedenle Tanpınar estetiğinin temeli uyanık halde rüya görmektir.

Hikâyenin kurgusundaki asıl oyun uyanık halde rüya görmek, bunun sağlayıcı unsurları ise hafıza ve hafızanın ayna olarak kullanılmasıdır. Hikâyedeki bir diğer oyun da genç kadının Sabri ile oynadığı oyunlardır. Sabri'ye sürekli yalan söylemesi, neyin yalan neyin gerçek olduğunun tam olarak bilinememesi, hatta özellikle yalan söyleyerek insanların zihinlerinde yer edinmek istemesi de hafıza ile bağlantılıdır: Unutulmamak için bir direnç. Hiçbir Tanpınar karakteri unutulmak istemez. Bu nedenle hafıza oyunlarına başvurmaktan da kaçınmazlar.

Taklit, yap-boz, hatırlama gibi içinde bir sürü oyunu barındıran "Yaz Gecesi" hikâyesinin kurgusunun geneline bakıldığında Tanpınar'ın, hepsini kapsar bir şekilde büyük bir oyun kurduğunu görürüz. Bu, yine Tanpınar estetiğinin temeli olan uyanıkken rüya görmektir. Var olanların *"dilde bir rüya halini"* kurduğu hikâyede bu, belirsizlikler ve karakterlerinin sırlarıyla yapılmıştır. Böylece okur sadece bir seyirci konumuna sokulmamış aynı zamanda hikâyenin gerilimiyle sürekli uyanık bir halde bırakılmıştır. Kurgunun "dilde rüya halini kurduğu" bu hikâyede karakterin bir kuyuya dalıp gittiği burada, okur sürekli uyanık olmalıdır ki hikâyenin sırlarını çözmeyi başarabilsin.

Aslında Tanpınar'ın ironik karakterlerinden "Acıbadem'deki Köşk" hikâyesinin dayısı Sani Bey için de bir uyanıkken rüya görme söz konusudur. Onun hayal gücünün ortaya koy-

dukları belirli anlamlarda bunun ispatıdır. Sadece kendi keşif ve icatlarıyla uğraşan bu adam, bunun haricinde dış dünyayla bağlantı içinde değil gibidir. Sürekli kafasındakileri gerçekleştirmekle uğraşmaktadır. O nedenle dayı aslında uyanıkken rüya görüyordur.

Rüyalardan yola çıkarak bir metin yazma düşüncesinden sürrealizm dolayısıyla yukarıda söz etmiştik. Bunun ilk ortaya çıktığı metin "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", diğeri ise "Rüyalar" hikâyesidir. Bu hikâyenin karakteri Cemil, bir kitap yazmaktadır: Bir aşk hikâyesi. Bu nedenle rüyalarını gözlem altına almıştır. Birbiri arkasından gördüğü rüyalar, onu tek bir rüyaya doğru götürmektedir.

Toprak bir yol, burada tanımadığı bir genç kız, arkasından tanımadığı bir ev ve sonunda denize gittiğinde beyaz kıyafetler içinde uyanıkken gördüğü bir genç kız.

Cemil bu genç kızı uyanıkken görür. Dolayısıyla burada açık bir uyanıkken rüya görme halinden çok bir hayaletle karşı karşıya olmaktan da söz edilebilir. Bu da daha çok Edgar Allan Poe'dan gelmektedir.

Hikâye her ne kadar belirsizlikler içerse de Cemil'in gördüğü rüyalar hikâyeyi bu belirsizliğin pençesinden biraz da olsa kurtarır.[338] Tanpınar'ın diğer metinlerindeki rüya kullanımından farklı bir duruma rastlanır. Karakter sadece rüya ile başka bir zamana gitmekten değil başka birinin zamanına girmekten bahseder: *"Sadece uyur uyumaz kendi zamanından çıktığını, başka birisinin dünyasına girdiğini biliyordu."*[339] Burada dilde

338 Tamer Kütükçü, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Rüyalar", *Varlık*, Haziran 2001, s. 10-14. Tamer Kütükçü bu makalesinde intihar eden genç kız ile Cemil arasında bir ilişki olduğunu ve Cemil'in gördüğü rüyaların bunun habercisi olduğunu söyler.

339 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 230.

rüya halinin kurulması, bir başka paralelliği de beraberinde getirmiştir. Hikâyenin karakteri Cemil, bir eser yazmaktadır ve rüyalarını görmeye başladığı andan itibaren bunları kaydetmeye başlar. Rüyalarını hemen kâğıda geçirmek burada önem kazanmıştır. Böylece bir yazar, başka bir eserin içinde dilde rüya halini kurmaya çalışıyor hale gelmiştir.

"Yaz Yağmuru"nda genç kadın, Sabri ile konuşurken hikâyesini birdenbire keser. Sabri onu vapura götürür, sonra da karısı ve çocuklarının yanına gitme planı yapar. Tanpınar'ın hikâyeleri genelde bu şekilde biter. Bir rüyadan uyanır gibi karakter kendisini birdenbire bir başka dünyanın içinde bir başka şey düşünürken bulur, sanki hepsi yaşadıkları ana, o zaman geri dönüyor gibidirler.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde, enstitü kurulduktan ve Hayri İrdal eski sefil günlerini unutup yeni bir dünyaya adım attıktan sonra bir rüya görür. Rüyasında önce bir ayna vardır. Bu aynada gördüğü kendi sureti ise onun için bir yabancıdır. Daha sonra halası onu koşarak bir atlıkarıncaya götürür. Bu atlıkarıncada neredeyse tanıdığı herkes onunla birlikte dönmektedir. Sonra kendisini bu çemberden fırlamış ve Seyit Lûtfullah'ın kaplumbağasının üstünde bulmuştur.[340] Bu rüya, aslında bütün bir romanı özetliyor gibidir, Halit Ayarcı ile tanıştıktan sonra kendisine yabancılaşan Hayri İrdal ve kendisiyle birlikte değişen etrafındaki insanlar, tüm bu insanların bir atlıkarıncadaymış gibi eğlenmeleri ile en sonunda Seyit Lûtfullah'ın kaplumbağasının üstüne düşmesi de anlamlıdır. Çünkü bu kaplumbağaya mahalleli Emanet ismini vermiştir.

Tüm bu yaşananların kurgu boyutu da İrdal'a Lûtfullah'tan bir emanettir. Her şey bir rüya gibidir ve bunun bir rüya gibi

340 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 280-281.

olduğu da bizzat roman karakterinin anılarındaki rüyasında görülür. Dilde rüya hali kurma durumunun ikizleşmesini gerçekleştirilmiştir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün gereksizliği bir telefonla anlaşıldıktan sonra, Ayarcı ve İrdal'ın etrafındakiler "*İnsanla bu kadar da oynanmaz ki!*" diyeceklerdir. Çıkarları söz konusu olduğunda artık hepsi kendisi olmuştur. Dolayısıyla romanda baştan beri herkesin, Ayarcı ve İrdal hariç, bir oyun oynadığını bizzat kurmaca içindeki karakterlerin kendileri kabul etmişlerdir: Her şey bir oyundan ibarettir.

Dilde rüya halini kurmak. Tanpınar bu rüya halini yukarıdaki örneklerde bir oyun şeklinde yaratmıştır. Bu oyun, rüyanın bellek ve gerçeklik ilişkisi üzerinden yapılmıştır. Bellek ve gerçeklik, tecrübe ve düşünce iç içe verilerek bir oyun kurulmuştur.

3. Taklit

Taklit, bir kişinin diğer bir kişinin yaptıklarını aynen yapmaya çalışmasıdır. Burada kişi karşısındaki kişinin gerçekliğini kendisine, kendi gerçekliğine yansıtmaya çalışarak bir tekrar durumu yaratmaya çalışır.

Taklit, Tanpınar'ın eserlerinde çok karşılaşılan bir unsurdur. Yukarıdaki tanımda verdiğimiz gibi onun eserlerinde taklit, daha çok gerçekliğin bir yansıması olarak ortaya çıkar. Bu, kimi zaman gerçekliğin bir izdüşüm olarak yer aldığı rüyalarda bile kendini gösterir. Örneğin "Geçmiş Zaman Elbiseleri" hikâyesindeki genç kız şöyle der: "*(...) kendimi babamın uydurduğu bir masalın kızı gibi görmeye başladım ve içime sonuna kadar, böyle tek başıma, bir başkasının gördüğü bir rüya olarak kalmanın korkusu çökmeye başladı.*"[341] Bu genç kız, babasının kendisinden istediği şekilde davranmakta, babasının rüyasını taklit etmektedir.

Tanpınar'ın eserlerinde taklidin bir başka görünümü de değişim ve dönüşüm olarak kendini doğal olarak gösterir. Sonuçta taklit eden kişi, karşısındakinin gerçekliğine ulaşmak, dahası ona dönüşmek istemektedir. Bu da kendisini metamorfoz fenomeninde ortaya çıkarır.

341 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 73.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda ve "Evin Sahibi" hikâyelerinde bir metamorfoz söz konusudur. "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde üvey babası tarafından "Geçmiş Zaman Elbiseleri" giydirilerek o şekilde yaşamaya alıştırılmış genç kız, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda Abdullah Efendi'nin kentin meydanında gördüğü biri diğerine, sonra bir karmaşaya dönüşen insan topluluğu, "Evin Sahibi"nde giderek genç annesinin talihini yaşamaya başlayarak ona dönüşen anlatıcı, bu anlatıcının genç annesinin rüyasında aslında genç ve yakışıklı esmer bir delikanlı olduğunu gördüğü kara yılan. Hepsi birer metamorfoz geçirmişlerdir. Bu değişim hikâyelerdeki çoğulluğu da sağlamış, Dönüşümler sayesinde birden çok kişi ve kişilik ortaya çıkmıştır. "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde yaşadıklarının rüya mı yoksa gerçek mi olduğunu anlayamayan bir anlatıcı, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda Abdullah ve Abdullah Efendi, "Evin Sahibi"nde Musul'daki çocukluk ve sonraki hayatında bunun izdüşümleri olan ikiye bölünmüş başka bir anlatıcı. Hepsi de yaşadıkları tecrübelerle çoğul bir kimlik kazanmışlardır. Bu nedenle talih onlar için değiştiremeyecekleri bir unsurdur. Hayatlarındaki tesadüfler, bir başka deyişle kendilerinden ortaya çıkmış birçok kendileri, onları yaşayacakları talihe yavaş yavaş alıştırmıştır. Bu hikâyelerde yaşanacak olan talih, yazar tarafından anlatım zamanının uzatılmasıyla okura da yavaş yavaş hissettirilir. Bu nedenle karakterlerin talihlerine ulaşıncaya kadar başlarından geçenler, duyguları, düşünceleri, bulundukları mekânlar uzun uzun tasvir edilir. Yazar, bu uzun anlatım zamanlarıyla fırtınayı hazırlıyor gibidir.[342] "Geç-

342 Burada Aristoteles'in trajik eylem hakkında söylediklerini hatırlamak yerinde olacaktır: *"Aristoteles, trajik eylemde, felaket ile son katarsisten önce uzun talihsizliklerin gelmesi gerektiğini zaten öngörmüştü."* Bkz. Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 76.

miş Zaman Elbiseleri"nde anlatıcının araba çarptıktan sonra getirildiği evde uzun uzun bu evden ve onun kendisinde uyandırdığı izlenimlerden bahsedilmesi, Abdullah Efendi'nin neredeyse attığı her adımdaki ayrıntıların uzun cümlelerle süslenmesi, "Evin Sahibi"nde anlatıcının Hüseyin Bey ile tanışıp ondan dinlediği musikinin kendisinde uyandırdığı duygu ve düşüncelere uzun uzun yer verilmesi hep bu yüzdendir. Yavaş yavaş bir şey yaklaşmaktadır. Tüm bu uzatılmış anlatım zamanları aynı zamanda gerçekleşecek olan şeye bir kâbus havasının hâkim olmasını da sağlamıştır. Tıpkı senfonilerde önce yavaş yavaş gidip daha sonra birden yükseliveren çığlığa benzer sesler gibi, dahası bunların karakterler de farkındadır. "Geçmiş Zaman Elbiseleri"ndeki anlatıcı o gece bir şey olacağını, normalin dışında bir şey yaşayacağını bilmektedir.

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda anlatıcı baştan beri bir alt kat ve üst kat kiracısından bahseder, "Evin Sahibi"ndeki anlatıcı ise daha hikâyenin en başında hastalığının asla yanından ayrılmadığından söz eder.

"Evin Sahibi", kötü talihle sonuçlanır. Anlatıcı, karısı Zeynep'i boynunda yılan var zannederek boğmaya kalkışır. Burada gerçeklik ilkesinin ortadan kalktığı görülmektedir. Fakat bunun ortadan kalkmasında anlatıcı ile Zeynep'in arasındaki ilişkinin de önemli bir yeri vardır. Burada bir mit ve ondan adını alan, Oidipus kompleksi varlığını hissettirir. Anlatıcı, onu annesine benzetmektedir, oysa Zeynep, karısıdır. Vehimlerinin nedeni de budur. Çocukluğunda annesinden uzak kalmış olması onu anneye hasret bırakmıştır. Zeynep ile evlenmesinden bir süre sonra, sürekli olarak onu kaybedeceğini düşünmesi de bundandır. Her akşam eve geldiğinde Zeynep'in hâlâ evde olması onu sevindirir, dahası şaşırtır. Bu, Zeynep'in yavaş yavaş annenin yerini aldığının bir gösterge-

sidir. Sonunda ise gerçeklik duygusu yitirilmiştir. Bunda haz ilkesinin ortaya çıkması etkili olmuştur: *"Haz ilkesi zor 'eğitilebilir' olan cinsel dürtülerin işleyiş yöntemi olarak kalmayı uzun süre sürdürür ve gerek cinsel dürtülerden gerekse benin içinden başlayarak, bütün organizmanın zararına yol açarak gerçeklik ilkesini alt etmeyi sıklıkla başarır."*[343] Tanpınar, çocukken kendisi de benzer bir deneyim yaşamıştır. Bu tecrübeyi gerçekleştiren tanıdığı delilerden biridir: *"Bir tanesi her gün evden yiyecek taşıdığım ve eşya filan götürdüğüm Sinop'un meşhur Deli Ömer'i, bir akşamüstü beni Tophane'de - bilmem Sinop'ta böyle bir semt var mı şimdi- bütün çarşı halkının gözü önünde boğmaya kalktı."*[344] Tanpınar, *"Kerkük Hatıraları"*nda bu hikâyede geçen Gülbuy'dan ve hikâyesini oluşturan etkilerden bahseder. Kerkük'te tanıdığı bu yarı isterik kadın, nişanlanmış fakat nişanlandığının gecesinde bir yılan rüyasına girerek onu evlenmekten menetmiştir. Daha sonra onu rüyalarında güzel bir delikanlı olarak görmüş, sonra bu yılanı yastığının altında bulmaya başlamışlar. En sonunda sevdiği delikanlıyı, kardeşlerini ve babasını kaybetmiş. Tanpınar, 1937'de İstanbul'da, Boğaziçi'nde, yağmurdan Yılanlı Yalı'nın saçağına sığındığında bir yılanın önünden kıvrılıp geçmesiyle Kerkük'te yaşadıkları gözlerinin önünde canlanmaya başlar.[345] Tüm bunlar, yazarın muhayyilesinde "Evin Sahibi" hikâyesini meydana getirir.

Bu hikâyedeki anlatıcının talihinde sıradan bir hayatın ölümü yoktur. O, annesinin ölümüne benzer bir ölümle hayata veda edecektir. Bundan çok emindir, bu konuya dair en ufak

343 Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde*, s. 23.

344 Tanpınar, "Paris'teki Sefaret Binamıza, Nerval'e ve Prenses de Lamballe'e Dair", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 490.

345 Tanpınar, "Kerkük Hatıraları", *Yaşadığım Gibi*, s. 346.

bir şüphe bile duymaz. Ne de olsa Tanpınar kendisi *"Antalyalı Genç Kız'a Mektup"*ta *"Tali'imiz içimizde çok gizli bir yerdedir."* diyecektir. Gerçi bu hikâyede bu gizlilik bir sır olmaktan çıkmıştır. Ancak hikâye boyunca anlatıcının yaşadıkları bu içteki gizli yeri bulmaya yöneliktir. Onu tüm hayatı boyunca bir hastalık gibi yanında taşımış fakat bu, kendisine annesi gibi bir ölüm getirmemiştir. Tüm hayatı boyunca farkında olmadan annesinin hayatını taklit etmiştir.

Bu farkında olmadan yapılan taklit, "Emirgân'da Akşam Saati" hikâyesinde farklı bir boyuta taşınacaktır. Burada Sabri, aynı anda birden çok şeyi düşündüğü bir anda bir önceki gün evden çıkarken tıpkı babası gibi hareket ettiğini fark etmiştir. Taklide hiç niyeti olmadığını söylemesine rağmen o gün babası gibidir; bir de yanındaki masada oturan evli kadın gibi: *"Kuyunun dibindeyim diye bir daha düşündü. Buraya birdenbire düştüm, beş dakika evvel Muazzez Hanım'la bilmediğim erkeğin arasında idim. Sonra bu ana kız etrafımı aldılar, şimdi yapayalnız kendi içimdeyim. Fakat bir saat evvelki gibi değilim... evli kadınım, dedi."*[346] Bu taklit meselesi ile Sabri'nin burada evli bir kadın olduğu düşüncesi, en azından zihninde, hikâyenin sonunda evin bahçesinde karşılaştığı kadını taklit etmesiyle bir başka boyuta taşınacaktır. Yine farkında olmadan onun hareketlerini yaptığını fark edecektir. Aslında tüm bunlarda bir ayna söz konusudur. Sabri, yanındaki masada oturan kadınların düşüncelerini zihninde bir ayna gibi yansıtır. Babanın oğul üzerindeki etkisi belirli anlamlarda bir ayna gibidir. Bu aynalık zihnimizde olduğu kadar bedenimizde de vardır. Tanpınar, bu müphemliği sağlamak için de eserlerinde aynayı kullanmayı tercih etmiş olabilir. Nurdan Gürbilek, bu

346 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 282.

konuya Bachelard'dan yola çıkarak bir cevap arar. Hem *Su ve Rüyalar*'da hem de *Mekânın Poetika*'sında suyun bir 'göz' olduğunu da söyler Bachelard. Işığı emip ondan bir dünya yaratan gölün kendisi büyük ve sakin bir gözdür; manzaranın gözü. Bu gözün aynı zamanda kökensel ayna olduğunu da söyler Bachelard. Sudaki manzara, evrenin kendini algıladığı ilk görüntüdür. Bir başka deyişle evrenin kendini seyrettiği kadim aynadır su; dünya kendini gölde görmek istemiş gibidir. Öyleyse duruluğu ve besleyiciliğiyle olduğu kadar, aynı anda hem gören (göz) hem de yansıtan (ayna) unsur olmasıyla da şairde kozmik bir narsizm yaratmış olmalıdır su.[347]

Konuya bilinç yönünden bakıldığında da benzer bir durum ortaya çıkmaktadır. Sabri'nin dünyaya bakan tarafı yani gözleri gören unsur, bilinci ise bunu yansıtan bir ayna görevindedir. Fakat gözün gördükleri bilinçte geçmiş deneyimlerle, rüyalarla, hayallerle ve tabii ki şimdi ile birleşmektedir. Böylece göz ve bilinç birleşmektedir. Bu durumda öteki'yi gören göz bilinçte bir yansıtma göreviyle bir nevi aynayla bütünleşmektedir. Öteki'nin aynası olarak yer alan ben'de göz olmaktan çıkıp bir ayna olmaktadır. Öteki'ne bakan ben, gözün gördüğü kendi olmaktan çıkarak kendi ile birleşmiş öteki'ye bakan taraf haline gelmiştir. Ben'in deneyimleriyle gözden bilince yansıyan öteki, burada ben'in deneyimleriyle birleşerek ben'de ötekinin de yer aldığı bir bütünlüğe dönüşmekte, göz tekrar dışarıya baktığında bu ötekiyle birleşmiş olarak dışarıya baktığında kendisini bu bütünleşmeyle dışarıya vermektedir.

Taklit konusunda üzerinde durulması gereken bir başka nokta da Sabri'nin karısı ve bahçede tanıştığı kadına bakış açısındadır. Sabri, onları kendi bakış açısından, kendi tarafından bakarak bir nevi aynaya ya da kendiyle aynılığa dönüştürmüş-

347 Nurdan Gürbilek, a.g.m., *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 106.

tür. Seher, onun aşkının yüceltilmiş bir sembolüdür. Belirli anlamlarda bahçede tanıştığı genç kadın da öyle olur. Bu bakış açısında Tanpınar, Proust'tan izler taşıyor gibidir. *Geçmiş Zamanın Peşinde*'de, Proust, Albertine ve Gilbert'e anlatıcının duyduğu aşkı şöyle anlatır: *"Sevdiğimiz zaman, aşk o kadar büyüktür ki bir bütün olarak içimize sığmaz; sevdiğimiz insana doğru yayılır, onda kendisini durduran, başlangıç noktasına geri dönmeye zorlayan bir yüzey bulur; işte karşımızdakinin hisleri dediğimiz şey, kendi sevgimizin çarpıp geri dönüşüdür; bizi gidişten daha fazla etkilemesinin, büyülemesinin sebebiyse, kendimizden çıktığını fark etmeyişimizdir."*[348] Bu nedenle Sabri, Seher'i kıskanır, hatta çocuklarından bile. Çocuklarını ondan bir parça diye sever, yine bu nedenle ona benzeyen bir kız çocukları olsun ister. Bu aşk düşüncesi Sabri'nin kafasındaki zaman düşüncesiyle paraleldir. Gördüğü insanların görüntüsü de zamanın içinde ona çarpıp geri döndükleri için kafasında onunla bütünleşir. Bu nedenle o düşüncelerinin içine gömüldüğünde *"Suyun başında, berrak ve serinletici billura tam eğilmiş iken arkasından onu yakalayıp çeken, dudaklarının hizasındaki zevk kadehini bir saniyede ayaklarının ucunda bir sırça kırıntısı haline getiren bir ruh hali, onun için yeni"*[349] olmayacaktır. Sonuçta bu Sabri'nin narsisizmidir. Zaman ve aşk da onun bu özelliğini güçlendirmektedir. Bu tablo sadece Narkissos'a değil aynı zamanda Ophelia'ya da bir göndermedir.

O da suyun başındadır ve sulara batıp gitmiştir. Sabri daldığı dünyadan uyanıp gerçek dünyaya battığında Narkissos'un yerini Ophelia alır. Bu nedenle düşüncelerinde rahatlıkla evli bir kadının yerini alabilmektedir. Karısı da, bahçede gördüğü

348 Marcel Proust, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, çev. Roza Hakmen, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 180.

349 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 292.

genç kadın da ona çarparak geri dönerler, hepsi onun bir parçası olurlar. Böylece hafıza ve zaman birleşir.

Sabri'nin, bahçede bulduğu genç kadını taklit etmesi böyle bir düşünce ve tavır içinde doğaldır. Kadın, onun düşüncelerinin aynası gibi davranmaktadır. Genç kadının gözleri de ayna gibidir. *"Sabri genç kadının güneş vurmuş bir ayna gibi parıltı ile dolu gözlerine bakacaktır"*[350]

Ayna, gösteren nesne olmanın dışında, ona eşlik eden su da onu kuvvetlendirici bir unsurdur. Sabri, sık sık düşüncelerinde kendini bir kuyunun dibinde ya da suyun başında bulur. Ayna, kuyu ve su sayesinde Sabri, düşüncelerinde ve gördüklerinde kendisinden çıkıp geri dönen bu düşünceler ve görüntülerin dışında bir başkasının yerine, ancak yine kendinden çarparak geri dönmesi şeklinde, geçebilmektedir. Böylece taklit, bir başka boyuta taşınmaktadır. Hikâye boyunca Sabri, farkında olmadan babasını, yanındaki masada oturan kadını, hatta annesini ve bahçede gördüğü genç kadını taklit eder. Taklit, rüya, ayna, su, hafıza ve en sonunda uyanık halde rüya görmek. Bunların hepsi kendi arasında bir paralellik sağlamaktadır. Özellikle taklit ile uyanık halde rüya görmek arasında ve Tanpınar'ın hafızayı hep bir kuyuya benzetmesinde bu ortaya çıkar. Bu, ilk iletişime kadar götürülebilecek bir unsurdur. Hafızanın kuyuya benzetilmesi burada önem kazanır, çünkü kuyu, özellikle de kör kuyu, şekil itibariyle anne rahmine benzer. Bu, bireyin hafızasına ilişkin ilk bilgilerin oluştuğu yerdir. Dolayısıyla hafıza bir kuyudur, zaman zaman kazılan, kazılması gereken. Ayna da hafızaya ait unsurlarla birlikte onu destekleyici bir unsur olur. Kendimizi tanımamız, anneden ayrılma ve onu kendi dışımızda bir unsur olarak görme ile başlar. İmge döne-

350 Tanpınar, a.g.e., s. 301.

minden simge dönemine geçiş. Bunu sağlayan ise hafızadır, yani bilinçli hafıza ayna sayesinde sağlanır. Tabii suyun sadece bir yansıtıcı olarak kabulünde aynı şeyler su için de söylenebilir. İnsanlar içinde bir yer bulmamız ise taklit sayesinde olur. Etrafımızdakileri taklit ederek toplumsal bir varlık olmayı öğreniriz. Eğer bu gerçekleşmezse ya "çocuksu" ya da "yarı-deli" olarak kabul ediliriz. Sabri de genç kadın da çocuksudur. Sabri, bunları birkaç kere vurgular. Genç kadının mimiklerinde, tavırlarında, konuşmalarında oyun oynayan bir çocuk edasının olması doğaldır. Sabri'nin çocukken oynadığı Karagöz ve Hacivat'ın hep zihninde olması da öyle.

Her ikisi de çocuk kalmış insanlardır. Bu nedenle farkında olmadan birbirlerini taklit ederler ve Sabri, birden evli bir kadın haline dönüşür. Belki de çocuk, ayna evresini atlatamadığından cinsel kimliğini henüz kazanmamıştır. Ne de olsa ister erkek ister kız olsun bebekler, kendilerini yukarıda da söylediğimiz gibi öncelikle anne ile bir bütün zannetmektedirler. Kendilerini gördüklerinde bunun böyle olmadığını anlarlar.[351]

Bu hikâyedeki temel oyun yukarıda da belirttiğimiz gibi hafıza ve taklit ile kurulmuştur. Yukarıda sözü edilen ayna, su, taklit, kuyu... Bunlar bu temel oyunun birer alt dalı olarak ortaya çıkmıştır. Hafızaya eşlik eden zaman da onunla birlikte kurguda paralel bir oyun ortaya konmasını sağlamıştır. Rüya ve aynanın kullanımında ise bir zıtlık vardır. Ayna içinde taklidi barındırırken, rüya taklit edilemezliğiyle ortaya çıkar. Rüyaların, gerçek hayatın izdüşümü olması vardır, aynası olması değil. Tüm bunlara rağmen hikâyenin sonunda genç kadın bir saklambaç oyunu ile ortadan kaybolur, fakat bu oyun zaten hikâyenin başından itibaren vardır. Kadın, ne zaman doğru

351 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.

ne zaman yalan olduğu bilinmeyen sözleriyle hep saklanmaktadır. Sabri onu taklit etmeye başladığında artık buna gerek kalmaz.

Tanpınar'ın metinlerinde taklit bazen de saldırganlık ve intikamın bir şekli olarak ortaya çıkar. Bu şekilde ortaya çıkışında ise taklit, taklit edilen kişiye yöneltilmiş bir saldırıyı da beraberinde getirmektedir. Bunun ilk örneği "Bir Tren Yolculuğu" hikâyesindedir. Bu hikâyenin oyuncu karakteri Zeynep, sadece oyuncu değildir, aynı zamanda oyunlar da yazmaktadır. Bu oyunlardan birinin adı da Temizlik Revüsü'dür. Bu eser, onun üvey annesiyle baş etmesinin bir başka yolunu vermektedir. Üvey annesinin ona tahta sildirdiği günleri tiyatroya taşıyarak bunu sadece kendisinin değil seyredenin de paylaşımına sokmuştur. Zeynep'in duygularını ve üzüntülerini insanlarla paylaşma şekli gibidir. O, oyununu acılarını bu sefer tersine çevirmek için oynar ya da kendi yaşadıklarının zaten bir oyun olduğunu düşünmek onu rahatlatır. Zeynep, hayatın acı bir oyun olduğunun anlatımıdır, hatta bu oyunu daha da ileri götürmek istemiş, ağabeyi ve arkadaşlarıyla Hollywood'a kaçmaya kalkmıştır. Polis onları geri getirdiğinde hayatı çekilmez bir hal almış, kocası onu dövmüş, hakaret etmiş ve silah çekmiştir. Dayağın hatırası olarak Temizlik Revüsü'nün sonuna bir dayak sahnesi eklemiştir.

Bu hikâyede anlatıcının trende karşılaştığı trup oyuncuları sahnenin dışında da oyunlarına devam ederler. Trubun diğer oyuncu kadınları kompartımanda bulunan tüccarla ve genç jandarma ile oyunlarını devam ettirmektedirler. Burada sahne gerçek hayatta taklit edilen bir yer durumundadır. Oyun dış dünyadaki gerçeklikte de oynanmaya devam etmekte, dahası buradaki oyuncular sahnedeki, oyundaki hallerini gerçek dünyada taklit etmektedirler. Kurmacanın, gerçek ha-

yatın üzerinde bu derece etkili olması, acaba bu insanların hepsinin aslında mutsuz olması mıdır? Taklit sadece insanları mutlu kılmak için mi yapılmaktadır? En azından Zeynep'in dışındaki insanlar için durum böyledir. Fakat Zeynep, zaten hiçbir zaman mutlu olmamıştır ve onun için insanları taklit etmek doğrudan bir saldırganlık ile bağlantılıdır. Dolayısıyla Zeynep dışındakilerin taklitlerinde oyun, kendi içlerine dönmeyi içinde barındırırken Zeynep söz konusu olduğunda bir saldırganlığı beraberinde getirmektedir.

"Bir Tren Yolculuğu" hikâyesinde, trup oyuncularının sahnedeki oyunu dış dünyaya taşımaları ve bu şekilde aslında oyunu gerçek hayatta taklit etmelerinin bir başka şekli *Mahur Beste*'de yazar ve karakter arasında ortaya çıkar. Burada, Behçet Bey'e *Mahur Beste* hakkında yazılan mektupta şöyle denmektedir: *"Hayatınızda şimdiye kadar tesadüf diye bakıp geçtiğiniz nice nice şeyler üzerinde durdunuz; onlardan kendi payınızı, etrafınızdakilerin payını, yaratılıştan gelme hususiyetlerin payını aradınız. Talih dediğiniz şey gözünüzde bir muayyeniyet kazandı."*[352] Bu, çok eski bir tartışmayı güncelliği bugün de devam eden bir tartışmayı işaret etmektedir. Sanat mı hayatı yapar, hayat mı sanatı yapar tartışmasını elbette. Tanpınar buradaki konumunu şöyle belirler: *"Tabiat sanatı taklit eder.' ben onun doğruluğuna inanırım."*[353] Böylece gerçekliğin çarpıtılmasından gerçekliğin bozulmasına geçer. Tabiatın sanatı taklit etmesi demek, sanatı her şeyin üstünde görmek demektir. Yazılı bir nesne halini alan Behçet Bey için talih yerini icada bırakmıştır. İcat edilenin kendisine, kendisi hakkında

352 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 141.

353 "Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor", *Mücevherlerin Sırrı*, s. 234.

yeni şeyler öğrettiğini, gösterdiğini düşünür. Tabiatın sanatı taklit etmesi de talihe karşı icadın galip gelmesidir. İcatlar, mekanizmaları ve makineleri ortaya çıkarmıştır. Modernizmde talih, yerini bu mekanizmalara teslim etmiştir. Bunun için arkadan gelen cümlede özellikle mekanizma kelimesinin kullanılması dikkat çekicidir: *"İçinizde işleyen bir yığın* ***mekanizma***[354] *ile karşılaştınız. Bunda biraz benim de payım oldu."*[355]

Nesneleşen insan, nesneleşmiş bir makinenin sahip olduklarına benzer bir şekilde yapısını değiştirmiştir.[356] Burada yazarın özellikle "ben"i vurgulaması da, bunu gösteren yazarın aynı zamanda kendisini de bu mekanizmanın içinde hissetmesi, buna rağmen dışarıdan bakabilmeyi istemesidir. Çünkü bu mektubu alan yazar da Behçet Bey gibi, yazdıklarına dışarıdan bakmak zorunda kalmıştır: *"Öyle ya, hikâyenizi yazmamış olsaydım hangi vesileyle kendinize bu kadar dikkat edecektiniz."*[357] Bu cümle, hayatın sanatı taklit ettiğinin bir göstergesidir, ancak nesneleşmiş olduğu unutulmamalıdır. Bu yüzden insan da mekanizmayı taklit etmektedir. Behçet Bey'in görüntüsü de yuvarlak bir vücuda sahip olması, bir ileri bir geri hareket etmesi de bir saate benzer, Behçet Bey aslında farkında olmadan saatleri taklit eder.

---

354 Vurgu bana aittir.

355 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 141.

356 *" (...) Hem Mahur Beste hem de Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanlarında insan-makine ilişkisinin Tanpınar'ı büyülemiş izleklerden olduğunu biliyoruz. Makineler, Tanpınar'da bireysel otonominin karşıtıdırlar. Tanpınar karakterleri, bireyselliklerini bastırdıkları ölçüde makinelere yaklaşır; hatta Mahur Beste'nin Behçet Bey'i gibi onlarla özdeşleşir. (...) Sadece öz olarak yaşamanın karşısındadır ölçülen zaman ve onun ölçeri saat. Makine bu bakımdan daha romanla ilintili bir şeydir Tanpınar'ın sanat anlayışında; karakterlerini bu dünyaya bağladığı ölçüde makineleştirir."* Jale Parla, "Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası", s. 151-152.

357 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 141-142.

Kişi kendisini nasıl görür? Bu, Tanpınar'ın temel sorunlarından biridir. Bu soru zaman zaman kişi kendisini nasıl yapar şeklinde de ortaya çıkmıştır. Kişinin kendisini görmesinde bir başkası çok etkilidir. Kişi bir ben olmayan sayesinde kendisini görür. Ben ve bir başkası. Benim gördüğüm ve bir başkasının gördüğü aslında beni bütün olarak tamamlayan şeydir.[358] Şöyle devam ediyor mektup: *"Kapalı bir kutuya benzeyen bir hayatınız vardı. O kutuyu ben sizin için açtım. Belki yalnız sizin için... Çünkü başkaları, sizi tanımayanlar orada sadece uydurulmuş bir şeyler göreceklerdir. Fakat siz..."*[359] Bu, bir başkasının yarattığı bir ben imgesidir. Üstelik bu imge bir icattır. Yazar, okura (karaktere) gerçekliğini yazılı bir nesne olarak göstermiş, onu okuyan karakter de bu nesneleşmeyi ancak kendisinin anlayacağını, başkaları için ise sadece bir uydurmadan ibaret olduğunu söylemiştir. Oysa, bu bir anlatıdır, resmî belgelere dayanan bir tarih değildir. Eninde sonunda uydurulmuş bir şeydir sanat eseri. Oysa *Mahur Beste*, yarım bırakılır. O halde uydurma yarıda kaldığından cümle de yarıda bırakılır: *"(...) fakat siz..."*

Gerçekliğin dönüşümü ya da değişimi gerçekliğin feda edilmesi midir?

"Onun için beni romanınıza feda ettiniz' cümlesini kabul etmeyeceğim. Hem nerden ve kim benim roman yazdığımı size söyledi? Ben sizin hayatınızı yazıyorum. Roman ayrı bir şey. Belki daha güç bir iş. Belki de gücümün üstünde kalacak kadar güçtür. Benim yaptığım, sizden dinlediğim gibi hikâyenizdir."[360] Buraya kadar bir dönüşümün varlığını kabul eden yazar, bu-

358 Bu konuyu Tanpınar, "İnsanlığın Talihi" adlı makalesinde işlemiştir. Bkz. "İnsanlığın Talihi", s. 35-36.

359 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup, *Mahur Beste*", s. 142.

360 Tanpınar, a.g.e., s. 142.

rada bunu reddetmekte, sadece kendisine söylenenleri aktardığını ifade etmektedir. Bir paradoks daha. Kopya, taklit ve gerçeklik ilişkisi. Sizi değiştirmedim anlattıklarınızı yazdım diyen romancının yukarıda söylediği sözlerin ne anlamı var o zaman? Hatıralarını yazmasını engellediği roman karakteri, bir romancıya neden yalan söylemesin? Bir kere daha karakterini suçlar yazar. Bütün bunlar, yazar ve karakteri arasındaki bu konuşmalar akla *Faust*'u getiriyor. Özelikle de Mephisto ile Faust'un konuşmasını. Her kötü şeyin ardında Faust'un Mephisto'ya teslim olmasını görmeyi. İnsanlık, Şeytan'a teslim olmuştur. Yazar bir nevi Faust edasıyla konuşur. Şeytan ile hem pazarlık yapmış hem de kendi dönüşümünü, belirli anlamlarda büyümesini bu şekilde gerçekleştirmiş, bunu gerçekleştirmesinin yolunun buradan geçtiğini fark etmiş bir Faust olarak konuşmaktadır. Büyüyorum, çünkü büyümenin buradan geçtiğini biliyorum der gibidir yazar. Benzer şekilde Kalp Kalesi'ne ulaşmaya çalışan Aşk'ın asıl kalenin kendisinde, kendisindeki arayış yönünde ya da Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ında olduğu gibi. Arıyorum, ancak engelleri aşmalıyım. Bu engeller kötülüklerle ve sınavlarla doludur. Dolayısıyla söz konusu ettiğimiz Faust, Batılı anlamda bir Faust değil, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde yazarının ifadesiyle "*şark Faust'unun modern hayatımızda yeniden görünmesi*"nden bahsettiği Faust'tur.

"*Nerden, nasıl gelmiştiniz? Aynadan mı, dolaptan mı çıkmıştınız! Yoksa oturduğu yerden gördüğüm, içindeki şeyleri o kadar merak ettiğim o ağır cevizsandıktan mı bir anda fırlamıştınız?*"[361] Behçet Bey, o kadar zamanının dışındadır ki onunla konuşan yazar, bu adamın nereden geldiğini kestiremez. Geldiği yer,

361 Tanpınar, a.g.e., s. 143.

ayna, dolap ya da sandık olabilir ona göre. Her üçü de gizemli ve kapalı nesnelerdir. Ayna, arkasında bir sırrı taşır. Dolap ve sandık kapalı olduklarından içini açmadığınız sürece orada ne olduğunu bilemediğiniz şeylerle bağlantılıdır. Dolap ve sandık bellek, ayna ise burada onu gören gözdür. Göz, her iki nesnenin de içinde ne olduğunu merak eder. Burada ayna, yansıtıcı işlevini kaybetmiştir. Nesneleri görmekte ancak onları yansıtmamaktadır:

"Sizi tanıyanlar, sizden her şey bekleyebilirler. Fakat biliyorum ki kapıdan girmiştiniz. Bunu iyice görmüştüm. Ev sahibimiz, misafirler, siz gelince ayağa kalkmış, elinizi sıkmış, bayramlaşmıştık."[362]

Yazar, yine *Mahur Beste*'de yaptığı oyunu oynuyor okura. *Mahur Beste*'yi ilk okuyanlar, Behçet Bey'in önemli bir şey yapacağını nafile yere beklerler. Bu kadar büyüleyici şekilde anlatılan, hatta gerçekliğinden şüphe edilen Behçet Bey de çok önemli bir şey yapacakmış gibi anlatılır.

Huzur'da bu taklit meselesinde yine ayna kelimesi öne çıkacaktır. Burada bir diğerini tamamlayan iki karakter olarak Suad ve Mümtaz vardır. Onlar, "tersine çevrilmiş bir teoloji"nin karakteridirler. İnsanlığın talihi de zaten Tanpınar'a göre böyledir. İnsanlar ellerinde tuttukları aynalarla aslında birbirleri için öteki olurlar. Tanpınar, *Huzur* ile aynı tarihte yazdığı bir yazıda şöyle der:

"Saadetin peşinde koştuğumuz için mustarip oluruz. Çünkü saadet başkalarının elindedir. Herkes elinde kendisinin görmediği fakat içinde yanı başındakinin kendi çehresini emsalsiz bir masal gibi seyrettiği sihirli bir ayna tutar. Hilkatten beri en asil konuşma budur:

362 Tanpınar, a.g.e., s. 143.

Aynanı bana ver.. Onda biraz da ben güzelleşeyim...
Aynanı bana ver... Tanrıların hiçliğini bir kere daha seyredeyim...
Aynanı bana ver... Ben atıp kırayım...
Olmayan şey nasıl verilir..."[363]

Zaten romanın en dikkate değer özelliklerinden biri ben ile başkası ve dış dünya arasındaki ilişkidir.[364] Suad ve Mümtaz arasındaki bu "öteki" ilişkisi dikkate değer niteliktedir.

René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat/ Edebi Yapıda Ben ve Öteki* adlı eserinde ben ve öteki arasındaki dolayımlamadan bahseder.[365] René Girard dolayımlayıcıya en güzel örneğin mektup olduğunu söyler. Suad, Nuran'a bir aşk mektubu yazar. Bunu Mümtaz'ı rahatsız etmek için yapar, yoksa hâlâ Nuran'a âşık olduğundan değil. Burada Suad'ın Nuran'a yazdığı mektubun amacı düşünülürse gerçekten do-

363 Tanpınar, "İnsanlığın Talihi", s. 35-36.

364 Mehmet Kaplan," Bir Şairin Romanı: *Huzur*", s. 365.

365 René Girard buna üçgen arzu adını verir. *"Üçgenin köşelerinde arzulanan nesne, arzulayan özne ve arzunun dolayımlayıcısı (médiateur) vardır. 'Safdil' anlayış için, esas olan nesnedir; öznenin arzusunun sebebi ve kaynağı o nesnedir. Bir sonraki (daha az 'safdil') anlayışa göre, her şey özneden kaynaklanıyordur; nesne önemsiz değildir ama arzunun kendisi (ve öznesi) nesneden bile önce gelir: Arzu nesnesini arayıp bulacak, yoksa yaratacaktır. Bu iki anlayışta da üçüncü köşe (dolayımlayıcı) silinmiştir; bir üçgen değil, bir düz çizgi vardır ortada. René Girard'ın yaptığı, bu gizli, üstü örtülmüş 'kışkırtıcıyı' ön plana çıkarmaktır: Özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur nesnesini; ona arzusunu veren, o arzuyu 'dölleyen' ve kışkırtan (başka bir deyişle 'dolayımlayan') başka biri vardır hep."* Orhan Koçak, Girard-*Romantik Yalan ve Romansal Hakikat/Edebi Yapıda Ben ve Öteki, Sunuş*, s. 10. *Huzur*'da Macide, Mümtaz için şöyle der: "Çok örtünmesi... ben çocukluğunda hep ona nasihat ederdim, Mümtaz çok örtünme.. çok örtünenler çok hülya kurarlar; Mümtaz bir günde ömrünü kaç defa yaşarsın?" Bkz. Tanpınar, *Huzur*, s. 230. Turan Alptekin, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" ile *Huzur*'un birleştiği yerlerden birinin de Suat ve Mümtaz arasındaki bu alt ben üst ben ilişkisi olduğunu söyler. Bkz. "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları", s. 48.

layımlayıcıya çok iyi bir örnek oluşturur. Nuran'ı sevmek değil Mümtaz'ı mutsuz etmektir amaç, yani aslında doğrudan Mümtaz'a yönelik bir harekettir. Suad, Mümtaz'a bir intihar mektubu bırakır. Tanpınar'ın yukarıda yazdığı satırlardaki gibi Suad, dolayımlayıcısı olan Mümtaz'a sanki *"Aynanı bana ver... Tanrıların hiçliğini bir kere daha seyredeyim demek ister gibidir."* Sonunda da bu aynayı atıp kıran Mümtaz olur. Romanın sonlarında dolayımlayıcılar yer değiştirir. Mümtaz, Suad'ı kendisine çok yakın hisseder ve bazen aslında aralarında bir fark olmadığını düşünür, artık dolayımlayıcı Suad olmuştur. Fakat Suad'ın iç benlik olduğu göz önünde bulundurulursa bu aslında bir içsel dolayımdır.[366] Suad Mümtaz'ın benliğini de elinde tutar. Bu benlik bir hayvandır: *"(...) Küçük ve acayip bir hayvan, kabukla meşin arasında tanımadığı bu teşekkül bir avcun içinde küçük tekallüslerle kımıldanıyordu."*[367] Daha sonra Mümtaz bu hayvanı açılıp kapanan bir yengece benzetecektir. Fakat bu yengeç içten bir parıltıya ve aydınlığa sahiptir. Bu benliği görüş, Mümtaz'da içsel dolayımlamanın bir başka şeklini oluşturur. Fakat burada yine Dostoyevski hatırlanmalıdır.

Yeraltı'ndan Notlar'da René Girard'ın dikkat çektiği üzere dolayımlayıcının adı Zverkov "hayvan" demektir.[368] Mümtaz ise içsel dolayımlamasında benliğini bir hayvana benzetir.

"Bir Tren Yolculuğu"nda, hikâyenin karakteri Zeynep'in üvey annesini taklit ederek ondan intikam alması gibi *Sahne-*

366 René Girard içsel dolayımı şöyle tanımlar: *"Yakınımızdaki bir arzuyu, mikrop taşıyan bir hastaya değmekle kolera ya da veba kaparmış gibi 'kaptığımız' zaman, içsel dolayım var demektir."* s. 93.

367 Tanpınar, *Huzur*, s. 369.

368 René Girard, a.g.e. s. 228. Girard daha sonra şöyle devam eder: *"Kişinin kendini tanrısallaştırması, bu saçma girişim, hayvansal yaşamın ötesine geçip otomatik ve hatta mekanik olana gider. Hiçbir şeyin tatmin edemediği bir arzu nedeniyle gitgide daha fazla yolunu şaşıran, yönünü kaybeden kişi sonunda tanrısal özü kendi varlığını tümüyle yadsıyan bir şeyde arar: cansız olan."* s. 228-229.

nin Dışındakiler'de Sabiha da benzer bir nedenden dolayı etrafındaki insanları taklit etmektedir. Sabiha'nın oyuncu olmak istemesindeki temel etkenlerden biri, çocukluğunda anne ve babasının kendisine yaşattıklarıdır. Hovarda bir baba ve geveze bir anne arasında büyüyen bu çocuk, yaşadıklarını sahneye yansıtarak belirli anlamlarda bir rahatlamaya erişeceğine inanıyor gibidir. Tanpınar'ın daha önce benzer bir şekilde "Bir Tren Yolculuğu"nun oyuncu karakteri Zeynep'i yaratırken de ortaya koyduğu bir düşüncedir bu. Hem adı geçen hikâyede hem de burada yazarın, oyuncuya bakışında, çocukluktan gelen acı tecrübelerin sahnelenmesiyle bir nevi intikam almak söz konusu olacaktır. Zeynep, üvey annesinin kendisine yaptıklarını sahneleyerek ondan intikam alır; çünkü onun yaptıklarını aşikâr hale getirmiştir. Sabiha da yaşadıklarının aşikâr hale getirilmesini istiyor olabilir. Her ikisinde de saldırgan bir tutum vardır. Tanpınar'ın eserlerinde şiddete, saldırganlığa, küfre doğrudan rastlanmaz. Yazar, bunu karakterlerinin bu tür unsurlara karşı duygularını farklı şekillerde ortaya koyar. *Sahnenin Dışındakiler*, bunun en açık örneklerinden biridir. Sabiha'nın ve Zeynep'in saldırganlığının bir başka yönü taklittir. Zeynep, üvey annesini taklit ederek onunla alay eder. Sabiha da sevmediklerinin ya da buna bazen beğenmediklerini demek daha doğru olur, taklidini yapar. Bu, onun saldırganlığının ifadesidir. Sonuçta taklidi yapılan kişi, alaya alınmaktadır, fakat eserde ilginç olan, Sabiha ile ilişki içinde bulunan insanların farkında olmadan onu taklit etmeleridir. Rezzan, Cemal, Cemal'in annesi, İhsan, Kudret Bey... Hepsinde Sabiha'dan bir parça vardır. Zaman zaman onun hareketlerini fark etmeden taklit ederler. Bu durum daha önce "Emirgân'da Akşam Saati" ve "Yaz Yağmuru" hikâyelerinde de vardı. Orada da Sabri, genç kadının hareketlerini taklit ediyor, ya da konuşmasını duyduğu evli kadının tamamen kendisine dönüşebiliyordu.

Sabiha'nın etrafındakileri taklit etmesinde bir saldırganlıktan söz edilebilir, ancak başkalarının onu taklit etmesi konusunda da aynı şeyi söylemek mümkün müdür? Buna verilecek cevap hem evet hem de hayır şeklinde olacaktır.

Cemal'in hatıralarında belli belirsiz bir şekilde ortaya konur: "*Bilmem, bütün bunlardan sonra Sabiha'nın ana ve babasından daha o zamanlarda kopmuş bir insan olduğu muhakkaktı. Yazık ki bu isyan ve inkârın sebeplerini lâyıkıyla izah bizce imkânsızdır.*"[369] Sabiha yaşanmakta olanın bir oyun olduğunu düşünür. Anne ve babası ona göre bir kukladır. Süleyman Bey ve Cemal'in babasının aralarında geçen sadece "sabır" ve "kader" kelimelerinden oluşan konuşmada hem Sabiha'ya hem de Cemal'e babaları birer kukla gibi görünür. Cemal ertesi gün, Sabiha'ya neden insanların kadere bu kadar bağlı olduklarını sorduğunda, ondan şöyle bir cevap alır: "*Hiçbiri kendi hayatını yaşamıyor da onun için.*"[370] Dolayısıyla Sabiha, kukla olmak istemediğinden, oyuncu olmak ister. Böylece kendini gerçekleştirebileceğini düşünür. Taklit ise onun bu kukla haline dönüşmüş insanlara da bir tepkisidir aslında. Sabiha'nın dışında iyi taklitleriyle romanda gündeme gelen bir diğer isim Âdil'dir. Âdil, Cemal'in sınıf arkadaşıdır. O, doğadaki tüm sesleri taklit edebilecek yetenektedir. Nitekim o daha sonra Sabiha'ya âşık olan Hasan Bey'in yardımıyla kumpayansını kuracak, Sabiha ile bu kumpanyada birleşecektir.

Etrafındaki herkesin bir şekilde Sabiha'yı taklit etmesi, herkeste Sabiha'dan bir parça bulunması romanın yapısında da etkili olmuştur. Bu yapının Sabiha ile bağlantısına gelince. Bu senfonide Sabiha, tek başına bir kompoziyona sahip bir enstrümana Hatta *Mahur Beste*ye benzer. Etrafındaki

369 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 36.
370 Tanpınar, a.g.e., s. 33.

senfoniler çıkış noktasını onda bulur. Bu nedenle romanda Cemal'in dikkatini çeken unsur, insanların Sabiha'yı taklit etmeleridir. Herkes Sabiha'nın etkisindedir. *Sahnenin Dışındakiler*'de onun etkisine kapılmamış bir tek roman kişisi yoktur. *Mahur Beste*'nin kaynak olduğu bir senfoniye de böylece dönüşür. Romandaki yapı da buna göre kurulmuştur. Cemal, İhsan, Kudret Bey ve diğerleri... Hepsi ondan bahseder, zaten Cemal hep onu düşünür, etrafındakiler de ona dair konuşurlar. Buna rağmen, okurun *Mahur Beste*'deki gerilimi *Sahnenin Dışındakiler*'de de devam eder. Bunu sağlayan da Sabiha'dır. Okur nasıl *Mahur Beste*'de Behçet Bey'in sonunda bir karakter olacağı düşüncesini beklerse, burada da merakla Sabiha'yı bekler, fakat bu iki bekleyiş benzer değildir. Behçet Bey'in ne düşündüğü ve aslında iç dünyasının nasıl olduğunu okur, ancak *Sahnenin Dışındakiler*'de anlar, Sabiha'nın iç dünyası ise açık bir şekilde verilir. Okurun asıl merak ettiği onun bedeni olur. Bu beden, fotoğraf çektirmekten dönen bir kadının kıyafetlerinde kendini gösterir. Bu fotoğraf, romanın sonunda Sabiha'nın dünyasındaki insanların ellerinde, bir tiyatro broşürü halindedir.

Çoğulluk yine sağlanmıştır. Herkesin kafasındaki Sabiha, nasıl romanın sonuna doğru göründüyse, yine de bu aslında sadece bir görüntü, bunun farkındayım der gibidir yazar, öylece bitişinde de ben sadece bir görüntüyüm ve aslında hepinizim demek ister gibi bir fotoğraftadır.

Sabiha'nın bir fotoğrafta görünüyor olması da anlamlıdır. Tanpınar, eserin yapısı itibariyle okuruna son bir oyun oynar. Okura daha eserin başında, Cemal'e yarım kalmış bir piyes ve bir de başkasının ağzından kehanet kitabı yazdırarak aslında her şeyi söylediğini ve bunda bir kâhin tavrı olduğu açıktır. Eser, taklit ve fotoğraf. Hepsini birleştiren nokta gerçek ve ya-

nılsama. Eser, görüneni yansıtır mı? Taklit ve fotoğraf için de aynı soru sorulabilir. Bu sorulara rağmen hepsini birleştiren cevap, üçünün de gerçekten yola çıktığıdır. Bu gerçek değişebilir, dönüşebilir ya da tam tersine çevrilebilir, ama çıkış noktaları aynıdır. Bu nedenle Tanpınar'da oyun, talih ve tesadüfle birleşir. Onun için Sabiha'nın taklitleri sadece mış gibi yapmak değildir. Onun taklitlerini görenler, neredeyse taklit ettiği insanı karşılarında görüyormuş gibi bir havadan bahsederler. Sabiha, mış gibi yapmaz, taklit ettiği kişi olur, ancak Sabiha'yı taklit edenler mış gibi yaparlar; çünkü gerçek olan Sabiha'dır. Sabiha, oyunun ve sahnenin kendisidir. Bu nedenle eser, taklit ve fotoğrafın her üçünde de o vardır. Romanın temel yapısını oluşturan Cemal'in hatıralarında Sabiha, baş roldedir, oysa hatıra dışı metinlerde Sabiha değil Cemal'in kendisi vardır. Buralarda Cemal, kendi saflığını, hayatını istediği noktaya getiremediğini, şu anda başka bir iş ve başka bir şeyin peşinde olduğunu anlatır. O, artık yazdığı hatıralardaki insan değildir. Sabiha'ya yer vermeye de gerek kalmamıştır. Artık bu hatıra dışı metinler, gerçekten yola çıkılarak oluşturulmuş bir şey değildir, Cemal'in gerçeğidir. Bu gerçekte de ne eser ne taklit ne de fotoğraf vardır. Sabiha'nın etrafındaki bu üç unsur bu dışlıkta yer almaz, eserin yapısı da bunu gerektirir. Hep içeride olan Sabiha, dışarıya çıkarılmamalıdır.

Sabiha, tiyatro ile tanıştıktan sonra kafasını meşgul eden asıl unsur oyunculuk olur. Nasıl olmaktadır? Oyunculuk nedir? Oyuncuların işi sadece taklitle bitmemektedir. Bir insanın sadece dışarıdaki hareketlerini gözlemlemek taklit etmeye yetmekte midir? Nasıl o insanın kendisi olunabilir? Sabiha'nın kafası hep bunlarla meşguldür.[371] Bu noktada taklit, ayna ve oyunculuk arasında bir paralellik kurulmuştur.

371 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 124.

Ayna ve oyunculuk da *Sahnenin Dışındakiler*'de önemli bir yere sahiptir. Kudret Bey'in, her aynanın önünde durup kendini seyretmesi, Sabiha'nın başka insanların yüzünde seyahat etmesi, Cemal'in Behçet Bey'in hediye ettiği aynada sadece kendisini değil *Mahur Beste*'de ve *Sahnenin Dışındakiler*'de yer alanların hepsini görmesi. Ayna, oyunculuğa eşlik eden bir unsur gibi. Aynaya bakan karakterler, orada kendi içlerindeki gizli talihi bulmaya çalışıyorlar sanki.[372] Böylece oradan çarpıp geri dönen kendilerine bakma fırsatını da sağlamakta, bu da ikili bir görünümü beraberinde getirmektedir. Kudret Bey'in neredeyse ikinci benliği olan burnu gibi. Kudret Bey'in düşüncesinde ikili bir görünüm var: Kendisini frenleyen ve bunu önemsemeyen iki kişiliği. Kendi içinde sürekli söyleşen bir ikilik bu, tıpkı "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda olduğu gibi. Zaten bu da Tanpınar'ın roman ve hikâye karakterlerinin neredeyse Klasik halini almış bir şekil: Kendi kendiyle söyleşmek. Belki de bu nedenle Tanpınar'ın kendisi de roman ya da hikâye karakteriyle eserde yan yana durmayı seviyor, bir nevi kendiyle söyleşiyor. Oysa Sabiha sadece kendiyle değil herkesle söyleşmek istiyor, Abdullah Efendi'nin zerreleşmesi gibi, o da zerreleşmek istiyor.

Sahnenin Dışındakiler'de ayna ve oyunculuk ilişkisinde yazar, yapıyı bir puzzle gibi tamamlar. Oyun, metin, fotoğraf, taklit, hatıra, tiyatro ve nihayet ayna. Tıpkı daha önce söylediklerimiz gibi ayna da görünen ve görünmeyen ile bağlantılı bir unsur. Benzer bir şekilde taklit ve ayna da öyle. Taklit görünenin aynısını yapmaya çalışmaktır. Ancak sonuçta aynada

372 Bu noktada Sabiha'nın *İki Ateş Arasında* isimli senaryoda, Cemal'e anlattığı çocukluk hikâyesi anlamlıdır. Burada aynalarla dolu bir eve girmelerinden bahseder. Cemal'e bu kadar çok aynanın kendisini korkuttuğunu, her seferinde kendisini görmekten korktuğunu söyler.

ve taklitte görünene göre bir ters olma durumu vardır. Aynaya bakıldığında bakılan nesne ya da kişi kendini görmesine rağmen aslında bu görünüşte bir ters olma durumu söz konusudur. Sağ kolunu kaldırdığında aynada sol kolun görülmesi ya da yazıların ve rakamların ters görünmesi gibi. Hatıra ve tiyatroda da ya da daha bütünsel olarak sanatta da aynı durum vardır. Ne kadar gerçek? Bu, tarihin en eski sorularından biri, Mimesis estetiğinden postmodernizme kadar gelen bir tartışmadır. *Sahnenin Dışındakiler*'de bu, aynanın içindeki ve dışındaki görüntü ile yine bir iç ve dış tezadına dönüştürülmüş. Arada ise aynanın kendisi duruyor. Temel sorun yanılsama ve gerçeklik. Oyunun doğasında da bu vardır: Gördüğünü taklit etmek. Uygarlık bu şekilde ilerle, çocuk, etrafından gördüklerini taklit ederek, onu önce oyunlarına taşıyarak toplumsal bir nesne halini alır. Nitekim Lacan, bebeğin ayna döneminden bahseder. Çocuğun kendisini tanıdığı dönemdir.

O zamana kadar kendini anneyle bir bütün gibi gören çocuk, bu evrede artık, ben ve benim dışımdakiler diye insanları görmeye başlar. Annenin de kendisinden başka biri olduğunu bu evrede fark edecektir. Ayna evresi olarak adlandırılan bu dönem ben ve başkasının, yani taklidin de ilk aşamasını meydana getirir. Çocuk, taklit ederek oyuna dahil edilecektir. Oyunculuk ve hayat arasında ayna, sadece Freud'un ve Lacan'ın söyledikleriyle değil bu roman göz önünde bulundurulduğunda içe ve dışa gönderme yapması nedeniyle bir ara bölge konumundadır. Bu konuda Winnicott, yol gösterici olacaktır: "*Sınırlayıcı bir zara, bir iç ve dışa sahip bir birim olma aşamasına ulaşmış her bireyin bir iç gerçekliği, zengin ya da yoksul, Huzur içinde ya da savaş halinde olabilen bir iç dünyası olduğu söylenebilir. Bu bize yardımcı olur, ama yeterli midir?*

Ben bu ikili ifadeye olduğu kadar bir üçlü ifadeye de ihtiyaç duyulduğunu iddia ediyorum: İnsan hayatının ihmal edemeyeceğimiz üçüncü parçası, hem iç gerçekliğin hem de dış hayatın katkıda bulunduğu bir ara deneyimleme bölgesidir. Pek kurcalanabilir bir bölge değildir, çünkü iç ve dış gerçekliği birbirinden ayrı ama yine de birbiriyle bağlantılı tutmak gibi insanı sürekli meşgul eden bir işle uğraşan birey için bir dinlenme yeri olması dışında bir şey beklenemez."[373] İşte, *Sahnenin Dışındakiler*'de bir ara bölge konumunda olan ayna, "oyun" ve "gerçeklik", bir başka ifadeyle iç ve dış arasında durur.

Yanılsama ve gerçek arasındaki bu ara bölgeyi Tanpınar, eserinde ayna ile gerçekleştirmiştir. Bu nedenle yapı olarak hatıra ve tiyatro türlerine yer vermiştir. Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*'ta insanda üç dürtüden, duyusal dürtü ve biçim dürtüsü ile bunların arasında üçüncü bir dürtüden, oyun dürtüsünden söz eder. Ona göre güzellik, oyun dürtüsünün konusunu oluşturur.[374] *Sahnenin Dışındakiler*'de ayna ile sağlanan bu oyun dürtüsü doğrudan güzelliğin konusunu oluşturmaz, kişinin kendisini gerçekleştirmesinin konusunu oluşturur. Bu gerçekleştirme ise ancak öteki sayesinde ortaya konulabilecek bir gerçekleştirmedir. Dolayısıyla romandaki karakterlerin Sabiha'yı taklit etmesi son derece anlamlıdır. Sabiha onlar için sadece sanat eseri gibi hayranlık duyulacak bir nesne değil, aynı zamanda kendilerini görmelerini sağlayan bir öteki. Ötekiliğin içinde şüphesiz bir arzu nesnesi olmasının da payı vardır. Bu arzu nesnesi ise oyunun temel yapıları içinde yer alan yarışmayı kendisi saf dışı bırakmıştır.

---

373 D.W., Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik*, s. 20-21.

374 Friedrich Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, MEB Yayınları, Ankara 1965.

Cemal, Sabiha'nın kocası olduğu için önce Muhtar'a karşı bir hınç duysa da sonra, Sabiha'nın çocukken kendisine söylediği, *"benim sevdiğim kişiyi sen de seveceksin Cemal"*, sözünü hatırlayarak en azından Sabiha nedeniyle ona hınç duymaktan vazgeçer. Tabii bu, Sabiha'nın istediği gibi onu sevmesini de sağlamaz. Öyle ki çocukluk döneminde İhsan'ı kıskanan Cemal, Sabiha'nın ona da aynı sözleri söylediğini anladıktan sonra, Sabiha'yı ondan kıskanmaktan vazgeçer, hatta İstanbul'a döndüğünde onların evlenmiş olmalarını bile ister. Sabiha'nın bu garip isteği, kişileri kendi aralarında bir rekabetten uzak tutar belki, ama kendi içlerindeki rekabetten uzak tutmaz. Cemal, düşüncelerinde Sabiha ile bunu konuşur. İhsan'ın da aynı şeyleri hissettiğini düşünür. Aslında bunda Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde söz ettiği *"saray istiaresi"* ile arasındaki ilişkilerden söz edilebilir.

Tanpınar, divan edebiyatının oluşumunda saray ile sevgili arasındaki ilişkiden bahseder. Sevgili ile padişahın aynı özelliklere sahip olduğunu söyler. Sevgili de padişah gibi cazibe merkezidir, etrafında rakipler vardır, ve istediğine ihsanda bulunur, istediğinden uzak durur. Herkes onu kıskanır fakat o kimseyi kıskanmaz. Sabiha ise kendisini seven erkeklerin onu kıskanmalarını engellemeye çalışır. Kendisinden hep başkalarının bahsettiği, biçimsel olarak yaşayan ama maddesi ancak romanın sonlarında ortaya çıkan Sabiha için bu durum pek tutarlı değildir, üstelik Cemal'e *"Siz, hatırlayarak içlenerek seversiniz"* der. Aynı eleştiriyi Tanpınar, geçmişteki atalarına da getirecektir:

"Sert, ölümü ikbalin tabii şartı sayan, sırasına göre hoyrat, epiküryen, stoik, hatta şüpheci, hayatta Allah'tan başka hiçbir şeye lüzumundan fazla bağlanmamak terbiyesiyle yetişmiş atalarımızın kalb maceralarını anlatırken hemen sızlanmağa baş-

lamaları, hiç de yaşayış şekillerine uymayan bir yığın ıztırabı benimsemeleri, şüphesiz bu aşağıdan yukarıya seviş tarzının türlü şartlar altında tam bir santimantalizmde kıvamını kaybeden tabii bir neticesidir."[375]

Aynanın ötekiyle ilişkisinde, Behçet Bey'in Cemal'e hediye ettiği ayna, özel bir yere sahiptir. Burada onun bir ara bölge olduğu hatırlanarak Sabiha'nın insanları aynen taklit etmesi ya da herkesin onun etkisinde kalarak onu taklit etmesi hatırlanacak olursa, bu aynılıkta tam bir kesinlikten bahsetmek olanaklı hale gelmeyecektir. Fakat Cemal ve Mümtaz, hediye edilen bu aynanın kaderini yaşayacaklar, onlar da sevdikleri kadınlara kavuşamayacaktır.

Sahnenin Dışındakiler'de oyun oynama, Sabiha'yı merkez alarak düşünürsek amaçsız bir eylem değildir. O, oyunu kendini gerçekleştirmek için oynar. Dolayısıyla Sabiha'nın oyun kavramında Kant'ın "ereksiz erek" kavramı arasında zıt bir ilişki vardır. Ömer Naci Soykan, Kant'ın "ereksiz erek" kavramının Schiller'in oyun kavramında etkili olduğunu söyler: *"(...) Güzel sanat bir taklitse, doğanın bir dâhi aracılığıyla kural koyduğu bir taklittir. (...) Fakat halis bir sanat eseri taklit edilirse, yeni doğan eser, artık halis olmaktan çıkar; onun artık sanat kıymeti yoktur, sadece bir taklittir"*[376] Kant'ın ereksiz erek kavramını Ömer Naci Soykan şu örnekle açıklar: *"Bir çocuğun oyununu gözümüzün önüne getirelim. Bu oyun, çocuğun adelelerinin veya zihinsel yetilerinin gelişmesine, gelecekteki yaşama hazırlanmasında olumlu rol oynayabilir. Bütün bu ve benzeri şeyler, yukarıda ilgi-çıkar dediğimiz kavramın kapsamına girer. Ama bütün bunlar şu anda oyun oynamakta olan çocuk*

375 Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 6-7.

376 Ömer Naci Soykan, "Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans", *Felsefe Dünyası*, Sayı: 2, Aralık 1991, s. 40.

için hiçbir şey ifade etmez. Bu bakımdan oyun ereksizdir, yani onun kendi dışında bir ereği yoktur."[377] Burada dikkati çeken cümle, hiç şüphesiz *"fakat halis bir sanat eseri taklit edilirse, yeni doğan eser, artık halis olmaktan çıkar; onun artık sanat kıymeti yoktur, sadece bir taklittir"* cümlesidir. Bu romanda herkes Sabiha'dan bir parça taşıdığına göre, o gerçek sanat eseri, onun dışındakiler ise sadece bir taklittir.

Mahur Beste'de kurmaca ve gerçeklik arasında daha çok sanatın tabiatı mı yoksa tabiatın sanatı mı taklit ettiği üzerinde odaklanan taklit konusu Tanpınar'ın en karmaşık eserlerinden biri olan "Yaz Gecesi" hikâyesinde bilinçaltı ile bağlantılı bir şekilde gözler önüne serilmiştir. Bu karmaşık yapı, hikâyeyi bir *"açık yapıt"*a dönüştürdüğü gibi, yorumlanmasını hem kolaylaştırmakta hem de zorlaştırmaktadır. Bu karmaşık yapı nedeniyle "Yaz Gecesi", Tanpınar'ın oyunu doğrudan okurun gözleri önüne serdiği bir hikâyedir. Bu hikâyedeki asıl oyun, Süha Oğuzertem'in de belirttiği gibi benzetmelerde değil, birinin bir başkasının yerini almasındadır.[378] Bu, beraberinde neden kız kardeşlerden Zeynep'in taklide yöneldiğini de gösteriyor, üstelik taklit ettikleri de yaşlı bir kadın ve erkektir.

Buradaki temel oyun yukarıda da belirttiğimiz gibi birinin bir başkasının yerine geçmesi, yani taklittir, fakat burada iki taklit vardır: Bilinçli ve bilinçsiz taklit. Bilinçli taklit, Zehra'nın kaynana ve kaynatasını taklit etmesidir.

Bilinçsiz taklit ise otuz beş yıl önce bir hasta, karısı ve evlatlığının olduğu bu odada bugün karakter ve iki kız kardeşin olmasıdır. Bu hikâyede taklit ilk defa bilinçli ve bilinçsiz olarak ayrılmaktadır. Bunun nedeni hikâyeye hâkim olan bilin-

377 Ömer Naci Soykan, a.g.m., s. 41.

378 Süha Oğuzertem, "Gizemli Bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce ve Tanpınar", *Kitap-lık*, Sayı: 40, Mart-Nisan 2000, s. 103.

çaltı akışı tekniğidir. Taklit de bilinçaltı gibi bir gün yüzüne çıkmakta ve kaybolmaktadır. Bilinçaltının olduğu yerler bilinçli taklit, bunun dışındaki yerler ise bilinçsiz taklittir.[379]

"Yaz Yağmuru" hikâyesinde Sabri, "Emirgân'da Akşam Saati" hikâyesinde olduğu gibi, bahçede bulduğu genç kadını taklit eder, üstelik hikâye boyunca sık sık genç kadının tavırlarındaki çocuksuluktan bahseder. Bazen de onu doğrudan bir çocuğa benzetir. Genç kadın oyun oynayan bir çocuk gibidir, fakat o, aslında bütün hayatı boyunca oyun oynamıştır. Çocukluğunda evlerindeki yarı deli halayıkla, ölen teyzesi olma oyunu oynamıştır. Bir başkasının kıyafetlerinde bir başkasının hayatını oynamaya zorlanmıştır. Bu zorlama, daha sonraları bir alışkanlık haline gelmiştir. Belki de bu nedenle ânı sevmektedir. Geçmişten kurtulmak ister gibi olmasına rağmen geçmiş onun hep yanındadır.

Buradaki genç kadın da diğer hikâyelerde olduğu gibi bir değişim geçirir. Fakat bu değişim, bir ândan diğerine şeklindedir. Sabri, konuştuğu kadındaki değişimlere anlam veremez, fakat bu değişimler bir taraftan hoşuna da gider: "*Yerde elindeki plağı ışığa doğru tutmuş yüzü sevinç içinde gülümsüyordu. Yine başka birisi olmuştu.*"[380]

Hikâyedeki en uzun anlatıyı genç kadın ve teyzeye dair olan anlatı oluşturur. Genç kadının yarı deli bir halayık tarafından ölen teyzenin kıyafetleri giydirilerek evin içinde dolaştırılması, onun gibi davranması, hatta yatağına yatırılıp önce ölmüş sonra da dirilmiş numaraları yapması, dedenin de buna se-

379 Süha Oğuzertem, "Yaz Gecesi" ile ilgili yazısında Tanpınar'ın iç monologlar sayesinde okurun hem hikâyedeki karakterlerden daha fazla bilgi edindiğini hem de okuru bir seyirci konumuna soktuğunu ifade eder. Sadece okur değil aslında hikâyedeki karakterler de seyirci durumundadır.

380 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 159.

yirci kalması, hayatı boyunca onu takip etmiştir. Hatta ölen teyzeye benzediği için ona onun adını, Fatma'yı, vermişlerdir. Bu benzerlik hem şimdiyi hem de geçmişi kaplamıştır. Sabri ile bulunduğu zaman da ölen teyze ile benzerliklerinden bahsettiği gibi geleceğinden de bahsetmektedir aslında. Tüm bu anlatılanlara karşın, genç kadının hikâyesi sırlarla doludur. Örneğin büyükannenin nişanlısının neden öldürüldüğü ya da teyzenin neden evlenmesine bir hafta kala bir kayıkla açıldığı ve sonra ölü bulunduğu gibi. Her ikisinde de ortak olan kayıktır. Yazarın bu ölümlerde kayığı ortak bir unsur olarak kullanması, belki de ölüme yaptığı göndermeler içindir.

Kayık, kara ile su arasındadır. Onun sayesinde bir karadan başka bir karaya geçilebilir, sudan karaya çıkılabilir. Yaşanılan hayatın su olduğu düşünülürse kara, yani toprak da ölümü simgeliyor olabilir. Büyükannenin nişanlısı kayığa binerken öldürülmüştür. Teyze, bir kayıkla evden ayrılmış ve bir daha geri dönmemiştir. Bu konuda ipucu olacak tek unsur, ölmeden önce dedenin ağzından çıkan sözlerdir. Dede ölmek istemez: *"İstemiyorum,' diyordu. 'İstemiyorum. Orada o var. Onu görmek istemiyorum. Nasıl yüzüne bakarım onun."*[381] Burada dedenin kimin yüzüne bakamaz olduğu konusunda bir belirsizlik vardır. Büyükannenin ölen nişanlısının mı yoksa ölen teyzenin mi yüzüne bakamayacaktır? Dede, kızının ölümünden sonra yıkılmıştır, sürekli koktuğundan bahsetmekte, kızının bu kokuyu duyduğunu ve bunu anladığı için öldüğünü söylemektedir. Acaba dede, en yakın arkadaşını öldürdüğü için mi böyle düşünmektedir? Ölmeden önceki son günlerini anlatırken genç kadın, onun durmadan hatırladığından söz edecektir.

381 Tanpınar, a.g.e., s. 197.

Evdeki yangından, ne evlerinden eksik olmayan kuşlar[382] ne de kedileri Çavuş kurtulabilir. Genç kadının gördüğü son şey, çatı çökmeden önce dedesinin, teyzesini kucağına alıp gitmesi olur.

"Yaz Yağmuru"nda taklit, görüldüğü gibi önemli bir yere sahiptir. Bu, öncelikle Sabri'nin genç kadına karşı hissettiklerinde ortaya çıkar. Sık sık onunla beraber karısı Seher'i düşünür. Genç kadın, Seher'in elbisesini giydiğinde uzaktan karısına göz kırpar. Sabri, aynaya baktığında ona karısından söz eder. Onun konuşmalarını dinlerken vaktiyle karısı ile psikiyatri doktoruna gittiğini hatırlar.[383] Genç kadının bazı el işaretleri ona karısını hatırlatır. Karısının bahçeyi ilk gördükleri zamanki tavrını hatırlar. Denizde yüzerlerken ise kucakladığı kişinin karısı mı yoksa genç kadın mı olduğunu anlayamaz: *"Fakat hakikaten o muydu böyle kucakladığı yoksa Seher miydi?"*[384] Genç kadın ile birlikteyken karısından mektuplar alır.

Sahilde, yanında yatan genç kadının tavırlarını karısı Seher'in çocukları hasta olduğundaki haline benzetir. Sabri, genç kadına baktığında aslında karısını düşünmek ister gibidir. Bu, onun kendi içindeki duyguların taklididir. Genç kadın, Seher'e dönüşmez, sadece onu anımsatır.

---

382 Bu hikâyede dedenin kuşlara olan tutkusu neredeyse hastalık düzeyindedir. Hikâyede, köşkün yanmış olması ve her tarafın bir cehennem yerine benzemesi de bizi yeniden Oidipus'a, Teb şehrini vuran vebaya götürüyor. Kuşlar, *"(...) aile ilişkilerindeki temel bir bozukluğun ete kemiğe bürünmüş halleridirler-baba yoktur, babalık işlevi (pasifleştirici yasa işlevi, Babanın-Adı) askıya alınmıştır ve bu boşluk (ancak baba metaforunun yol göstericiliğinde mümkün olabilen) 'normal' cinsel ilişkiyi engelleyen keyfi, kötücül, 'akıldışı' annesel süperego tarafından doldurulur."* Bkz. Slavoj Žižec, *Yamuk Bakmak*, s. 136-137.

383 Burada Sabri'nin bir romancı olduğu hatırlanmalı. Üstelik bir de karısıyla birlikte psikiyatra gittiklerini hatırlıyor. Belki de Sabri, kendi yazdığı bir eseri yaşıyor, onu kendi hayal gücünde birleştirerek kurmacayı taklit ediyor.

384 Tanpınar, a.g.e., s. 172.

Bir başka taklit de Sabri'nin genç kadını taklit etmesidir. Bunu önce beraber votka içerlerken yapar. Tıpkı genç kadın gibi isteksizlikle bardağı masaya bırakıverir. Taklit, Sabri'de bir rahatlamaya neden olur. İkincisi, genç kadın gittikten sonra olur. Onun gibi gülümsediğini, onun gibi boynunu hafifçe büktüğünü fark eder. Bunun üzerine kendisini, hayatında hiç irade olmamasından dolayı eleştirir. İlkindeki rahatlık yerini öfkeye bırakmıştır. Hikâyede asıl ilginç olan, taklidi Sabri'nin tamamlamış olmasıdır. Genç kadın, çocukken teyzesini taklit etmiş, hatta onun ölüp dirilmesini de bir oyun olarak oynamıştır. Fakat buna neden olan yarı deli halayıktır. Ancak bu durum, genç kadında sonradan alışkanlık haline gelmiştir. Alışkanlık, taklit değildir; alışılan bir unsur, insanın yaşamının bir parçası olur ve sıradanlaşır. Genç kadın, başkalarının hayatını yaşamaya alışık olduğundan, ki bu teyzesi veya ona benzeyen kadınlardır, Seher'i taklit etmez. Onun elbiselerini giymesi, o olmaya yetmemiştir, tıpkı kendisine ölen teyzenin ismi verilerek onun kıyafetleri giydirilip onun yatağına yatırılmasının ölen teyze olmaya yetmediği gibi. Alışkanlık, genç kadında bu hatıra hep canlı tutmaya yetmiş, fakat onlar olmaya yetmemiştir. Bu nedenle bir sıkıntı, oradan oraya geçiş vardır. Eğer tamamen onlardan biri olabilse oradan oraya geçmeyecektir, fakat kendisi de ortadadır. Bu da karmaşaya neden olmaktadır. Tüm bunlar da hikâyenin hatırlama temelli kurgusuna paralellik gösterir. Genç kadın tamamen bir başkası olsa zaman sürekliliğini kaybedecek, şimdiden geçmişe ve geleceğe bakmak mümkün olmayacaktır. Bu nedenle kendi varlığı da olmalıdır. Şimdi kendisi, geçmiş teyzesi ve kendisi, gelecek kendisi, teyzesi ve bir başkası şeklindedir, çünkü oyun ancak böyle devam edebilir.

Tanpınar, sadece bu hikâyesinde değil, diğer hikâyelerinde de birçok anlatıyı bir araya getirir. Bu eserlerde karakterlerin daha çok kendilerini ve toplumu yaratma üzerine konuştuklarını göz önünde bulundurursak bu, bilinçli bir tercihtir. Çünkü Tanpınar'ın *"kendini yapmak"* dediği unsur ne bireyden ne toplumdan bağımsızdır. Birey toplumu toplum bireyi yapar. Ayrıca kişinin kendini yapmasında da en önemli unsur benliktir. Kişinin bir dışarıdan görülen varlığı bir de içeriden, sadece onun bilebileceği bir iç varlığı, benliği vardır.

Hikâyelerin genel olarak yapısına baktığımızda dışarıda görülen varlığı bu iç varlıkların beslediğini görürüz. Burada genç kadın, kocasına karşı mesul olmadığını söyler. Oysa Tanpınar'ın bütün karakterleri mesuldür. Yaşadıkları deneyim onları mesul yapar. Dolayısıyla Tanpınar'ın deneyim tanımı ile Aldous Huxley'in deneyim tanımı birbirine benzer: *"Deneyim başınıza gelenler değildir, başınıza gelenle sizin ne yaptığınızdır."*[385]

İşte bu deneyim ve taklit ilişkisi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde özel bir konuma yerleşir. Örneğin Abdüsselam Bey ve damadı Ferhat Bey arasında geçen canlandırma. Abdülhamid'in jurnalcilerinden olan Ferhat Bey, yıllar sonra Abdüsselam Bey'in karşısında onu nasıl saraya jurnal ettiğini canlandırmaktadır. Bütün bu canlandırmayı muzip bir tavırla seyreden Abdüsselam Bey'in de bir sırrı vardır, o da her hafta damadı hakkında saraya jurnal vermektedir. Bunlar, Abdüsselam Bey'in hayatının tamamlanan cümleleridir. Büyük bir kalabalıkla yaşayan bu adamın yalnız kalma korkusuna eşlik eden bir tamamlamadır bu. Oysa bu koca konak ve içindekiler

385 Kegan'dan alıntılayan William L. Randall, *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999, s. 59.

ona büyük bir yük olmaya başlamıştır: *"Bu yükün altında, bütün bu uzak akraba, Abdüsselâm Bey'e, ara yerdeki esas cümleler silinmiş, bu yüzden manâsı bir türlü çıkmayan bir metin gibi geliyor, onu şaşırtıyor; bununla beraber büsbütün yalnız kalmak korkusu ile bu beyhude kalabalığa yine dört elle sarılıyordu."*[386] Nitekim konak halkı dağılıp da etrafında sadece Hayri İrdal ve karısı Emine ile kızları Zehra'nın kaldığı konakta bu ara cümleleri doldurmaya çalışan Abdüsselâm Bey aslında cümleleri tamamen silmeye çalışarak annesinin adını koyduğu Zehra'ya anne diyerek metnini yazdığı gibi kendisi silecek, çocukluğuna geri dönecektir. Bu geriye dönüş onu tıpkı saatler gibi kendi kendisini onarmak için bulduğu bir yol olacaktır. Boş bir levha, yeniden yazılabilir hale gelecek, böylece o, kalabalığın yok olduğunu fark etmeyecektir. Kalabalık için çabalayan, o zamanlar İrdal'ın *"hafîfçe komik bir operet amcası"*na benzettiği Abdüsselam Bey, bu geriye dönüşte operetten vodvile oradan da trajediye geçecektir. O, nasıl kalabalığa borcu olduğunu göstermemek için oynuyorsa, İrdal ve Emine'ye de aslında yalnız olmadığını oynayarak bir vodvile, sonrasında kendini buna inandırarak bir trajedinin aktörüne dönüşmektedir. Bu dönüşte Abdüsselam Bey, yetim kalmıştır. Babası yoktur. Modelden eksik, kendisini her zaman yaptığı gibi sözcüklerle oyalamaktadır. Bir sürü eski eşyanın toplandığı evin odasına da "çocukların odası" adını vermesi bundandır.

Aslında burası onun belleğidir, belirli anlamlarda da somut bir haldeki zamanı, yani saati. Bu oda, onun saatidir. Hep aynı saatte durduğunu farz ettiği bir saattir bu. O yüzden yetimdir Abdüsselam Bey. Baba, çoktan iktidarını kaybetmiştir.

Sadece Abdüsselam Bey ya da Seyit Lûtfullah değil, Avcı Naşid Bey de bir canlandırmanın içindedir. Hiç gitmediği

386 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 42.

ama hikâyelerini anlattığı, yanında koşamayacak kadar yaşlı bir tazıyla çıktığı avlarından bahseden bu adam da kendi muhayyilesinde bir gerçeklik oluşturmuştur. Bu oyunun baş rolünü Seyit Lûtfullah ve Aristidi Efendi paylaşır. Onlar, hem Abdüsselam Beyi, hem İrdal'ın babasını hem de Naşid Beyi kurtaracak kişilerdir. Böylece herkes para sahibi olacak, kimileri eski hayatını devam ettirebilecek kimileri babalarının vasiyetini yerine getirecek, kimi de rahat bir hayat sürecektir. Tüm aramalara rağmen define bulunamadığı gibi Aristidi Efendi de altın yapmaya çalışırken laboratuvarında çıkan yangında ölür. Seyit Lûtfullah ise beklenen mehdinin kendisi olduğunu söylediği bir konuşmadan sonra Sinop'a sürülür.

Tanpınar'ın diğer eserleri gibi metamorfoz, burada da önemli bir yer tutar ve karşılıklarını inkılâp ve hulûl kelimelerinde bulur. Örneğin halanın dirilişten sonra başına gelenler bir inkılâp olduğu gibi, Hayri İrdal'ın evine yerleşen baldızları kendisini ziyarete gelen Sabriye Hanım'ı taklit etmeye başlarlar. Böylece evde bir "kıyafet inkılâbı" başlar. Ayrıca İrdal'ın kendisinin başkalarının, Cemal Bey ve Halit Ayarcı, kıyafetlerini giymesiyle onun hayatında da bir inkılâp gerçekleşmiştir. Değişimin inkılâp olarak nitelendirilmesi ve bu şekilde adlandırılması İrdal'ın "*Ah kelimeler ve onlara inanmanın saadeti*" sözlerini onun inanmak istediği bir kavram haline dönüşür. Oysa inkılâp sadece bir dönüşüm ya da değişim değil, modernleşmeyi, çağdaşlaşmayı da beraberinde getirir. Aslında hatıralarda bu kelimeyi baştan itibaren kullanan İrdal'ın bir tarafı çoktan Ayarcı ile birleşmiştir. Anlatımın arasında serpiştirilen bu kelime, İrdal'ın kendisini değiştirmesiyle, İspritizma Cemiyeti'nde sürekli değişen ruhların hallerini bedenleriyle kontrol etmeye çalışan insanlar gibidir. Karısı Pakize, kendisini sinemaya vermiş, sürekli başka başka karakterlere

dönüşmekte, etrafındakileri de dönüştürmektedir. Bu nedenle İrdal'ın hayatı kelime öğrenmekle geçmiştir, çünkü etrafındaki her şey sürekli bir inkılâp içindedir: "*Hayatım kelime öğrenmekle geçti. Hemen her safhasında sözlüğümü yeniden yapmıştım, hem de kendi hayatımda, etimle, kemiğimle yaşayarak.*"[387]

Hayatı kelime öğrenmekle geçen Hayri İrdal, Halit Ayarcı ile karşılaştığında birçok Hayri'den müteşekkildir: "*Hayri Bey, Hayri Efendi, Hayri oğlum, falcı Hayri, saatçi Hayri, Pakize'nin kocası Hayri, baldızlarımın eniştesi Hayri... Şimdi bir de Hayri Beyefendi ortaya çıkmıştı.*"[388] Ama hiçbir zaman sadece Hayri değil. Romanda yazarının anlatışında da sadece Hayri değil, bir inkılâbın, soyadı inkılâbının sonucuyla Hayri İrdal. Bu inkılâbın içinden hep Hayri İrdal. Sonuçta İrdal da onun öğrendiği kelimelerden biridir. Üstelik onun yaşadığı dönemde insanlar soyadlarını kendileri seçebiliyorlardı.

Halit Ayarcı ile Boğaz'da yemek yiyen İrdal, bir ara onun aktör olup olmadığını düşünür,[389] üstelik Doktor Ramiz'in onu Ayarcı'ya "mektep arkadaşım" diye tanıtması gibi Ayarcı da masaya ona merhaba demek için gelen muhalefetteki bürokrata İrdal'ı "*memleketimizin en tanınmış saat üstadı.*" diye tanıtır. Bu tanıtımda İrdal, Ayarcı'yı bir nevi müneccim gibi görür: "*Bu takdim şeklinden bir daha anladım ki Halit Ayarcı mazi ve istikbalini halin arasından gören zattır.*"[390] Bu gecenin diğer bir ilginç yanı da yemeklerde hokkabaz eğlencelerinden hoşlanan bu bürokratın, İrdal'ın ona baktığında masadaki tabakların oynadığını görmesidir. Önce sarhoş olduğunu düşünür, sonra bunun hokkabaz merakı olduğunu öğrenir. Bu şekilde neredeyse peşinde bir sirk ile dolaşan bu bürokrat ilgi çekicidir.

387 Tanpınar, a.g.e., s. 171-172.
388 Tanpınar, a.g.e., s. 194.
389 Tanpınar, a.g.e., s. 199.
390 Tanpınar, a.g.e., s. 202.

Geceyi ilginç kılan bir diğer özellik, İrdal'ın iktidarda bulunan bürokratın gazetede fotoğrafını gördüğünde, karşısında bulunan ve şimdi muhalefette yer alan "devletli"nin birbirlerine ne kadar benzediklerini söylemesidir. Ayarcı ise bunu "hulûl" olarak açıklar.[391] Hulûl konusu romanda bundan sonra önemli bir yer tutacaktır. Bu hulûl hali, "devletli"nin bakışlarının İrdal'ın omuzlarına ve gözlerine değmesiyle İrdal'a da geçecektir. Devletlinin bu bakışı, onun çocukluğunda türbelerde edindiği hafiflik hissinden daha yoğun bir duyguya kapılmasına olanak vermiştir. Devletli ile birlikte bir nevi "hulûl" yaşayan İrdal, türbelerden sonra evliyaları düşünür. Komşuları sayılan Yedigelin Emine Hanım'ın piyangodan kendisine çok para çıkmasını istemesine rağmen, sadece o bilete verdiği parayı geri getirebileceğini söylemesi ve gerçekten de bu kadar miktar parayı geri getirmesini hatırlar. Para, türbe ve devletli ilişkisi sanki sahnede başka bir hokkabaz oyunu oynamaktadır.

Devletlinin bakışlarıyla karşılaşma İrdal'a göre uğur ve saadettir. O geceden sonra hayatının anlamı değişir: "Bu evvelâ üzerimden bahsettiğim ağırlığın kalkmasıyla başladı. Sonra yavaş yavaş mantığım değişti. *Hatta dünyaya bakışım, eşyayı görüşüm, insanları anlayışım değişti.*"[392] Bu değişimde kendisine en büyük yardımcı Halit Ayarcı olur: Devletin birey üzerinde etkisi. İktidar, birey üzerinde mekanizmasını kurmuştur. Fakat toplum yapımızda devlete ait unsurlar kutsallığı da içinde barındırır. "Devlete zeval gelmesin", bu mantaliteyi özetleyen

391 Tasavvufta hulûl, "Allah'ın insan bedenine girmesi inancıdır." Bu, vahdet-i vücud düşüncesinden farklıdır. Burada kişiler, Tanrının kendilerinin vücuduna girdiğini, Tanrının bedenlerinde olduklarını söylerler. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Yaşar Ocak, *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s. 197-206.

392 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 207.

bir bakış açısıdır. Devletin gölgesindeki bireyin mutlu olacağı düşüncesi, bu gölgeye yaklaşmanın bireye şahsî olarak getireceği kazançları da göz önünde bulundurmak. Burada Hayri İrdal'ın kullandığı dil, türbe ile devleti aynı potada birleştiren halk dilinin parodisidir. Devletlinin sadece bakışlarının hayatı değiştirmeye yetmesi de bu parodileştirmenin devamıdır.

Bu gecede İrdal, Ayarcı'nın zamanı çalışma olarak algıladığını ve bunu bir mesele olarak gördüğünü öğrenir. Ayarcı'ya şarkıcı olmak isteyen baldızını ama onun hiçbir makam ve usul bilmediğini anlatır. Ayarcı ise bunun önemli olmadığını, insanların artık bununla değil sadece şarkıların güfteleriyle ilgilendiğini söyler: "*Herkes kendi boşluğunu bir parça duygu ile doldurmak, kendini süslemek istiyor, fakat musıkîden o kadar anlamıyorlar ki, şarkıları güfteleri için seviyorlar.*"[393] Bu, Abdüsselam Bey'in, ara yerleri boş bırakılmış metnine benziyor. Sadece güftelerin, kelimelerin sevilmesi, İrdal'a yeniden kelimeler ve onlara inanmak saadetini hatırlatacaktır. Ayarcı'nın bundan sonra baldızının kimi taklit ettiğini sorması ve bunun diğer ifadedeki "*kendini süslemek*" ile bağlantısı. Süslenen baldız, süslenen Mübarek gibi "yeni" haliyle kabul görecektir. Burada Ayarcı'nın İrdal'a baldızı ile ilgili gerçekleri anlatmak istediğinde ona "*Siz kelimelerle zehirlenen adamsınız, onun için eskisiniz, dedim. Yeni adamın realizmi başkadır.*" Nitekim daha sonra ona "*Siz hayata değil, Acemaşirana inanıyordunuz.*"demesi boşuna değildir.[394] Bu yeni insan elindeki ile ne yapabileceğini düşünmelidir. Tam bir pazarlama mantığı. Sonunda Ayarcı'nın kendisine "*dürbünün bakılacak yerini gösterdiğini*" söyler ki bu da hulûldür.[395] Zaten ertesi sabah Hayri İrdal, Halit Ayarcı'nın ona gönderdiği elbiseleri giymiştir.

---

393 Tanpınar, a.g.e., s. 212.
394 Tanpınar, a.g.e., s. 216.
395 Tanpınar, a.g.e., s. 215.

Daha sonra Hayri İrdal, Halit Ayarcı'nın etrafındaki insanları hokkabazlığıyla kukla gibi oynattığını, hayatla oynadığını ifade eder ve kendisinin Ayarcı'yı tanıdığından beri onu taklit ettiğini belirtir.[396] Romanda herkes olayın komikliğinin farkındadır. İrdal kendisini Enstitü'ye davet ettiğinde Selma Hanım, duyduklarının bir şaka olup olmadığını sorar. Bunun ardından onun gülüşünü İrdal "makinede bozulan bir şey vardı" diye tanımlar.[397] Tabii ne de olsa artık "modern" dili kullanan bir insan olarak benzetmelerini de ona göre yapmaktadır.

Enstitünün ilk kuruluşunu başlatan küçük büro ve buradaki Nermin Hanım da yaptığı dedikodulardan birinde hulûlden bahseder. Hatta bu, ilk dedikodusunun konusudur. Dedikoduda, küçük kızlara meraklı bir kocası olan kadına, kocasını eve bağlamak için ona okul önlüğü giymesini öğütlediğini, arkadaşının bu öğüdü başlangıçta yadırgadığını fakat önlük giymeye başladıktan sonra kocasının evden çıkmaz hale geldiğini anlatmıştır. Bu odanın daha sonra "*İstanbul'un en asrî müessesesi olan enstitü binası*" ile arasında hiçbir ilişki yoktur. Aradaki farka terakkî bile denilemez.[398] Çünkü her ne kadar kelimelerle zehirlenmiş olsa da Hayri İrdal, Enstitü'yü birkaç kelimenin etrafında doğan bir masal olarak tanımlar.[399]

Romanda enstitü kuruluna kadar oyun da farklı aşamalarda devam eder. Belediye reisinden daha yetkili bir bürokratın daireyi ziyaretinde roller değişir. Halit Ayarcı İrdal'ın, belediye reisi ise onun yerine geçmiştir. Tabii İrdal da unutulmamıştır. İşte burada Ahmet Zamanî'den ve İrdal'ın onun hakkında yazdığı kitaptan bahsedilir. Bu olay sonunda gerçekten

396 Tanpınar, a.g.e., s. 247.
397 Tanpınar, a.g.e., s. 248.
398 Tanpınar, a.g.e., s. 218.
399 Tanpınar, a.g.e., s. 219.

bu kitabı yazmak zorunda kalan İrdal, kendi kendisine *"(...) beni başkalarının uydurduğu bir yalan yaptın" diye söylenirken bir yandan da "âdeta tefrika halinde bir yalan olmuştum."* der.[400] Söylediklerinin hepsini kendisi Ahmed Zamanî'yi yazarak gerçekleştirecektir.

Başkalarının uydurduğu bir yalan olan İrdal, bu yalanın içinden kendisi de kurmaca bir karakter yaratacak ve kurmaca bir bilim adamı olarak, rabia[401] hesaplarını bulduracaktır.[402]

Tanpınar'da taklit, görüldüğü gibi daha çok bilinçli olarak yapılan bir davranıştır. Karakterlerin var olan kendi gerçekliklerinden sıyrılmanın bir yolu olmasına rağmen, bazen de örneğin "Evin Sahibi" ve "Yaz Yağmuru" hikâyelerinde olduğu gibi kendilerini kurtaramadıkları bir talihin sonucudur. İstemeseler de bu talihi, kendilerine başkalarından miras kalmış bu talihin taklidini yaşamaya devam etmektedirler. Taklit bazen de kendilerine yaşatılan talihin bir nevi intikamı gibi ortaya çıkmakta ve saldırganlığa dönüşmektedir.

---

400 Tanpınar, a.g.e., s. 255. Benzer bir şekilde *Aydaki Kadın* romanının karakterlerinden Naşit Bey hayatı bir tefrika romana benzetecektir. Bkz. Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 38. Kurmaca ve gerçeğin birbirine karıştırılmasının bir örneği de *Aydaki Kadın* romanında görülür. Selim, Leyla ile ilgili düşünürken ne kadar zayıf olduğunu ve bir şey yapamadığını aklını geçirirken Leyla da onun için "Kolunu baltayla kendi kesen adam." diyecektir. Bkz. Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. s. 40.

401 Kurmaca bir karakterin kurmaca buluşları çok uzak bir ihtimal olsa da akla İsmail Hami Danişmend'in Rabia Hatun şiirlerini ve bu bunun etrafında çıkan polemikleri getiriyor. Rabia Hatun da Zamanî gibi kurmaca bir şahsiyet olarak okura sunulmuştur. Bir süre sonra ise Rabia Hatun'un Danişmend'in kendisi olduğu anlaşılmıştır.

402 Bir de *Aydaki Kadın*'da Asım, Selim ile ilk tanıştıklarında ağabeyini taklit etmektedir. Bkz. Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 72.

4. Yanılsama

Tanpınar'ın metinlerinde rüya ve hayalden ayrı olarak bir de yanılsama vardır. Yanılsama, var olan gerçekliğin olduğundan başka şekilde algılanmasıdır. Fakat genel olarak sanatının temelini uyanık halde rüya görmekte bulan bir yazarın yanılsamayı da bunlara paralel olarak yansıtması şaşırtıcı değildir.

Bu türlü yanılsama, kendisini öncelikle "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde gösterir. Bu hikâyede rüyalar kadar yanılsamalar da önemlidir. Gölgesini meyhanede bırakan Abdullah Efendi, arkadaşlarıyla birlikte gittiği randevu evinde, pis bir odanın içindeki kirli yatağa bakarken duvardaki zembilden kendisine seslenen yaklaşık yüz elli iki yüz yaşlarında bir Rum'un konuşmalarını duyar ve hızla oradan kaçar. Arkadaşları onu başka bir yere götürmeyi teklif ederler, o da kabul eder. Yeniden, yaşadığı gecenin kötü tesadüflerinin getirdiği talihinden kurtulabileceğini düşünür, umutlarına geri döner. Onun tek istediği bir kadının sıcaklığıdır.

Kadın sıcaklığını duyacağını sandığı ikinci randevu evinde Abdullah Efendi'nin başına daha trajik bir şey gelir. Birlikte olmak için seçtiği kadının, sağ göğsü kaybolmuştur, üstelik bu kadın, göğsünün evdeki diğer kadınların eline geçmesinden çok korkar. Böylece beden parçalanmış, uzuvlar kendi dünyalarını yaratmış olur.

Zaten bu hikâyede ölüm bile ikiye bölünerek, gölgesini bırakarak gitmiştir. İlk randevu evinde gördüğü zembil içindeki ihtiyar adam ile ikinci randevu evinde gördüğü gelin ve damat fotoğrafları aslında ölümün hayata izdüşümleridir. Bedenler yok olmuş, ancak onların görüntüsü olan fotoğraflar geride kalmıştır. Bu görünmeyenler ve izdüşümler tüm hikâyeye hâkimdir: Abdullah Efendi'nin diğer tarafı ve bedenleri oluşturan uzuvlar. Bunların hepsi aslında bir izdüşüm, diğer bir ifadeyle birer gölgedir. O nedenle hikâyeye bir parçalanmışlık ve gölgeler hâkimdir. Bedenlerin bütün olamamasının nedeni budur.

Her nesne kendi talihini yaşar. Parçaların ayrı, bütünlerin ayrı bir talihi vardır. Burada gölgeler önemlidir. Çünkü gölgeler, rüya ya da hayal değil yanılsamadır. Abdullah Efendi'nin meyhanede gördüğü bedeninin içinde bir görünüp bir kaybolan kadın gibidir, dahası gölgeler bir gerçeğin, ancak yanılsama halindeki bir gerçeğin izdüşümleridir.

İkinci randevu evinde gördüğü fotoğraftaki kadın ve erkeğin dans etmeye başlaması, bu dansın daha önce hiç görülmemiş bir şekilde olması, odada bulunan küçük çocuğun bunu alkışlarla karşılaması Abdullah Efendi'yi dehşet içinde bırakır. Gölgelerin hareket haline geçmesi, dahası dans etmesi nasıl açıklanabilir? Bunlar, aslında ona göre hakikatin ta kendisidir. Böylece Tanpınar'ın diğer eserlerinde görülen üçüncü göz burada tekrar ortaya çıkar. Nasıl hikâyenin başlarında Abdullah Efendi'nin kendisi ve sureti arasında görünmüş, onların birbirlerini görmelerini sağlamışsa burada da hayat ve ölüm arasındaki suretler, fotoğraflar, eşyanın kendi hakikati üçüncü bir göz oluşturur. Bu da bir nevi merdivendir. Zaten Tanpınar'ın eserlerinde büyük bir yer tutan eşik de daha çok bu merdivenle ilgilidir. Bir kriz ânı, birdenbire oluşan değişiklikler hep

eşiklerde meydana gelir. Eserlerinde bu eşiklerin mekân olarak ortaya çıktıkları yerler ise merdivenler ve sofalar olur. Bu hikâyede Abdullah Efendi, her iki randevu evindeki akıl almaz olaylarla merdivenler sayesinde karşılaşır. Beklediği ama bir türlü gelmeyen sevgili bir merdivenle onun odasına iner.

Sis de dikkat çekici bir unsur olarak burada yerini alır. Sis, görünen ile görünmeyen arasında bir çizgidedir. Ne tam olarak gerçeği ne de görülenin gerçek olmadığını anlatır. Bu ikisi arasında bir merdiven gibidir. Var ile yok arasındaki oyunsal çizgi yazarı cezbeder. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*'de şöyle der:

"Sisi daima çok sevdim. Bir başka yazımda da söylediğim gibi onu zihnin bazı hallerine ve san'atın kendisine benzetirim. Gerçeğin çemberinden, tabiatın kendi fantezisiyle bu kurtuluş, gördüğüm ve bildiğim şeylerin dört bir yanımda böyle değişmesi, süzülmesi, ağırlıklarına kadar renk, çizgi, her şeyden kurtulması ve kendi hayaletleri olması muhayyelemi daima gıcıklar, bana acaib ihtiraslar aşılar."[403] Paris'ten Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektupta ise şunları söyleyecektir: *"Paris'te sis sefası yaptım. Yani şiirimin ve estetiğimin elemanını seyrettim."*[404]

Abdullah Efendi bir süre sonra meyhanede başka bir çifti izlemeye başlar. Bu çift de diğeri gibidir. İkisi de çok mesuttur. Erkek, kadını öpmek için eğildiğinde sadece bir yen ile karşılaşır. Beden kaybolmuş yerini eşyalar almıştır. İşte bunlar olmadan önce Abdullah Efendi, bu çifte bakar ve yüce bir varlık tarafından değil, sıradan bir kadın tarafından sevilmenin özlemini duyar. Hep beklenen ama bir türlü gelmeyen, rüya ile hakikat arasındaki bu sevgili Tanpınar'ın şiirinde de karşılığını bulacaktır:

---

403 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 163.

404 Zeynep Kerman, *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 135.

"Rüya ile
Hayâl arasında
Hayâl ile
Hakikat arasında
Yalnız sen varsın!
Gece ile
Gündüz arasında
Güneşle
Göz arasında
Yalnız sen varsın!"[405]

Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, Nâmık Kemal'in *Rüya*'sından uzun uzadıya söz eder. Ona göre bu eser, Nâmık Kemal'in sanatında daha sonra gelecek birçok unsurun habercisidir. Nâmık Kemal'in *Rüya*'sından şu alıntıyı yapar:

"Bir ateşi bulut peydâ oldu, ağır ağır açılmaya başladı, arasından putperestler nazarında âlihetü'l-hüsn îtibâr olunabilecek bir nâzenin göründü. Gide gide kız doğruldu. İçinde yattığı bulutu diz kapaklarından göbeğinin üstüne kadar vücuduna sarındı, ucunu sağ omuzundan atarak memelerinin uçlarına indirdi. Kendi uzun boylu, tendürüst, merdâne yapılı bir kız idi."[406] Nâmık Kemal'in gördüğü kadın da Abdullah Efendi'nin gördüğü kadın gibi gökyüzündedir, her ikisi de ilahi özellikler taşır.

Abdullah Efendi sıradan bir kadın tarafından sevilmenin özlemini düşünürken erkek hiç rahatsız olmadan konuşmasına devam etmektedir. Kadın bir süre sonra eşyaların içinde yavaş yavaş görünmeye başlayarak yerini alır.

Elbiselerin içi yeniden kadının bedeni ile dolmuştur. Bu sırada *"Abdullah Efendi bütün şaşkınlığına rağmen gözlerini*

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

406 Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Haz: Abdullah Uçman, 2. Baskı, YKY, İstanbul, 2007, s. 337.

onlardan ayırmıyor, dikkatle bu acayip oyunun tekrarlanmasını bekliyordu." Bu oyun tekrarlanmaya devam eder. Aslında burada kadının yok olup yeniden ortaya çıkması daha çok Abdullah Efendi'nin düşünceleriyle bağlantılıdır. O, önce yüce bir mahlûk olarak tasavvur ettiği kadını düşlemiş, bu sevgili uzun süre gelmeyen olmuş, geldiğinde ise Abdullah Efendi bulunduğu meyhanede sahip olduğu düşüncelerle sıradan bir kadının özlemini çekmeye başlamıştır. Burada hemen ortaya onun "üst kat kiracısı" dediği diğer Abdullah Efendi çıkmış ve bir kişilik bölünmesi gerçekleşmiştir. Bu sahneden daha çok üst kat kiracısı ile alt kat kiracısının görmek istedikleri bir göz önüne geliyor bir kayboluyor gibidir. Önce üst kat kiracısı o yüce varlığı düşünür ve kadın kaybolur, alt kat kiracısı sıradan bir kadın özlemini çeker ve kadın yeniden ortaya çıkar. Burada Tanpınar, başka bir mitosa gönderme yapar. Bunu anlatıcı kendisi de söyler: *"Gayri ihtiyari, kadim efsanenin bütün ebediyyet boyunca, cehennemde hep aynı kızgın kaya parçasını dik bir yokuşa ite kaka sürüp taşımaya mahkûm ettiği karakteri düşündü ve insan talihinin zalim imkânları karşısında ürpere ürpere bu manzarayı üst üste birkaç defa daha seyretti; sonra büyük bir **irade**[407] gayretiyle bakışlarını o taraftan çekti."*[408] Bu, Sisypus mitidir. Sürekli aynı kayayı yukarı doğru taşıyan ancak bu kayanın geri yuvarlanmasıyla taşıma işlemini sonsuza dek sürdürecek olan Sisypus'un hikâyesi. Hep çabalayan ancak sonuca ulaşamayan Abdullah Efendi gibi.

Bu hikâye de "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde olduğu gibi tek gecelik bir öykü zamanından oluşmakta, yine diğer hikâyede olduğu gibi garip bir talihin kendisini kovaladığını düşü-

407 **Vurgu bana aittir.**
408 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 29.

nen bir karakterin başından geçenlerle ilerlemektedir. Burada diğer hikâyede olduğu gibi karşılaşılan bir diğer unsur da rakamlardır. Abdullah Efendi, rakamlarla talihi için bir fal bakıyormuş gibi uğraşır. Garip bir talihin olduğu bu geceyi haber veren rakamlar olmamıştır: *"Yavaş yavaş bu gecenin garip talihini sezmeye başlamış ve ondan ürkmüştü. Bununla beraber ne rüyalarında, ne de bugün tesadüf ettiği rakamlarda böyle bir âkıbeti haber veren bir şey yoktu. Gelirken bindiği otomobilin numarasını hatırladı: 1873. Rakamları mutlak kıymetleriyle tekrar topladı. Hepsi 19 ediyordu. 1+9=10. Sıfırı atıyordu. Elde kalan birdi; 1 onun çok iyi bir rakamıydı, evvela tekti ve sonra vahdetin ve vahdaniyetin rakamıydı."*[409] Abdullah Efendi'nin biri sevmesi doğaldır, çünkü hikâyedeki parçalanmışlık içinde bütünlüğünü koruyan sadece bu sayıdır. Bir sayısı sadece vahdaniyetin değil aynı zamanda, bütünlüğün, tamlığın da ifadesidir. Zaten Abdullah Efendi'nin hayatı çocukluğundan itibaren "tesadüf" ettiği rakamların talihini araştırmakla geçmiştir. Bu da bir hakikat arayışıdır. Dolayısıyla kendisinin gördüğü rüya sonucu eşyanın hakikatine sahip olmaya erişmesi kendisini şaşırtmaz. O, rakamlarla yıllarca aslında bunu yapmak istemiştir.

Bir süre sonra Abdullah Efendi'nin içine bir sevinç dolar: *"Kendisi için yepyeni bir his olan bu sevinç içinde her şeyi mümkün görüyor, bütün hüviyetini esir kadar hafif buluyordu."*[410] Burada yukarıda söz konusu edilen "çırçıplak kıyafet" ifadesinde olduğu gibi bir ifade, "bütün hüviyetini esir kadar hafif" ifadesi, dikkati çekmektedir. Nasıl çırçıplak kıyafet ifadesin-

409 Tanpınar, a.g.e., s. 30. Abdullah Efendi'nin rakamlarla ilgili bu düşüncesi *Huzur*'da Mümtaz tarafından şu şekilde dile getirilecektir: "Yahut hayatın kenarına fırlamış bir rakam olacak, öbürsü gün öldüğü zaman da aynı şekilde yalnız ölecekti." Bkz. Tanpınar, *Huzur*, s. 129.

410 Tanpınar, a.g.e., s. 31.

de bir başka unsura gönderme yapıyorsa, *"bütün hüviyetini esir kadar hafif"* ifadesi de başka bir unsura gönderme yapmaktadır. Burada anlatılmak istenilen muhtemelen "alt kat kiracısı"nın "üst kat kiracısı"ndan kurtulduğu zamanlara bir örnektir. Bu da hafifliği beraberinde getirir. O, şimdi üçüncü bir göz gibi kendisine ait olan her iki Abdullah'ı birden görmektedir: *"(...) şimdi bizzat kendisini üç adım önünde görüyor ve her an tekrarladığı müstereddit hareketlerle ikizleşen hüviyetlerinden hangisinin asıl hakikisi olduğunu anlamaya çalışıyordu."*[411] Böylece üst kat kiracısı ve alt kat kiracısı cisimleşmiş olarak birbirlerinin karşısına, arada üç adım fark olduğu halde, dikilirler. Abdullah, kendi duygu ve düşüncelerini bu gölgeye de geçirmek ister.

Onun için bu, *"Tıpkı bir evden bir başka eve eşyayı ve itiyatlarımızı nakletmek gibi bir şey..."*dir. Abdullah Efendi, bu nakil işlemini gerçekleştirir. Aslında tüm bunlarda, psikolojinin, daha doğrusu psikanalizin de etkisi vardır. Tanpınar, bu konuyu *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde çok daha derin bir şekilde işleyecektir. Bu madalyonun birinci kısmıdır. İkinci kısım ise tasavvufta da benzer olayların farklı yorumlarının bulunduğudur. Örneğin bir kişinin kendisinden başka bir kişi yaratması, kendi nefsini yok etmesi gibi. Nitekim Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası* adlı Tanpınar üzerine incelemesinde Bergson üzerine söylenilenler kadar Hilmi Ziya Ülken ve Abdülbaki Gölpınarlı'nın tasavvuf üzerine yazdıklarından da alıntı yapar. Sezgiciler ile mutasavvıfların düşüncelerinin benzer yönlerine sık sık değinir. Böylece yazarın özellikle üzerinde durduğu ikizlik konusunda yapılacak yorumları da dikkati alarak, karakterinin başına gelenleri her iki yorumu da göz önünde bulundurarak

411 Tanpınar, a.g.e., s. 31.

yarattığı söylenebilir. Bunlardan ilki, Abdullah Efendi'nin eşyanın hakikatine ulaştığına inanarak sır perdesinin kalktığını düşünmesidir.

Bu, tasavvufî açıdan yorumlandığında kulun kendi nefsinden sıyrılması, dünya nimetlerini terk etmesi olarak yorumlanabilecekken, psikanalist açısından kişinin hipnoz edilerek herhangi bir maske takmaksızın kendisini ortaya çıkarması olarak yorumlanabilir. Nakil konusunda da aynı durum söz konusudur. Abdullah Efendi, kendisini bir evden diğerine nakleder gibi düşünür. Bu bir nevi trans ile mümkündür. Mutasavvıflar, çeşitli mertebelere yükselirler. Bunların en üstü, nefsin yok edilmesiyle gerçekleşir. Psikologlar ise hipnoz sayesinde insanı başka bir benliğe geçirerek var olan egolarını, benliklerini yok ederler. Bunların her ikisi de bir nevi nakil işlemi gibidir. Tanpınar'ın bu hikâyede seçtiği kelimeler bu nedenle anlamlıdır. Nakil, sır perdesi, hakikat, alt kat, üst kat, gölge, kuyu vb. Bunlar hem tasavvufa hem de psikanalize yapılan göndermelerdir. Bunların yerine başka kelimeler, ya da en azından Abdullah Efendi'nin durumunu anlatmak için kullandığı alt kat üst kat kiracısı benzetmesinin dışında kullandığı takdirde hikâyedeki ikizliği biçimsel olarak ortaya koymak gibi bir derdi olmayacaktır. Fakat Tanpınar böyle bir sorunsal doğrultusunda özenle kelimeleri seçmeyi tercih eder. Metnin içinde Abdullah Efendi'nin rakam hastalığından bahsedilmesi de anlamlıdır. Rakamlara özellikle gönderme yapmak isteyen yazar, bu yolla aslında metinlerin başka şekillerde okunabileceğine de gönderme yapmak istiyor gibidir. Uzun yıllar boyunca, özellikle kutsal kitaplar rakamlardan yola çıkarak başka şekillerde okunmuştur. Burada harf esas alınmış, harflere rakam olarak karşılıklar verilmiş ve gizli metinler çözülmeye çalışılmıştır.

Yukarıda sis ve merdivenin yanılsama konusundaki durumuna değindik. "Yaz Yağmuru"nda, "Evin Sahibi"nde, *Huzur*'da, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde merdivenler mekân olarak bakıldığında bir nevi üçüncü göz olarak eserlerde yerlerini alırlar. Fotoğraflardan fırlayarak dans eden insanların yaptıklarının tanımlanamaması da bununla bağlantılıdır. Çünkü eşikte kalmış bir şey tanımlanamaz. Ne tam olarak görünen, ne de görünmeyendir. Daha önce de belirtildiği gibi biraz da sis gibidir. Sis gibi olan bu görüntünün, rüya formunda yazılmış bir eserde ortaya çıkması da doğaldır. Fakat bu gölgeler, rüya formunda yazılmış bu eserin yanılsamalarıdır. Neden yanılsama? Çünkü, rüyalarda ya da hayallerde bir yanılsama yoktur. Orada her şey berrak bir haldedir. Ancak gölgelerde, bu berraklık ortadan kalkmış ve yerini, ne olduğu tam olarak belli olmayan bir başka görüntüye bırakmıştır. Fotoğraftan konuşan karı-koca, göğsünün teki kaybolmuş bir kadın ve saat zembereğinden konuşan yüz elli iki yüz yaşlarındaki Rum, hepsi de yanılsamadır. Sanat eğer gerçekliği bozacaksa bunu biraz da absürt olana kaçınakla yapar.

Absürt olan, bu şekilde asıl gerçekliği gizleyerek onu bir sanat eserine çevirir. Saat zembereğinden konuşan ihtiyar adam, belki de Abdullah Efendi'nin o sırada ihtiyacı olan kadın sıcaklığına, belirli anlamlarda anne şefkatine paralel olarak istediği bir baba otoritesidir. Bu nedenle bu yaşlı adam ona bir saat zembereğinden, eski bir zamanın içinden seslenir. Sol göğsünü kaybetmiş kadın ise kalbinin olduğu taraftan mahkûm kalmıştır. Bu da bir daha hiç sahip olunamayacak bir anne imgesi gibidir. En sonda görülen bir damat ve gelinin fotoğraftan fırlayıp dans etmeye başlaması ise birlikte düşünülen bir anne-baba figürünü beraberinde getirir. Bu yanılsamalar, Abdullah Efendi'nin biraz da sarhoş kafasında ya-

rattığı şekillerdir. Onları ancak böyle gerçekliği tamamen absürt hale getirerek, yanılsamalı bir durum yaratarak zihnine yerleştirmeye çalışır, aslında bu yanılsama bilinçlidir. Belki de sadece bu yanılsamaları özellikle yaratarak gerçeklikle, kendi gerçekliğiyle, arzularının, hasretlerinin gerçekliğiyle oynar Abdullah Efendi, çünkü ancak bu sayede gerçekler katlanılabilir hale gelir.

Yanılsama, "Evin Sahibi" hikâyesinde başka şekilde ortaya çıkar. Buradaki iç hikâyede yer alan genç anne ve yılan anlatısında sık sık rüya ve gerçek arasındaki ilişkiye değinilir. Gülbuy Kalfa, genç kız ve yılan arasında tanık olduğu bir olayı anlatıcıya şöyle anlatacaktır:

"Sanki boğulmaktan korkuyormuş gibi iki eli boğazında idi. Fakat yüzünde ne bir korku hali, ne de bayılmalarda görülen o katılık vardı. Ben geldiğim zaman tatlı tatlı, mışıl mışıl uyuyordu. Kör olasıca da karşısına geçmiş, onu seyrediyordu. Sanki dersin bir âşık, öyle gözü gözlerinde..

Yılan onu görünce hiç telaş göstermeden çekip gitmiş ve biraz sonra genç kız, gerine gerine, âdeta gülümseyerek uykudan uyanmış, gördüğü rüyayı anlatmaya başlamış."[412] Bu cümlelerden, genç kızın rüya görmediği ortadadır, çünkü Gülbuy onu ve yılanı birbirlerine bakarken gördüğünü söylemektedir. Böylece Tanpınar'ın daha önce yaptığı gibi yine bir iç içe geçmiş uyanıkken rüya görme hali söz konusudur. Fakat buradaki uyanıkken rüya görmede etkili olan rüyadan çok, yanılsamadır. Burada, uyku ile uyanıklık arasına özellikle dikkat çekilmesinin nedeni belki de Proust'tan gelmektedir: *"Bir rüyanın anımsanmasıyla, der Proust, gerçekliğin anımsanması arasında büyük fark yoktur. Uyuyan kişi uyandığında, alışkan-*

412 Tanpınar, a.g.e., s. 114.

lığının bu elçisi, 'kişiliğinin' de yorgunluğuyla birlikte yokolmadığı konusunda güvence verir ona."[413] Bu, yanılsamanın bir başka tarifi değil de nedir?

Hikâyenin içinde anlatıcıya hikâyeyi anlatan kişiler vardır: Gülbuy Kalfa, Abdullah Çavuş, evde çalışan hizmetkârlar. Anlatıcının gittiği İstanbul'da yarı uykulu bir halde etrafında konuşanlardan duyduğu ilk söz dedesinin deli olduğudur. Yine ilk konuşanlar kadınlardır. İki kadın kendi aralarında konuşmaktadır: *"Enîştemi bilmez misin, ayol? Daha Musul'a gönderilmeden yarı deliydi, gitmiş, o yılanlı evde oturmuş. Ahmet Ağa'nın söylediğine göre kıyıda bucakta hep yılan varmış... Az kalsın zavallıyı da kendisine benzetecekmiş."*[414]

Hikâyede geçmişin açığa çıkıp anlatıcıyı etkilemesinde bir kadın, karısı Zeynep etkili olur. O zamana kadar yalnız ve geçmişiyle yaşayan anlatıcı yalnızlığından kurtulmuş, mutlu bir hayat sürmeye başlamıştır. Fakat yaşadığı bu mutlu ve *huzur*lu ortam onda vehimler uyandırır. Önce Zeynep'i kaybetmeye yönelik olan bu vehimler giderek onu annesiyle birleştirmeye ve annesini öldüren yılanın Zeynep'i de öldüreceğini düşünerek bir gece onu boğmaya kalkmasıyla son noktasına ulaşır. O bir delidir, bu nedenle bir rüya artığıdır, onun talihi budur.

Dikkati çeken bir diğer unsur, anlatıcının hastalığıyla hep yan yana olduğu, onun hiçbir zaman yanından ayrılmadığıdır. Bu hastalığa sebep olan yılan, anlatıcıda bir ölüm korkusuna değil aksine bir alışkanlığa neden olur. Hatta öyle bir durum vardır ki, anlatıcı kendisini genç annesini de öldüren yılanın öldüreceğini düşünür. Ölüm korkusuna engel olan, alışkanlıktır. *"Eğer Alışkanlık diye bir şey olmasaydı, Yaşam da her an*

413 Samuel Beckett, *Proust*, s. 37-38.
414 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 125.

ölüm tehdidi altında olan herkese, başka bir deyişle bütün İnsan soyuna, zorunlu olarak çok lezzetli gelirdi."[415] Anlatıcı hep bu gerçekliğin içinden, bunun yarattığı yanılsamadan dünyaya bakmıştır. Dolayısıyla dünyası bu hastalıklı yanılsamadan ibarettir.

Mahur Beste'de yanılsama, karakterine mektup yazan bir yazarın kalemindedir. Mektupta öncelikle bir gerçek ve yanılsama söz konusu. Bu yanılsama, gerçekten Behçet Bey adında yaşayan biri ve onun hayatını yazan bir yazar olup olmadığı yönünde.[416] Romanın gerçeklikle bağlantısı sorgulanmaya başlanmıştır artık. Üstelik buradaki şaşkınlığın farkında olurcasına yazar, Behçet Bey'e *"beni şaşırttınız"*[417] demekten çekinmez. Hemen arkasından sözünü ettiği *"bir roman karakteri iken bir roman münekkidi olmuşsunuz, diyeceğim geliyor."*[418] cümlesi çok daha ilgi çekici. Roman karakteri aynı zamanda roman münekkidi olabilir mi? Klasik romanın, sadece gerçekliği yansıtan, herhangi bir unsura gönderme yapmayan ro-

---

415 Proust'tan alıntılayan Beckett, *Proust*, s. 35.

416 Bu, Tanpınar'ın yaşadığı zamanlarda Batıda kullanılmaya başlanılan bir teknikti. Borges'in yazdığı metinlerde yarattığı karakterler, dünya edebiyatını derinden sarstığını düşündüğü bir metnin kendisi tarafından bulunduğu ve bunun yazarının yer verdiği düşüncelere yer vermesi, uzun zaman edebiyat araştırmacılarını gerçekten böyle şahsiyetlerin olduğuna ve onları aramaya itmiştir. Burada Tanpınar'ın *Beş Şehir*'de Erzurum bölümünde "Erzurumlu Tahsin" hikâyesinin karakteri Tahsin'i orada bulunduğu dönemlerde tanıdığı Tahsin isimli bir şahsiyetten yola çıkarak yazdığına dair düşüncelerinden hareket ederek Önder Göçgün'ün bu şahsiyeti bulması ve onunla görüşerek bir bildiri kaleme alması ve "roman başka bir şey" diyen Tanpınar hatırlanmalıdır. Ayrıca günümüz edebiyatında özellikle son yıllarda gündeme gelen *Kitab-ı Duvduvani* adlı eseriyle yukarıda Borges'e benzer bir teknik yaratan Hakan Erdem ayrıca kitaplarıyla benzer bir tekniği kullanarak eserler veren İbrahim Yıldırım gibi yazarlar da hatırlanmalıdır.

417 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 141.

418 Tanpınar, a.g.e., s. 141.

man karakterlerine karşılık alegori ve sembollerle beslenmiş roman karakterleri aynı zamanda bir roman münekkidi haline gelmiştir. Don Kişot, Robenson Crusoe, Gargantua bunun Batıdaki erken örnekleridir. Ancak Türk romanının böyle karakterlerle karşılaşması çok daha geç olmuş, örnekleri ancak Cumhuriyet sonrası dönemde görülmeye başlanmıştır.[419] Tanpınar'ın yaşadığı dönemde de bu tür göndermeler yoktu. Belki de bu nedenle yazar, "diyeceğim geliyor" ifadesini kullanmıştır. Kesinlikten kaçınarak muğlaklığı daha da güçlendirmiş ve gerçekliğin sorgulanması devam etmiştir:

"Çok değiştim, diyorsunuz; nerdeyse filozof olacağım. Evvelce böyle şeyler hatırıma gelmezdi."[420] Burada ortaya çıkan tartışma ise gerçekliğin bir başka yönü, okuma ve okumanın algılanmasıyla meydana gelen durum. Sadece roman karakteri değil, onları okuyan kişi de yavaş yavaş acemiliğini atmaya, "büyümeye" başlar. Tanzimat romancıları büyümemişlerdi. Halid Ziya ile birlikte olgun, büyümüş bir yazar karşımıza çıktı. Tanpınar'ın zamanındaysa yazarlar sadece büyümüş değil, neredeyse filozof olmuşlardı. Peyami Safa, Necip Fazıl gibi döneminin yazarları ve tabii kendisi sadece birer yazar değil aynı zamanda birer filozoftular. Onları okuyanlarsa yazarın tek işlevinin sadece hayata ayna tutmak değil, en azından sadece dışarıdaki gerçekliğe ayna tutmak bile değil, iç insanla ve metafizik ile de bağlantı kurmayı öğreniyorlardı. Öğrenemeyenler ise "hikmetin eşiğin"deydiler, yani yanılsama ve gerçeklik arasında bir yerde.

---

419 Buna Türk edebiyatından örnek vermek maalesef çok zor. Ancak Vüsat O. Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı eserinde yarattığı Muannit Sahtegi'si buna örnek olarak verilebilir.

420 Tanpınar, a.g.e., s. 141.

"Buna sebep de kendi kendinize dışardan bakmanızdır."[421] Kişi, yazılı bir nesne ya da daha önce Behçet Bey'in uyku ile uyanıklık arasındaki durumu dolayısıyla sözünü ettiğimiz gibi bir mahmur nesne haline geldiğinde kendi kendisine nasıl dışarıdan bakabilir? Bu da yanılsamanın bir başka boyutudur. Bu nedenle Tanpınar, burada hitabını "ben"den çoğula dönüştürür: *"Size kendinizi seyretmek için bir ayna* ***tuttular.***"[422]

Tuttum yerine, tuttular ifadesi hem romandaki diğer şahıslara hem de diğer romancılara gönderme yapmaktadır. Romanın yansıttığı bu ayna, şüphesiz aynen değil farklı şekillerde, gerçekliği bozarak yansıtacaktır. Modern romanın, gerçekliği bozarak var olanın kötülüğünü göstermesidir: *"Bu aynanın karşısında etrafınızı, kendi içinizi, elbette başka başka şekillerde göreceksiniz."*[423]

Bunların hepsi bir paradokstur. Bu mektupta Tanpınar, Edgar Allan Poe'nun üslubuna çok yakındır.[424] Yazar, burada karakteriyle oynamaya devam eder: *"Bu iyiliğimi unutmamanız, bana teşekkür etmeniz lazım gelirken beni itham etmenize gerçekten şaşıyorum."*[425] Bu, mektuptaki ikinci şaşkınlıktır.

---

421 Tanpınar, a.g.e., s. 141.

422 **Vurgu bana aittir**. Tanpınar, a.g.e., s. 141.

423 Tanpınar, a.g.e., s. 141.

424 Edgar Allan Poe'nun *Nantucketli Arthur Gordon Pym'in Öyküsü* adlı hikâyesinde yazarına, Poe'ya mektup yazan bir hikâye karakteri vardır. Hatta bu mektupta Pym'in üslubuyla yazarın üslubu birbirine karışmıştır. Pym, Poe'nun yazdıklarının kurgu olduğunu kendisinin gerçekleri yazacağını okuruna duyurarak yaşadıklarını yazmaya başlamıştır. Bu hikâye için bkz. Edgar Allan Poe, "Nantucketli Arthur Gordon Pym'in Öyküsü", *Bütün Hikâyeleri*, s. 758-90. Tanpınar ise Poe için şöyle diyecektir: *"(...) Kari ile münasebet, psikolojik bir irtibat kurmak ister. Okuyucuyu emri altına alır. Sonra klasik ölçülerin, kendi kurduğu nizamların dışına çıkmak istemez. Hikâyelerinde lüzumsuzu lüzumlusundan ayırma, analiz görülür."* Bkz. Tanpınar, "Sembolizm", *Edebiyat Dersleri*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 212.

425 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 142.

İlki, karakterin neredeyse roman münekkidine dönüşmesiydi, ikincisi ise bu münekkitliğin işlevsel hale gelmesidir. Üstelik nankördür karakter, yazarını itham etmektedir: *"Sizi unutmuşum, talihinizi yarım bırakmışım; sonra kötü göstermişim. Bu sonuncusunu anlıyorum. Hatta biraz zarurî görüyorum."*[426] Bu cümlelerle şaşkınlığa bir de öfke eklenmiştir aslında. Özellikle zarurî kelimesini kullanması da bu yüzdendir. Sonrasında gelen cümlede suçtan kurtulmak ve kendini aklamak isteyen bir yazar vardır: *"Kendi kendinizi tanımaya başladıktan sonra beğenmemeniz kadar tabii ne olabilir?"*[427] Suçu karaktere atan yazar, üslubunu daha da sertleştirerek onu kötü olarak ifşa etmesinin nedenini yine onda göstermek ister: *"Hazır portrem yapılırken bazı çizgiler değişse ne olur sanki' diyorsunuz. Haklısınız, hangi sipariş sahibi resminden memnundur?"*[428] Buradaki öfke tarihî bir öfkedir, özellikle Tanpınar gibi bir yazar söz konusu olduğunda. O, eserleri üzerinde durmaksızın çalışan, onları ince ince işlemeyi seven bir yazardır. *Huzur*, hikâyeleri, *Sahnenin Dışındakiler*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, üzerinde sürekli çalışılmış eserlerdir. Bu eser, onun zihninde hep bir sorun olarak kalır. Öfkenin özelden genele doğru gelişiminde, tarihî bir öfke olmasındaki neden ise eserini ortaya koyan yazarın, onun üzerinde çalışmaya devam etme düşüncesidir.

Birçok yazar, eserleri bittikten sonra aslında onun daha farklı yazılabileceğini ya da bir karakterin başka eserlerinde de yaşamaya devam ettiğini, kendilerini bir türlü rahat bırakmadığını söyler. Burada söz konusu edilmesi gereken konu ise sipariş. Eğer Behçet Bey bir sipariş sahibi ise, ortaya çıkan sanat eserini sorgulamaya hakkı var mıdır? Bir başka paradoks daha.

426 Tanpınar, a.g.e., s. 142.
427 Tanpınar, a.g.e., s. 142.
428 Tanpınar, a.g.e., s. 142.

Sanat eseri, gerçeklikten yola çıksa bile onu dönüştürür. Bunun sorgulanması estetik açıdan mümkün değildir. Kurmaca ve gerçeklik birbirinden çok farklıdır, olmak zorundadır. Nitekim cümlenin devamında şöyle der: *"'Olduğumuz gibi' ile 'olmak istediğimiz gibi' terazinin iki kefesidir."*[429] Açıkça sınırları çizmiştir Tanpınar. Olduğumuz gibi gerçeklik, olmak istediğimiz gibi ise sanatın kendisidir. Sanat söz konusu olduğunda ise söylem yeniden değişir, ben siz olur. *"Ben bunu başından fark ettiğim için hikâyenizi hatırat şeklinde yazmanızı önlemiştim."*[430] Burada yazarın siz ifadesini kullanması kendi sanat estetiğiyle de bağlantılı. Çünkü Tanpınar, hatırat şeklinde çok sayıda eser kaleme almıştır. *Sahnenin Dışındakiler*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, "Evin Sahibi" hatırat şeklinde kaleme alınmış eserlerdir.

Ben, artık siz olmuştur. Tabii *Mahur Beste* yazıldığında henüz *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü kaleme almamıştı. Bu da Tanpınar açısından bakıldığında bir başka paradoks. Ne olmuştur da sonradan hatırata yönelmiştir yazar, üstelik de bunun zararlarından bahsederken. İşte, zekice kurulmuş bir başka oyun daha. Aslında yazar, kısaca sipariş usulüne karşı çıkmakta, hatıra bile olsa kurmacanın işe karıştığında var olanın estetik bir boyuta taşındığını vurgulamaktadır. Hatıra bile olsa gerçeklik yansıtıcı olmaktan uzaklaşarak aynadaki görüntüsünü bozar. Aynılıktan uzaklaşarak bir başka şeye dönüşür: *"Değişerek dönüşmek, dönüşerek değişmek."* Behçet Bey'in yaşadığı da budur. Bu nedenle "hikmetin eşiği"ndedir, ancak eşikte, gerçeklik ile gerçek olmayanın arasındadır. Kitabın ilk bölümlerinin başlıkları da buna işaret eder. "İki Uyku

429 Tanpınar, a.g.e., s. 142.

430 **Vurgu bana aittir**. Tanpınar, a.g.e. s. 142.

Arasındaki Düşünceler", "Baba ile Oğul", "İki Dünür". Hep iki şey arasında asılı kalmak!

Huzur'da yanılsama, çok daha üst bir boyuta taşınacaktır. Artık gerçeklik, Mümtaz'ın kendi içinden dünyaya bakarken oluşturduğu yanılsamalardır.[431] *"Hayat ve sevgi reklamı yapmak."*

Huzur'da garip bir şekilde reklam metni gibi yazılmış anlatılar vardır.[432] Bu metinler kendini yer yer romanda da gösterir. Örneğin Mümtaz'ın Kapalı Çarşıda gördüğü eski bir gelinlik ve bunun üzerindeki bir çiftin fotoğrafı. Oysa üzerine gelinlik giydirilmiş kırık bir manken ve mutlu bir çiftin fotoğrafı arasındaki ilişki ne büyük bir tezattır. Bu görüntüler insana saadet değil, hüzün verebilir sadece. İşte, romanda tersine çevrilmiş teolojinin bir yönü. Nitekim Mümtaz da, bunların o kadar tuhaf şeyler olmadığını, ancak aylardır sadece *"içinde bulunanları"* gördüğünü söyler. O halde bunlar, Mümtaz'ın içinde gördükleridir ve kendi yerlerini sağlamlaştırmak için Mümtaz'a kendi iç sesinin yanından bir reklam havasında seslenmektedirler. Böylece eşya, kendisine has bir ses yaratmakta ve yarattığı bu ses ile insan varlığının yanında başka bir varlık olarak kendini duyurmaktadır.

Mümtaz için Nuran, yaşanılan tüm duyguların miracıdır. Sadece aşkın değil, birlikte dolaştıkları şehre ait kültürel unsurların, dahası kendi düşüncelerinin de bir miracıdır. Bu

431 Benzer bir duruma Fahri'de de rastlanır. Emma ile birlikte yemek yiyen Fahri, onlara hizmet eden Rum garsonu şöyle görür: "Rum garson bir müddet Buridan'ın merkebi oldu ve şinitselin nefasetiyle bonfilenin asaleti arasında sallandı." Bkz. Tanpınar, *Huzur*, s. 94.

432 Sanırım, burada Orhan Pamuk ve Ahmet Hamdi Tanpınar ilişkisine değinmek gerekiyor. Pamuk'un *Kara Kitap*'ta anlattığı Alaattin'in Dükkânı ve *Yeni Hayat*'ta geçen yeni hayat kelimesinin sayısı bu bağlantıyı açıkça ifade etmeye yeterlidir. Pamuk'un özellikle bir içerik analizi gibi yeni hayat kelimesini daha romanın başında her sayfada bir şekilde kullanması bir reklam metni havası yaratmaktadır.

nedenle ilkten başlamak Mümtaz için önemlidir. Bir ara Eflatun'un haklı olduğunu düşünür.

"Oluşun çemberinde bir tesadüf" Nuran ve Mümtaz'ı bir araya getirmiştir. Kadın ve erkeğin bir bütün olması. Ve dünyadaki her kadın ve erkeğin öbür yarısını araması. Tanpınar'ın, *Huzur*'un ve Abdullah Efendi'nin kollarının birleştiği dediği yerlerden biri burasıdır. Mümtaz için Nuran bir miraçtır. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda, Abdullah Efendi'nin gerçek benliğini bulmasını sağlayan da bir kadındır ve bu kadın, gökyüzündeki merdivenlerden onun odasına inmiştir. Bu kadın da tıpkı Nuran gibi *"ömrün ve eşyanın miracı"*dır. Bir kadına atfedilen bu kadar anlam, bir erkeği gerçekten bütünleştirebilir mi? Bu, her ikisinde de gerçekleşmemiştir. Abdullah Efendi de Mümtaz da bu kadınlarla karşılaştıktan sonra parçalanırlar. Bir eşyayı anlayan, duyan insanlar bir de sıradan zamanı yaşayan insanlar olurlar. Kendilerinin içinde bir sürü başka benler yaratırlar. Dolayısıyla her ikisinde de sanat, bu kadınlar aracılığıyla neredeyse kutsanmıştır denebilir. Çünkü kadın bu bakış açısıyla yaklaşıldığında Tanpınar'da sanata denk düşmektedir. Bir olanı çoğaltmaya, üretken kılmaya neden olmaktadır. Bu da kadının doğurganlığı ve hayat vermesiyle bağlantılıdır. *Huzur*'da Nuran ile beraberken Mümtaz'a her şey bir sanat eseri gibi görünür. Nuran'dan ayrıldıktan sonra da ona her şey bir sanat eseri gibi görünür ama farklı bir bağlamdadır.

Nuran ile birlikte görünenler aşkın verdiği bir coşkunlukla gelirken Nuran'dan sonrakiler tüm yaşananların biriktirildiği hafızadan, sadece kendi içinden görünenlerle bir sanat haline dönüşür. Nuran ile ayrıldıktan sonra bu sanatsal yön, Suad'a ve Suad ile rüyalara geçer. Onu bir Boticelli tablosundaki İsa gibi görmesi de anlamlıdır. Burada Suad, eskinin içinden, ma-

ziden ona geleceğini söylemektedir. Suad burada bir nevi İsa rolünü üstlenmiştir ki bu da onun kendi oyunuyla yani Dostoyevski oyunuyla[433] paraleldir. Dostoyevski'nin karakterlerinin da eserlerin sonuna doğru üstlendikleri rol bu olur. Ayrıca Sibirya'dayken sürgünde İncil'den başka bir kitabı olmayan bir yazardır Dostoyevski. Aslında Mümtaz da bir hayat acemisi değil midir? Ona bütün bunları gösteren sadece kitaplardan okuduğu ve o kadar çok okuduğu bir dünya değil midir?[434]

Huzur'da eleştirmenlerin dikkati çektiği özelliklerden biri de Nuran'ın neredeyse hiçbir fiziksel özelliğine yer verilmemesidir. Mümtaz, *"sevgilisini bir yığın tecridin arasından görmek"*tedir. Bu nedenle Nuran'ın fiziksel özellikleri olamaz. Bu eserin "uyanıkken rüya gören" karakteri Mümtaz'dır.

Nuran ile yaşadıkları ona bazen gerçekleşemeyecek kadar güzel görünür. Nitekim yanılmaz, olamayacağını düşündüğü şey, olmaz, imkânsız halini alır. Fakat aslında Mümtaz, biraz da bu imkânsızlığı, imkânsızlığın ona verdiği acıyı sever. Sadece aşkta değil, hayatta da böyledir. Çocukluğunda başlayan yalnızlık duygusu onu hiçbir zaman bırakmayacaktır. Bir kadına bu kadar anlam yüklemesi de bununla bağlantılıdır. Tüm kâinattan mesul bir adamın sevebileceği kadın da elbette tüm kâinata karşılık gelebilmeli, en azından tüm kâinatı kendisinde toplayabilmelidir. Mümtaz, Nuran'ın böyle bir kadın olduğunu düşünür. Aslında istediği, Nuran'ın onu mesuliyetinden kurtarmasıdır. Bu yüzden onunla yaşadığı aşk, gerçek

433 Dostoyevski oyunundan "Oyun-Mizah" bölümünün parodi kısmında söz edilmiştir.

434 Romanda Suad, Mümtaz'ın bu özelliğine dikkati çekmiştir: *"(...) Sen hikâyecisin. Yazmaktan hoşlanıyorsun. Rollerimiz ayrı. Ben sadece yaşıyorum."* Bkz. Tanpınar, *Huzur*, s. 279. Benzer bir şekilde *Aydaki Kadın* romanının karakteri Selim de *"hayatla etrafında daima birtakım eksikliklerin kuşağı bulunacağı"*ndan söz eder. Bkz. Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 68.

olamayacak türdendir. Nuran'ı salt bir kadın olarak görmeyi reddeder. Oysa Nuran, kocasından, başka bir kadın nedeniyle boşanmak zorunda kalmış, kendisini seven adamdan yaşça büyük, içinden geldiği kültürü yaşayan ama bunun üzerine çok fazla düşünmeyen bir insandır. Mümtaz ise düşüncelerin insanıdır. O yaşamaz, yaşamaya dair düşünür. Bu nedenle her şeye kendi içinden bir anlam, görüntü katmaya çalışır. Mümtaz'da kendi içinden baktığında dünyanın ve aşkın nasıl göründüğü vardır. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" ve *Huzur*'un birleştiği bir diğer nokta da burasıdır. Her iki kadın da bir ilâhe gibi karakterlerin hayatına girmiştir. Daha doğrusu karakterler bu kadınları bir ilâhe olarak görmüşlerdir.

İçinde bulunduğu durumu mümkün olduğunca abartmak... Bu durum Mümtaz'ın iç benliği olarak kabul ettiğimiz Suad ile oynadığı oyunun bir başka yönüdür. Yukarıda söylenenlerin hepsi, Mümtaz'ın kendi yaşadıklarının ve gördüklerinin bir abartısıdır belirli anlamlarda. Ama sanat da bu değil midir? Mümtaz'ın kendi içinden dünyayı yeniden ama hep yeniden anlamlandırma çabası. Belirli anlamlarda bir eserin hep yeniden yazılması gibi. Sadece bir tek eser üzerine harcanan bir hayat. Talihin icat edilmesinin bir başka yönü de budur. Ancak Mümtaz'ın oynadığı oyunun bir parçasıdır talih, icat ve tahlil. *Huzur*'da bu oyunu Nuran'a şöyle anlatır:

"Benim için en büyük haz, ışığın değişikliği, tahlildir, diyordu. Galatasaray'da iken bir elimi dürbün gibi gözümün üstüne koyar, onun içinde tavandaki lambanın ışığının kırılmasını seyrederdim. Bazen bu kendi kendine de olur tabii, hem her yerde, her zaman. Fakat onu benim yapmam hoşuma giderdi. Pek az kuyumcu bu cinsten süsler yapabilmiştir. Galiba dini remizlerin çoğu da buradan geliyor? O benim için ışığın, mücevher gibi, bazı bakışlar gibi değişik şiiri olurdu. Bir aslın, elmasa,

iyi parıltılı çeliğe, mor, pembe, eflâtun kıvılcımlara, göz vasıtasıyla insanı iğneleyen, uyuşturan parıltılara değişmesi yok mu? Bence sanatın asıl sırrı budur; çok basit, âdeta mihaniki bir şekilde elde edilen bu rüyadır. Şimdi kâinat senin çıldırdığım madden arasından benim için böyle değişiyor. Bir müddet düşündü: Ama gene sanat olmuyor; sanata benzer bir şey oluyor, yani muvazi gidiyorlar."[435]

Işığın değişikliği, tahlil kelimeleri burada önemli, çünkü bunlar Mümtaz'ın hayata bakışını veren şeyler. Mümtaz, gördükleri üzerinden düşler kurmayı ve bunları kendinden yansıyan bir şey olarak görmeyi seviyor. Dahası onun için bu ince işlenmiş, örneklerine neredeyse minyatürlerde rastlanabilecek türden bir sanat. Ancak "sanata benzer bir şey", tam anlamıyla sadece sanat değil, çünkü aynı zamanda bir rüya. Gözün gördüğünün ne kadar gerçek ya da ne kadar yansıyan olduğu konusu önemli burada. Mümtaz'ın bakışı ile birlikte buna eklenen bir başka unsur da kişinin kendi içinden bakarken karşısındakinin görüş tarzıdır. Slavoj Žižec'in ortaya koyduğu "yamuk bakmak" kavramı Tanpınar okuruna farklı bir bakış açısı sunabilir. Çünkü Mümtaz, bütün dünyaya böyle bakıyor denilebilir. Işığın kırılmasını ve belli belirsiz hareket etmeyi sağlayan ise Nuran olmuştur.

Mümtaz, romanın ilerleyen sayfalarında Nuran'ı da bir engelin, yanı başında olduğu halde hatırların engeli arasından görmeye başlayacak ve yanı başındaki kadın ona, neredeyse orada değilmiş gibi gelecektir.[436] Mehmet Kaplan, Mümtaz'ın bu bakışına dikkat çekerek onun her şeye daima bir şeyin "arkasından" baktığını ve bu bakış sonucunda gördüğünün neredeyse başka bir varlık halini aldığını söyler.[437]

435 Tanpınar, *Huzur*, s. 174.
436 Tanpınar, a.g.e., s. 266.
437 Mehmet Kaplan, "Bir Şairin Romanı: *Huzur*", s. 412.

Dünyaya bir perdenin arkasından bakma düşüncesi Mümtaz'ın Nuran'a hissettiği aşkta bir başka boyuta taşınacaktır. Nuran onun için her şeyi yapabilecek ve kendisine her türlü mutluluğu verebilecek bir hayal oyunudur aslında. "*Bu şüphesiz bir hayal oyunuydu. Fakat o gecelerde genç kadında dikkatini çeken bir hal bu vehimlere keskinlik veriyordu. Bazı anlarında Nuran, karşısında iken kendi hayatından çekilmiş görünebiliyordu. Ve bu hal genç adamda, kendi ruh hallerine göre onu bir ölümün perdesi arkasından veya unutulmuş olmanın araya koyduğu uzaklıklardan seyrediyormuş zannını uyandırıyordu.*"[438] Bu ifadede ilginç olan bir nokta var. Nuran, daha önce Mümtaz'a ruhunun bedeninden ayrıldığını hissettiği zamanlar olduğundan bahseder, dahası onun Nuran ile aşkını bir sanat eserine çeviren Mümtaz'ın bu aşk için yaptıklarıdır. Onun her hevesi, her davranışı, her isteği ilişkilerini "*sanat kadar mucizeli oyunlar haline getirmiştir.*"[439]

Fakat Mümtaz'ın Nuran'ın bedeninden gördüğü dünya, sanat değil sanatın yanında bir dünyadır. Nuran'ın düşüncelerinde ise karşılığını "*sanat kadar mucizeli oyunlar*" şeklinde bulur. Aslında her ikisinin bakış açısında da sanat değil sanata benzer ve sanat kadar ifadeleri vardır. Bu, ilişkilerini aslında sanata çevirememelerinden kaynaklıdır. Genelde Mümtaz tarafından sanata dönüştürülmeye çalışılan bir ilişkidir bu. Ama Mümtaz da bu çabayı sever, ki bu da eserin kurgusuyla paralellik gösterir. Mümtaz'ın aşkını sanat eserine çevirme çabası gibi Tanpınar da eserini bir musiki formuna dönüştürme çabası içindedir. Bir sanatın yanına bir başka sanat eserini koymaya çalışır. Bunun üzerinden diğerine bakmaya çalışmaktadır aslında. Mümtaz'ın Nuran'ın bedeninden kâinata

438 Tanpınar, *Huzur*, s. 197.
439 Tanpınar, a.g.e., s. 197.

bakması gibi edebiyatın varlığından musikinin yansımasını ortaya koymaya çalışır. Aslında *Huzur*, Boğaz'ın etrafındaki akisler gibi her tarafa yayılmış bir akisler romanıdır. Sadece musiki değil, resim ve mimari de bunlara eşlik eder. Mümtaz ve Nuran, eski bir aynanın önünde öpüşürler. Boğaz sadece onlar için değil neredeyse romandaki herkes için bir nevi aynadır. Herkes bu aynanın içinde bazı görüntüler görür.

Bu yüzden Mümtaz ve Nuran, "*Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?*" diye düşünürler. Aksedenin gerçeklik ile arasındaki bağlantının farkındadırlar, üstelik Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşkta da bu aksin önemi vardır. Eski edebiyat, sevgilide bütün kâinatın toplanmasını isterdi.[440]

Mümtaz'ın bu bakış açısında ilginç olan bir şey vardır. O, gerçekliği doğrudan görmez. Ona bakışında hem başka bir engel hem de duygu ve düşüncelerinin arasından bu gerçekliğe bakmak gibi bir durum söz konusudur. Karşımızdaki gerçekliğe düz baktığımızda sadece gerçekliği görürüz, ama bunun içine duygularımız, düşüncelerimiz girerse en ufak gerçeklik bile büyür Hatta çoğullaşır. İşte Mümtaz tüm kâinatı bir gerçeklikte toplama çabasına karşılık bunu düz bir bakışla değil arzu ve endişelerinin bakışıyla görür.[441] Burada Mümtaz'ın eski edebiyatta bütün kâinatı bir sevgili etrafında topladığını hatırlaması da kendi bakış açısıyla bağlantılıdır. O, bütün kâinata Nuran'ın yansımasından bakar. Kâinat, Nuran'dan çarpıp geri dönen bir görüntüdür. Mümtaz'ın verdiği örnekte ilk akla gelen Leyla ve Mecnun'dur. Mecnun'un bakışında da

---

440 Tanpınar, a.g.e., s. 200.

441 Slavoj Žižek buna, "yamuk bakış" adını verir ve şöyle der: "*Bir şeye dosdoğru bakarsak, onu 'gerçekte olduğu gibi' görürüz, halbuki arzu ve endişelerimizin karıştırdığı bakış (yamuk bakış) bize çarpık, bulanık bir görüntü verir.*", bkz. *Yamuk Bakmak*, s. 27.

benzer bir durum söz konusudur. Hatta Mecnun, Leyla'nın fiziksel güzelliği için söylenenlere karşılık olarak *"Keşke, onu benim gözümle görebilseydiniz."* der.

Burada da bir "yamuk bakış" söz konusudur. Nesne, kendisini bu bakışa göre var edebilmektedir. İşte, tersine çevrilmiş teolojinin bir başka şekli de budur. Arzu, bakış açısıyla aslında hiçbir şey olan nesneyi, bir şey haline getirmektedir. Mecnun, Leyla'ya bakış açısıyla onu "bir şey"e dönüştürmektedir. Mümtaz, Nuran'a bakış açısıyla onu bir şeye dönüştürmektedir. Her ikisinde de bunun karşılığı kâinattır. Bu arzu nesnesi, düşünceler göz önünde bulundurulduğunda aslında olmayan bir şeydir. Nuran için düşündüklerini Mümtaz, onun için düşündükleriyle, hayalleriyle onu maddeleştirir, yoksa Nuran, romanda neredeyse hiçbir fiziksel özelliğine yer verilmeden anlatılmıştır. Onu maddeleştiren, Mümtaz'ın ona bu şekildeki bakışıdır. Bu da nesnel gerçekliğin çarpıtılması, tersine çevrilmesidir. Aşk da yaşamak da bir din gibi olduğuna göre, buna teoloji üzerinden en azından tersine çevrilmiş teoloji denmesinin nedeni de budur. Bu açıdan bakıldığında, Mümtaz'ın tarafından Nuran'a bakıldığında o, "yamuk bakarak açık seçik algılanabilecek *anamorfotik*[442] *nesnedir, saf surettir*."[443]

Mümtaz ile Suad arasında bu bakış ile ilgili olarak romanın sonunda şöyle bir konuşma geçer:

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

---

442 Anamorfoz (Y. Anamorphosis): Görme duyusuyla dolaysız olarak algılanamayan, belirli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesnelerin özel bir bakış açısından algılanabilir olması anlamına gelir. Anamorfotik cisimler, ancak belirli (ve sıradan olmayan, aykırı) bir bakış açısından, "yamuk bakarak" algılanabilir, ancak bu sayede simgesel bir düzene oturtulabilir. *Yamuk Bakmak*, Sözlük kısmı.

443 Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, s. 27.

Yanındaki adam cevap verdi:

Elbette birleşemez. Çünkü hakikati görüyorsun.

- Ama dün, evvelisi gün böyle görmüyor muydum? Hiç hakikat görmedim mi? Bir kere karşılaşmadım mı?

Adamı yanında hissediyor, yüzüne bakamıyor, fakat bunu tabii buluyordu.

-Hayır... Çünkü o zaman etrafına kendi benliğinin arasından bakıyordun. Kendini seyrediyordun. Ne hayat, ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının vehmidir."[444]

Mümtaz, içinden dışarıya bakarken tüm kâinatı anlamlandırma çabasına indirgenmiş, hatta paranteze alınmış, fenemonolojik bir yapıya sahiptir. Tersine çevirmenin bir başka şekli de budur. Kendi içinden baktığı dünyada Nuran bir yansıtıcı konumundadır. Bu da çifte parantezi birlikte getirir. Önce kendisinin bakışı, arkasından Nuran'dan yansıyanın paranteze alınması. Bunun farkındaymışcasına Mümtaz'ın romanın başından itibaren üç Mümtaz'dan ve yaşadığı aşka paralel olarak üç Nuran'dan bahsetmesi vardır.[445] Bunların hepsinin karışımı olan dördüncü Mümtaz ise işte bu fenemonolojiyi aşmaya çalışan Mümtaz'dır.

"Yaz Yağmuru"nda ölen bir teyzenin çocuk yaşta kıyafetlerinin giydirilerek onun gibi davranılmasının istenmesiyle ortaya çıkan yanılsama, bu hikâyenin karakteri genç kadını tıpkı "Evin Sahibi"ndeki anlatıcı gibi hayatı boyunca etkilemiştir. Bu, ölen teyzesinin kıyafetleri daha çocuk yaşta kendisine giydirilen genç kadın, rüyadan hoşlanmadığı için ânı

444 Tanpınar, *Huzur*, s. 368.

445 Benzer bir şekilde Tanpınar, *Aydaki Kadın* romanında Selim'in birkaç hayatı birden yaşamasından bahseder: *"Hayatı birdenbire sürat ve kesafetini arttırmıştı. İki gündür başka bir adam gibi yahut birkaç adam birden gibi yaşıyordu."* Bkz. Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 85.

yaşamayı tercih ettiğinden bahseder: *"Ben çokluk rüya görmem; zaten sevmem de. Yaşadığım ânı severim. Günü gününe yaşamak, en güzel değil mi? Birbiri arkasından gelen şeylerle."*[446]

Bu söylediklerini geçiştirmek için güler. Sabri, bunun bir saklanma olduğunu düşünür. Hikâye boyunca genç kadın ve Sabri arasında bir saklanma oyunu hep olacaktır. Genç kadın zaman zaman kendisi hakkında bilgi verecek, ancak sonra söylediklerinin yalan olduğunu iddia edecektir. Bir başkasının hayatını yaşamak dediği ve hatırladıkları onu zaman zaman işgal edecektir. Dolayısıyla bu hikâyede de bir sis tabakası vardır. Hikâye, olan ile olmayan arasında bir yerde durur. Bunun nedeni ise genç kadının anlattıklarıdır. Tabii on yedinci asrı anlatan bir roman yazan Sabri'nin hayal gücünün ürünü olarak da düşünülebilir bu kadın. Tüm bunlar Tanpınar hikâyeciliği ile romancılığının genel eğilimi olan gibi, belki ifadelerinin anlatımda kendilerine yer bulmasıdır. Var olan gerçekliği olduğu gibi yansıtmak yerine aslında onun göründüğü gibi olmadığı düşüncesi... Bu, hem hikâyede merakı sürekli hale getirmekte hem de öykü zamanının birden çok zaman birimine dağılmasını sağlamaktadır.

Hikâye içindeki iç anlatıların çoğu genç kadın tarafından oluşturulmuştur. Bunların ilki, kocasının kendisini denizde şakalaşırken boğmaya çalışması, onun bundan soğukkanlılığı sayesinde kurtulmuş olmasıdır. Bunun, böyle olduğuna en büyük şahit olarak da gözleri gösterir: *"Göz korkunç bir şahit, değil mi? Yahut korkunç ayna..."*[447] Daha sonra kocasının başka bir kadınla birlikte İtalya'da yaşadığını söyler.

Kadının söylediklerinin ne kadar doğru ne kadar yanlış olduğu belli değildir. Sabri bunlardan hangisine ya da ne ka-

446 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 157.
447 Tanpınar, a.g.e., s. 158.

darına inanacağına karar veremez. Çünkü genç kadın hayatı boyunca teyzesi mi yoksa kendisi mi olduğunun yanılsaması içindedir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde yanılsamanın adı hata olacaktır. Bu romanda Abdüsselam Bey'in Hayri İrdal'ın kızına bir yanlışlık sonucu İrdal'ın annesinin yerine kendi annesinin adı olan Zehra'yı vermesi, Seyit Lûtfullah'ın Abdüsselam Bey'in saatinin yerini yanlışlıkla doğru tahmin etmesi gibi. İkisi de bu hatalar ile kendilerini kurtarırlar.[448] Oyun, gerçek olur.

Hayri İrdal'ın hayatındaki bu yanlışlık arkadan başka yanlışlıkları da getirmiştir. Abdüsselam Bey'in bütün mirasını Zehra'ya bırakmasına mirasçıları itiraz ederek İrdal'ı mahkemeye vermişlerdir. Bu mahkeme sürerken ise İrdal, meyhane masasında Sabri Bey'e Seyit Lûtfullah'ın sözünü ettiği Şerbetçibaşı elmasından ama sadece o ân biraz eğlenmek için bahseder.

Bu oyun, pahalıya mal olur ve bir süre sonra bu yalan etrafında herkes toplanarak bir Şerbetçibaşı elması hikâyesi uydurur ve buna inanırlar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bu kurmaca önemli bir yer tutar. Romanın kendisinin kurmaca olması bir yana, roman içinde gerçekleşen kurmacalar ve insanların bunlar karşısındaki tavırları dikkat çekicidir. Şu halde Eco'nun *"(...) çoğunlukla kurmaca bir dünyaya girmeye karar vermeyiz: Kendimizi onun içinde buluruz ve belli bir noktada bunun farkına varıp, yaşadığımızın bir rüya olduğuna karar veririz."*[449] Sözlerine kulak vermek gerekir. Kurmacalara, yalanlara, hemen inanan diğer roman kişileri Tanpınar'ın bir

448 Benzer bir şekilde *Aydaki Kadın*'ın karakterlerinden olan avukat Rıza Bey de gitmesi gereken bir davaya gitmeyip uyuya kalınca meşhur olur ve çevresinde nüfuzlu bir avukat halini alır. s. 146.

449 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 142.

rüya halinde düşündüğü sanat anlayışına uygun olarak kurmacayı gerçekliğin yerine koyarlar. Şerbetçibaşı elmasının gerçekliğine inanmaya insanlar çoktan hazırdır. Bunun bir yalan, kurmaca olduğunu mahkeme salonunda haykıran Hayri İrdal, gerçeği söylediği için deli olup olmadığının anlaşılması amacıyla adlî tıbba gönderilir. Aynı durum Şeyh Ahmet Zamanî'nin yaşayıp yaşamadığı konusunda da geçerlidir. Burada da Cemal Bey'in kurmaca bir kişinin karşısına kurmaca bir Fennî Efendi çıkarması kurmaca üzerine kurulmuş romanda tutarlılığı sağlayan unsurlardır. Aynı şekilde romandan sonra yazılan mektup da bu kurmacayı destekler. Sürekli gerçeklik ve kurmaca ile karşılıklı bir ilişkide bulunan bu romanın akıl ile ilgili bir epigrafla başlaması ve aklın kurmaca sınırında ne kadar gerçekliğe yaklaştığı ya da bundan ne kadar uzaklaştığı sorununun sürekli olarak gözler önüne serilmeye çalışılması aracılığıyla gerçeklik ve kurmaca ile kurulan ilişki sayesinde bir rüya hali yaratılmıştır. Üstelik bir süre sonra insanların kurmaca içinde yer alan bu kurmacaya inanmaları da daha sonra gerçekliği etkileyen bir unsur olarak, örneğin İrdal'ın da bir süre sonra Zamanî'nin yaşadığına inanması, insanların süslenmiş, abartılmış, gerçeklikten yola çıkarılmış olmasına fazlasıyla çarpıtılmış hayatına inanmaları, karşımıza çıkar.[450]

450 Bu konuda Eco örnek olarak birçok kişinin Sherlock Holmes'un yaşadığına inanmalarından ve Joyce'un yarattığı Dublin'in gerçek Dublin üzerindeki etkisinden söz eder. Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 142. Benzer bir durum Tanpınar'ın eserleri için de geçerlidir. Özellikle *Huzur* romanında yarattığı İstanbul atmosferi, sonuçta bir kurmacada yer alan İstanbul, okurları tarafından o şekilde, kurmacada olduğu gibi görülmek istenmiş, hatta bu amaçla *Huzur* gezileri bile düzenlenmiş, şehir de bir kurmaca gibi okunmak istenerek böylece bir rüya hali yaratılmak istenmiştir. Ayrıca bir kurmaca olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde yazarın yarattığı karakterlerin gerçek hayatta kimlere karşılık geldiği de araştırmacıların kafasını meşgul etmiştir. Bugün Tanpınar'ı okuyan birçok kişi, örneğin Emirgân'da,

Tanpınar bazı kurmaca kişilerini bağımsız hale getirerek diğer kurmacalarına taşır: *"Kurmaca karakterler bir metinden ötekine göç edebildiklerinde, gerçek dünyada yurttaşlık hakkı elde etmiş ve onları yaratan anlatıdan bağımsız hale gelmiş olurlar."*[451] *Mahur Beste*'nin karakteri Behçet Bey, hem *Sahnenin Dışındakiler*'de hem de *Huzur*'da görülür. Üstelik onun kurmacadan koparak gerçek dünyada yurttaşlık hakkı elde ettiğinin en büyük kanıtı da yazarına mektup yazması ve yazarın da ona cevap vererek onu kurmacanın, romanın kendisinin, dışına taşımasıdır. Aynı durum Doktor Ramiz'in Hayri İrdal hakkında Halit Ayarcı'ya yazdığı mektupta da kendini gösterir. Böylece Doktor Ramiz, Halit Ayarcı ve Hayri İrdal kurmacadan bağımsız hale getirilerek gerçekliğin yurttaşı olmuşlardır. Bu, Tanpınar'ın gerçekliği daha çok bir hatıra formunda sunmasında da etkilidir. *Sahnenin Dışındakiler* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bir hatıra formunda sanki bir özyaşam öyküsü gibi kaleme alınmış olmalarına rağmen birer kurmacadırlar. Gerçekliğin bu şekilde yansıtılması, gerçeklik ve kurmaca ilişkisinin sorgulandığı bir gerçek-yalan/kurmaca arasında bir oyunu beraberinde getirir ve özellikle bu romanda yazarın sık sık zamanı net olarak gösterir gibi yapıp aslın-

---

"Yaz Yağmuru" hikâyesindeki yokuşu ya da *Huzur*'daki evi bulmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla kurmacadan yola çıkılarak oluşturulan gerçeklikte kurmaca da gerçekliği etkileyebilmekte ve böylece bir süre sonra gerçekliğin kendisi kurmacaya dönüşebilmektedir. Burada ayrıca Tanpınar'ın neden benim hayatım da bir sanat eseri olmasın düşüncesi önem kazanır. Bu şekilde bir rüya hali kurularak gerçeklik kurmacaya dönüştürülebilirse tabii ki herkesin hayatı bir sanat eserine dönüşebilir. Bunun bir başka boyutu ise yaşamı bir anlatı gibi kurmaktır. Çünkü okumak ve tabii bizden önce yaratılmış kurmacalarla hayatı biraz daha anlamak ve dahası yazgıyı anlamlandırabilmek için yazmak, kolektif belleği ve kolektif zamanı bize bir ipucu verebilir düşüncesini beraberinde getirir.

451 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 143.

da tam hangi tarihe denk düştüğü belli olmayan bir zaman dilimini kullanması da bu oyuna destek sağlar.

İspritizma Cemiyeti'nde Hayri İrdal birçok yeni kişiyle tanışır. Gerçi bunlar isim olarak yenidirler ama İrdal'ın daha önce tanıdığı diğer insanlardan mizaç ve yaşam şekli olarak çok farklı değildirler. Tanpınar'ın estetiğinin temelini oluşturan uyanık halde rüya görme, burada da devam etmekte, insanlar hayatlarını bunun etrafında kurmaktadırlar. Okuma konusu burada da devam eder. Seyit Lûtfullah'ın Aselban'ı gibi Nevzat Hanım'ın da Murat'ı vardır. Murat, onun bütün hayatını bir esire çevirmekte Hatta okumasını tehlikeli bulduğu kitapları da yırtmaktadır.[452] Üstelik Murat, ruh çağırma seanslarında kılıktan kılığa giren bir ruhtur. Nevzat Hanım'ın kılıktan kılığa giren Murat'ı, Afroditi'nin bir ruhun arkasından çıktığı yolculuk, Sabriye Hanım'ın medyumluğu. Bunların hepsi bir eksiklikten kaynaklanmaktadır. Zaten daha önce yaşadıkları gibi bunların da yalan olduğunu ve bu insanların bir yalanın dünyasında yaşadıklarını Hayri İrdal kendisi dile getirmiştir. Nasıl bu oyunu oynamak İrdal'ı kendisinden uzaklaştırıyorsa bu insanları da öyle kendilerinden uzaklaştırmaktadır. Nevzat Hanım, kocası ölmüş, genç ve güzel bir kadın olarak birçok erkeğin sahip olmak istediği bir kadındır, ancak zayıftır. Tehditlerle, baskılarla hayatını ona sahip olmak isteyen bu erkekler zehretmiştir.

Nitekim eserin sonunda Murat diye bir ruh olmadığı, her şeyin Tayfur Bey tarafından tertip edildiği, hazin bir cinayetle ortaya çıkar. Nevzat Hanım'ı ve Cemal Beyi öldüren Tayfur Bey, daha sonra bir mektup bırakarak kendisi de intihar et-

452 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 150. İspritizma meraklısı bir diğer karakter *Aydaki Kadın* romanında Selim'in kendisinden *"dünyanın en acayip konferansını dinlediği"* kontestir. Bkz. Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 157.

miştir. Bu olay da çocukluğunda Nik Karter ve Jül Vern hikâyeleri, *Binbir Gece Masalları* adlı kitapları tam okumuş İrdal için, özellikle cinayet ve biraz da aşkın katıldığı bu hikâyelere uygun olduğu gibi karısıyla birlikte gittiği sinemaların konusuna da uygundur.

İspritizma Cemiyeti'nde bir de romancı Atiye Hanım vardır. Burada, bir romancı muhayyilesinin olayı nasıl aldığı ve anlattığı konusu önemli. Tanpınar, *Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup'ta her romancının elindeki malzemeyi farklı şekillerde kullanacağından, başka yazarların elinde Behçet Bey'in farklı farklı şekilleneceğinden bahsediyordu. Atiye Hanım'ın bakışından Afroditi böyle şekillenecektir; çünkü o, aşk romanları yazan bir romancıdır. Çocukluğunda Jül Vern, Nik Karter, Ebû Ali Sina hikâyeleri ve *Binbir Gece Masalları* ile büyüyen Hayri İrdal'ın hatıra yazıya geçirilirken var olan durum da bunlara benzer bir şekilde metne geçirilecektir, çünkü onun tecrübeleri bu kitapların ışığında şekillenmiştir. Bir de babasının ders kitapları dışında kitap okumasına izin vermediğinden, birkaç Arapça ve Farsça sarf ve nahiv kitapları çevresinde.

Tanpınar için roman, geçmişten, birikimden, tarihten, Bergson'dan, Freud'dan, Jung'dan kurulu bir şekilde varolacaktır. Ancak bu inşada Tanpınar'ın diğer romanlarında örneğin *Huzur*'daki gibi yazarın kendisini doğrudan duyuran bir ses yoktur. Bu eser dolayısıyla kendisiyle yapılan röportajda dediği gibi Hayri İrdal ona kendiliğinden gelmiştir.[453] *Onun sesi, romanda yazarını fazlasıyla bastırmıştır.* Bir romancı muhayyilesinin onu ne şekilde göreceği meselesi ise, Halit Ayar-

453 Ayşe Nur, "Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor", *Mücevherlerin Sırrı*, s. 234.

cı'nın Doktor Ramiz'e yazdığı mektup ile de gündeme gelir.[454] Bu yazılanları Halit Ayarcı ve Doktor Ramiz paranoya tedavisi gören bir hastanın hatıra olarak okur. Burada romanda Enstitü kurulurken Halit Ayarcı'nın sık sık ona gerçekçi olmadığından ve gerçeği görmediğinden bahsetmesi önem kazanır. Romanda gerçek, Halit Ayarcı'nın onu görmek ve göstermek istediği şekilde kurulmuştur. Enstitü'nün etrafında toplananların hepsi onun gerçeğine inanmış gibi görünürler, sonrasında bunun böyle olmadığı ortaya çıkar. Dolayısıyla Doktor Ramiz'in Halit Ayarcı'ya gönderdiği müsveddelerde bunun sadece Halit Ayarcı'nın gerçeği olduğu düşünülebilir.

Romanda birçok unsur Ayarcı tarafından tersine çevrilmiştir. Şeyh Ahmet Zamanî diye biri yaşamış ve karakter ilan edilmiştir. Bunu İrdal'dan yapmasını isteyen Halit Ayarcı'dır. Ölen birinin arkasından yazılan kitapta, eğer onun topluma yaptığı faydalardan bahsediliyorsa ve bu yapılanlar metinselleştirilirse kısa sürede hayalî bir karakter yaratılabilmektedir. Hatıralarını yazan İrdal, bu satırları daha eserinin başında "*aziz velinimeti*" Halit Ayarcı için kaleme aldığına değinmiştir. Bu hatıralarda İrdal, Ayarcı'yı sürekli yüceltmekte ondan yüce, ulu, büyük, aziz şeklinde sıfatlarla bahsederek onu neredeyse bir karakter gibi anlatmaktadır. Enstitü'nün tasfiye sürecinde Halit Ayarcı'nın bir otomobil kazasında öldüğü, İrdal tarafından söylenmiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile modernizmden, yeniden bahseden ve memlekete de bunu getirmek istediğini söyleyen Ayarcı'nın modernizmin temel unsurlarından birini temsil eden araba yüzünden ölmesi ilgi çekicidir. O halde Ayarcı ölmemiş, kendi kurmak istediği mekanizma bir kaza ile onu hayata küstürmüştür. Dolayısıyla buradaki ara-

454 Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür, Bir İnsan*, s. 66-70.

ba kazası da ironik bir şekilde Ayarcı'nın hem kendi sonuna, ancak maddi anlamda bir son değil, hem de kurmak istediği modern düşüncenin sonuna denk düşmektedir.

Bir kitap yazarı olarak İrdal da gerçekliğin yanılsamasını göstermiş, kurmacadan yola çıkarak bir karakter yaratmış ve farkında olmadan hata yaparak ağzından bir anda dökülen cümlelerle Zamanî'yi ait olabileceği en iyi döneme yerleştirmiştir. Buna, İrdal'ın, yazacağı kitabın karakterini anlatırken Zamanî'yi farkında olmadan mekaniğe büyük bir merakın olduğu IV. Mehmed dönemine yerleştirmesine Ayarcı da dikkati çeker. İrdal'ın oyununa, Zamanî'nin şeker hastalığından öldüğünü söyleyerek bürokrat da katılır ve sonrasında kendisinde şeker hastalığı olduğunu söylediği halde az şekerli kahve içer. Zamanî için sonradan Ayarcı'nın İrdal'a yazacağı kitabın yalan olmadığını söylemesi önemli. Çünkü eğer gerçekten onların söylediği şekilde yaşamış olsaydı yalan olurdu. Burada metinselleşme bir kez daha karşımıza çıkmaktadır ve bu metinselleşme üzerinden İrdal, metinselleştirdiği karakterine, metin içinden inanır hale gelir. Önemli olan asrına uymaktır. Zamanî bu asrın bir ihtiyacıdır ve İrdal da bu ihtiyacı karşılamalıdır. Hatta Zamanî'nin kayıp eseri *Akd-ül-Mizac fî-Umur-il-İzdivac* adlı risalesinden de bahsetmesi bu metinselliği bir başka boyuta taşır. Sadece kendisinin okuduğu kayıp bir risale.[455]

Bu arada Cemal Bey, İrdal'ın eski karısıyla münasebetini öğrenmiş ve ona karşı bir polemik başlatmıştır. Burada çiçekle uğraşmayı seven Fennî Efendi diye bir şahıstan bahset-

455 Bu da akla Tanpınar'ın yaşadığı dönemde şahsî kütüphanelerde bulunan eserler hakkında yazanların, eserlerin adını verip, şahsî kütüphanemizde demelerini akla getiriyor. Burada İrdal, bu yolu da izleyebilirdi, ancak kütüphaneden kaybolmuş bir risale olması daha akla yatkın göründüğünden diğerini tercih ediyor.

mekte ve o dönemde yaşayıp da asıl saat ve zamanla ilgilenen kişinin Fennî Efendi olduğunu söylemektedir. Kurmaca bir şahsın karşısına başka bir kurmaca şahıs çıkarılmaktadır. Sonrasında Cemal Bey'in yarattığı kötü etkiyi ortadan kaldırmak, unutturmamak için İrdal tarafından nakit ceza sistemi bulunur. Şehrin umuma ait mekânlarında bulunan saatlerine uymayan saatlerden para cezası alma şeklinde gerçekleştirilen bu ceza sistemi ayrıca geri kalan saatlerden ileri giden saatlere oranla daha fazla para alınması sistemine dayanmaktadır.[456] Böylece ilerleme de desteklenir hale gelecektir. Bu nakit ceza sistemi insanları çok eğlendirir. Artık Abdülhamit devrinin o bütün topluma sirayet etmiş neşesizliği kaybolmuş, eşya bile neşeli bir hale dönmüştür.[457] İnsanları eğlendirmek.

Aslında enstitü biraz da bunu yapar, onları eğlendirir. Zaten sahip oldukları bir şeyin başkası tarafından ayarlanması düşüncesi insanları güldürür. İnsanlar Enstitü'yü biraz da kendilerini güldürdüğü için severler. Kimsenin hiçbir şeye itiraz etmemesi, tek itiraz edenin de asık suratlı Cemal Bey olması burada önem kazanır. Çünkü diğerleri olanlara zaten kahkahalarla gülmektedir. Her şeyi bir otomat gibi gülerek ama aslında içleri kan ağlayarak kabullenmeleridir: "*Plâk-insanlar*" gibi hep aynı minval üzerinde dönen bir oyun.

---

456 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 17-18.

457 Tanpınar bu konuya makalelerinden birinde de değinecektir: *"(...) rahmetli Ziya Gökalp Türk cemiyetinin noksanını neşesizlikte, somurtkan ve insan ruhunun cahili teokratik devlet sisteminden gelen hayat küskünlüğünde bulduğu zaman da itiraz kabil değildi. Ziya Gökalp'ın somurtkan, hatta mahzun olduğumuz müşahedesi çok yerindeydi. Eksik olan bu halin sebebiydi. Çünkü insanoğlu hiçbir devirde Ortaçağ kadar geniş ve rahat gülmemiştir. Bütün komedilerin mekanizması, Verlaine'in bir şiirinde, 'muazzam ve ince ruhlu' diye övdüğü o mistik karanlıklarda hazırlanmıştı. Bizde bile evliya menkıbeleri kitaplarının çoğu lâtife ve gülümseme ile doludur."* Bkz. "İş ve Program I", *Mücevherlerin Sırrı*, s. 71-72.

Tanpınar için yanılsama, gerçekliğin olduğu gibi değil var olanın dışında algılanması oyunu kuvvetlendiren bir unsurdur. Ortaya çıkanın gerçek mi yoksa var olanın yanılsamalı bir şekilde algılanmış mı olduğu sorusu en az dilde rüya hali kurmak kadar etkili ve buna eşlik eden, ancak daha çok teknik bir oyunu beraberinde getirmiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

OYUN-MİZAH

Oyun ve mizah ilişkisinde, ilk akla gelen oyunun eğlendirici bir unsur olmasıdır. Oyun, belirli bir zaman dilimi içinde insanların, izleyerek, dinleyerek, katılarak eğlendikleri bir unsurdur. Genel olarak oyunlar insanları eğlendirir.

Her ne türde olursa olsun oyun, bir vakit geçirme işlevini beraberinde getirir. Espriler, nükteler, fıkralar, şakalaşmalar, alaylar... Hepsi içinde mizah içeren oyunlardır. Tiyatro ve operanın komedi türü de mizahî unsurlarla döşenmiştir. Fakat bu bölümde edebî metinlerle bağlantılı olarak oyun ve mizah ilişkisinden söz edilecektir.

Bir edebî metin, tamamen mizahî bir dille kurulabilir, fakat o metni mizahî bir oyun nesnesi haline getiren unsurlar farklıdır. Burada yazarın amacı ve mizahî unsuru ne şekilde kullandığı önemlidir. Bunların başında öncelikle parodi ve pastiş gelir. Parodi kendinden önce yazılmış bir metni ya da klişe haline gelmiş bir söylemin kullanımını değiştirerek onu gülünç duruma düşürür, pastiş ise aynı şeyi bir eleştiri nesnesi haline getirir.

Mizahta, kullanılan dil çok önemlidir. Bunların içinde özellikle alay ve ironi etkileyici birer oyun nesnesi olarak yer-

lerini alırlar. Alay ve ironide söylenmek istenen ustaca bir başka tarafa yönlendirilir ve aslında övülüyormuş gibi gösterilerek rahatça bir küçük düşürme ya da var olanı ironik bir dille anlatma söz konusu olabilir.

Edebî metinde mizaha ait unsurlar çoğunlukla dil oyunları olarak kendini gösterir. Abartılı anlatımlar, karikatürize edilmiş tipler, komik duruma düşürülerek bir oyun nesnesi haline getirilirler.

1. İroni

Oyun ve ironi ilişkisinde şüphesiz en etkili olan söz sanatlarıdır. Kişi ironiyi söyledikleriyle kurar. İroni konusunda Sören Kierkegard şöyle bir tanımdan söz eder: *"Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Böylece, ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme elde ederiz; yani fenomen öz değil, özün karşıtıdır. Ben konuşurken, düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir."*[458] Kierkegard'ın bahsettiği anlamda ironinin en genel tanımı sözün aslında söylenmek isteneni değil, istenenden başka bir şeye özellikle gönderme yapmasıdır.

İroni oldukça etkileyici bir oyundur. Bu nedenle ironinin özelikleri konusunda biraz durmamız gerekiyor. İroni üzerine düşünmüş Barry Sanders ve Sören Kierkegard'ın fikirlerini belirli bir düzene göre sıralamak ironinin tanımının anlaşılmasında, ayrıca ironin alay ve karikatürleştirme gibi birbirine yakın kavramlardan ayırt edilmesini kolaylaştırması açısından yol gösterici olabilir.

Kahkahanın Zaferi'nde Barry Sanders ironinin özeliklerini şu şekilde anlatır:

458 Sören Kierkegard, *İroni Kavramı*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2003, s. 227.

1-*"İroni bir hiledir, açıkça saldırgan olmasa bile gene de bir hiledir, hem oyunbaz hem de son derece ciddidir."*[459]

2-*"İroni, uyanık ve içgörülü olan ile uyuşuk ve yavan olanı birbirinden ayırarak acıya yol açar. Sınıflandırma yoluyla hiyerarşiler yaratır ve insanlar hakkında değer yargıları getirir."*[460]

3-*"(...) ironi ustaları kurulu düzeni devirmek amacını gütmezler. Yerleşik düzenin son derece eğitimli üyeleri olarak, yasa, rol ve görevler arasındaki ilişkileri sürdürmek yoluyla var olan toplumsal yapıların korunmasında kendilerinin de payı olduğu için, yalnızca reformla yollarını açarlar."*[461]

Kierkegard ise buna şunları ekler:

4- *"İroninin en sık rastlanan biçimi, kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir. Diğer bir biçim ise, kişinin ciddi bir konuyu bir espri gibi, şaka yollu dile getirmesidir ama, buna daha seyrek rastlanır. Ama daha önce de söylediğimiz gibi ironik konuşma biçimi kendi kendisini yok eder. Bir bilmecenin ve çözümünün aynı anda var olması gibidir."*[462]

5-*"(...) ironist kendisini saldırmak istediği saçmalıkla özdeşleştirecektir, ya da onunla bir karşıtlık ilişkisi içine girecektir; ama bunu öyle bir şekilde yapacaktır ki, görünümünün aslında ifade etmek istediği şeyin tam karşıtı olduğunu doğal olarak her zaman bilincinde olacak ve bu tutarsızlıkla tatmin olacaktır."*[463]

6-*"(...) ironinin kurumsal ya da potansiyel bir yönü de vardır. Eğer ironiyi alçak bir uğrak olarak düşünsek; yamuk, çarpık, bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki (Tilværelse) her şeyi seçen keskin bir göz olduğunu söyleyebilirdik. Bu bağlamda ironinin*

459 Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi*, s. 117.
460 Barry Sanders, a.g.e., s. 131.
461 Barry Sanders, a.g.e., s. 269.
462 Kierkegard, *İroni Kavramı*, s. 228.
463 Kierkegard, a.g.e., s. 229.

satir, taşlama ve alay ile aynı şey olduğu sanılabilir. Gerçi her şeyin boş yönünü algıladığı için bunlarla doğal olarak bir bağlantısı vardır, ama gözlemini ortaya koyma bakımından farklıdır. Gördüğü boşluğu yok etmez, suça karşı adaletin takındığına benzer bir tavrı yoktur, komikteki gibi kendi içinde bir uzlaştırma gücüne de sahip değildir. Tam aksine, boşluğu kendi boşluğu içinde güçlendirir ve deliliği daha da deli kılar. Buna, ironinin bağımsız uğraklar arasında arabuluculuk yapma çabası diyebiliriz, ama daha yüksek bir birlikte değil, daha yüksek bir delilikte."[464]

7-*"Kuşkuda, özne sürekli nesnenin içine girmeye çalışır; talihsizliği ise nesnenin onu sürekli atlatmasıdır. Ancak ironide, özne her zaman nesnenin dışına çıkmaya çalışır ve bunu, her an nesnenin bir gerçekliği olmadığının bilincine vararak yapar. Kuşkuda özne her fenomenin yok edildiği bir savaşın tanığı olur; çünkü öz her zaman fenomenin arkasında gizlenmektedir. Ama ironide özne devamlı olarak savaş alanından çekilir ve her fenomeni gerçekliğinden çıkararak kendisini kurtarmaya çalışır; yani olumsuz bağımsızlığını her şeyden korumaya uğraşır."*[465]

8-*"(...) yine de eskinin yok edilmesi ve bütün kusurlarıyla görülmesi gerekir; işte burada ironik özne devreye girer. İronik özne için verili edimsellik tüm geçerliliğini yitirmiştir, her yönden kısıtlayan kusurlu bir biçim haline gelmiştir. Ancak o, yeniye sahip olmak yerine, yalnızca var olanın İdeaya denk düşmediğini bilir. Karar verme aşamasına gelen kişi odur. İronist bir bakıma biliciye benzer; çünkü gelecekteki bir şeye işaret eder, ama bunun ne olduğunu bilmez. (...) Öte yandan, ironist kendi çağının sınırlarının ötesine geçmiş ve ona karşı bir cephe oluşturmuştur. Gelecek olan ondan saklanmıştır, arkasına geç-*

464 Kierkegard, a.g.e., s. 236-237.
465 Kierkegard, a.g.e., s. 237.

miştir; ama ironistin asıl yok edeceği şey, şiddetle karşı çıktığı edimselliktir. (...) İronist aynı zamanda tarihsel sürecin zorunlu kıldığı bir kurbandır; kurban olması gerektiği için değil, dünya ruhunun hizmetindeki inancı onu tüketeceği için. Böylelikle ironi, burada sonsuz mutlak olumsuzluk oluyor. Bunun olumsuzluk olmasının nedeni, sadece olumsuzluyor olmasıdır; sonsuz olmasının nedeni şu ya da bu fenomeni olumsuzlamamasıdır; mutlak olmasının nedeni ise, olmayan bir yükseklik yoluyla olumsuzlamasıdır. İroni hiçbir şey kurmaz; çünkü kurulması gereken onun ardında kalır. Bir Timurlenk gibi saldıran ve geçtiği yerlerde taş üstünde taş bırakmayan, tanrısal bir deliliktir."[466]

9-"*İronist yeniye kendi içinde sahip olmadığı için, eskiyi nasıl yok ettiği sorulabilir; buna verilecek cevap da, verili edimselliği, yine verili edimsellik yoluyla yok ettiğidir.*"[467]

10-"*(...) ironinin geçmişi yoktur. Bunun nedeni, ironinin metafizik soruşturmalardan çıkmış olmasıdır. (...) İroni bir geçmişi olduğunu kabul edecek kadar sıradan bir hale gelirse, bu geçmiş yine de ironinin özgürlüğünü koruyabileceği, üzerinden bildik numaralarını çevirebileceği bir geçmiş olmalıdır. Bu nedenle, ironinin gözünde asıl değer kazanan, tarihin masalsı unsurları, yani efsaneler ve peri masalları olmuştur.*"[468]

Tanpınar'ın metinlerinde ironi oldukça geniş bir yer tutar. "Erzurumlu Tahsin" hikâyesinde Tahsin, Tanpınar'ın âdeta bütün şark felsefesini ya da hayata bakışını temsil etmektedir. Onun, bir masal karakterini andıran kıyafetiyle Erzurum'dan Kars'a kadar bütün bölgeyi yerle bir eden 1924 depreminin hemen arkasından ortaya çıkması, bir bakıma ruhsal çöküşle maddi yıkıntıyı aynı anda sergilemektedir.

---

466 Kierkegard, a.g.e., s. 241.
467 Kierkegard, a.g.e., s. 242.
468 Kierkegard, a.g.e., s. 257.

Ülkede savaşın açtığı yaralar ve insanda yaptığı tahribat, onu hukuk tahsilini ve babadan kalma mirası bir kenara itip şehirden ve insanlardan uzakta, tabiatla baş başa yaşamaya sevk etmiştir.

Anlatıcı-karaktere yıkıntılar arasından yaşadığımız hayatın anlamsızlığı üzerine söyledikleri, âdeta bütün bir Şark felsefesini özetlemektedir. Tahsin, bir bakıma, dünyaya ait nesi var nesi yok her şeyi elinin tersiyle iten 'târik-i dünya' bir dervişe benzer.[469] Her tarafın alt üst olduğu bir depremde, belirli anlamlarda Tahsin de alt üst olmuş, dünya nimetlerine sırtını çevirmiştir.

Bu hikâyedeki *"dünya zevklerini terk et"* çığlığı, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda *"birey parçalandı"* çığlığına dönüşecektir. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda parçalanmışlık, bir ironiyi de beraberinde getirecektir. Tanpınar, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda ve *Huzur*'da *"sanatımın -eğer üzerinde duracak böyle bir şey varsa- iki kolumun birleştiği yerler vardır."* der.[470] Bu kollardan biri yazarın dönemine yaptığı göndermelerdir. Bu hikâyede önemli bir yere sahip olan parçalanmışlık ile Tanpınar'ın göstermek istediği aslında belli anlamlarda toplumda meydana gelen dağılmışlıkla bağlantılıdır. Bu hikâye Cumhuriyet Türkiye'sinin 1930-1940 arası bir döneminde yazılan, o dönem toplumunun içinde bulunduğu durumu gözler önüne seriyor olabilir. Cumhuriyet devrimleri ile eski Osmanlı Devleti geleneği arasında bocalayan, yeni yaşam tarzına alışmaya çalışan bir toplum söz konusudur bu dönemde. Ayrıca dünyaya bakıldığında da II. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde dünya devletleri arasındaki kavgalar ve par-

469 Abdullah Uçman, "Tanpınar'ın Hikâyelerini Yeniden Okurken", s. 74.

470 Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 1982.

çalanmalar vardır. Dolayısıyla bu dönemde Türk aydını hem kendi toplumundaki değişmelere ayak uydurmaya çalışmakta, hem de dünyada olup biteni anlamaya çalışmaktadır. Her taraftan bir parçalanmışlık, buna karşılık bir bütünlük söz konusu değildir. O dönem aydınlarının temel sorunlarından olan Doğu-Batı sorunu da bu hikâyede kendini gösterir. Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar" adlı makalesinde kendisinden şu şekilde bahseder: "*Ahmet Hamdi Tanpınar, kendi şiir dilini rüya nizamının hâkim olmasını istediği bir estetiğin içinde aramıştır. 'Abdullah Efendi'nin Rüyaları' adlı hikâyesi bu estetiğin bir tarafını verir. Bu şâir diğer hikâye ve romanlarında yukarıda bahsettiğimiz medeniyet buhranını ve onun doğurduğu zihniyet ikiliğini tema olarak alanlardandır.*"[471]

Ölen Şark, "Evin Sahibi" hikâyesinde yeniden ortaya çıkar. Hikâyedeki iç hikâye, ölen genç annenin hikâyesi, bir masal formunda kaleme alınmıştır. Anneye âşık olan yılan, annenin kocasının öldürüldüğünde görülen yılan, daha sonradan annenin ölümü. Tüm bunlar rahatlıkla *Binbir Gece Masalları*'nda ya da özellikle *Şahmeran* hikâyesinde de görülebilecek unsurlardandır.

Bu iç hikâyenin daha sonraki dış hikâyeye etkisi için de anlatıcı kendisi şöyle der: "*Hakikat şu ki evimizin âdeta küçük ve ehli bir mitolojisi, nüfuz dairesi ailemizi geçmeyen bir nevi hususi dini vardı.*"[472]

Tanpınar'ın özellikle üzerinde durduğu din benzetmesine de değinmek gerekir. Onun eserlerinde aşk bir din gibidir, güzele ait birçok unsur bir nevi dindir. Kadın, aşk, güzellik, bazen hayat vb. yaşanılanların bir nevi din atmosferinden Tanpınar'ın kastı, dinin daha çok insanda uyandırdığı estetik

471 Mehmet Kaplan, a.g.e., s. 112.
472 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 112.

boyutla bağlantılıdır. Dinin insan üzerinde uyandırdığı uhrevî duygularda, örneğin bir dervişin zikretmesi gibi unsurlarda hep, olma ve olmak üzere arasındaki durum söz konusudur. Kendini bulan bir derviş artık uyanmıştır. Bu, hakikate uyanıştır. Bu uyanışa kadar geçen süre uyku ile uyanıklık arasındaki durum gibidir. Tanpınar'ın eserlerinde bir eşik ânının daha çok bir dine benzetilmesinin sebebi de bununla bağlantılıdır. Kendini bulmak üzere olan kişi araftadır. Bu, uyku ile uyanıklık arasında olmaya benzer. Uyanan kişi, hem kendisini bulacak, hem de hakikate ulaşacaktır. Bu hakikat, kimi zaman aşk kimi zaman da insanda estetik duygu uyandıran diğer unsurlar olur. Fakat hepsinde önemli olan *"kendini yapmak"*tır. Kişi, tüm bunlardan geçerek kendini yapar. Buradaki anlatıcı da geçmişinin kendisinde bıraktıklarıyla kendisini yapar. Tüm bu yapma işleminde geçmişe ait mitolojik unsurların kullanılmasının nedeni de budur. Kişi, kendi kültür tarihinden bağımsız değildir. Bu hikâyenin asıl ev sahibi, masallar ve mitolojik unsurlardır.

Hikâyedeki dikkat çekici bir diğer unsur, dedenin İstanbul'a gitmeye karar verdikten sonra olanlardır. Yaşadıkları ihtişam, hatta asıl sahibinin bir yılan olduğunu düşündükleri ev bile kendilerine ait değildir. Ellerinde olanların bir yalandan ibaret olduğunu ancak o zaman öğrenirler. Her şey bir yalandır. Dede, yaşadığı eşiği geçmeyi başaramamıştır. Bir başka hayata başlayamaz. Ölümü bir eşikte gerçekleşir: *"(...) Hep birden koşuştuk ve dedemi yerde, iki halı denginin arasında cansız yatıyor bulduk."*[473] Dede, ironik bir şekilde, yeni hayat ile eski hayatı arasında kalır.

473 Tanpınar, a.g.e., s. 125.

Mahur Beste'de sadece geçmiş döneme değil, yazara ve karakterine da ironik bir yaklaşım söz konusudur. Burada unutulmaması gereken husus, bu kitabın yarım kalması üzerine yazılan "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup"ta, mektubun ve romanın aynı kişi tarafından yazılmış olmasıdır.

Mektup yazıldığına göre, roman, mektup yazan kişi tarafından bir arzu nesnesi haline dönüştürülmüştür. "*Başından itibaren ikiye bölünmüş yaşadım*"[474] diyen Tanpınar'ın bu tavrı, onun ikilik temasıyla bağlantılıdır. Burada hem roman yazmaya çalışan hem de yazdığı romanın karakterinden, esas karakter olamadığı için cevap bekleyen karakterine açıklamalar yapan bir yazar vardır. Üstelik roman boyunca, hep bir örümceğe benzettiği Behçet Bey'in, benzediği hayvana paralel olarak roman da merkezden dışarıya adım adım bir ağ gibi genişlemiş, bu ağın ortasında örümcek (Behçet Bey, yani çekirdek zaman) kalmıştır. Sadece yazar değil, romandaki diğer karakterler de Behçet Beyi örümceğe benzetir.[475] Behçet Bey, romanda giderek dağılan bir ağ örmüştür, tıpkı bir örümcek gibi. Peki bu konuda kim suçlanmalıdır? Anlatan mı yoksa anlatanları yazan mı? Yazar, anlatıcıyı suçlar. Bu, aslında kendi kendisini suçlamaktır. Behçet Bey'in mektubu, Tanpınar'ın bu ikilemde kalmanın yarattığı trajediyi metin bağlamında tartıştığı, yaratmak istediği karakterini nerede konumlandıracağını kendi içinde bizzat metin üzerinden yaptığı kendi kendine konuşmayla, bunun doğrudan mektup olarak ortaya çıkmasıyla gösterdiği bir trajedinin örneğidir. Bunun ironik

474 Tanpınar, "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığım Gibi*, s. 306.

475 Örümcek benzetmeleri: "*(...) Molla Bey oğlunu, bir insandan ziyade kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük ve yaralı bir örümceğe benzetti." (s. 31). "Evet, o, hep o tavan arasındaki cilt mengenelerine eğilmiş büyük örümcekti...*" s. 34. "*İsmail Molla olmasaydı Atiye'nin hayatı, çalışkan bir örümceğe benzeyen bu koca ile gerçekten dayanılmaz bir şey olurdu.*" s. 60.

bir tarafı da var. Bir yazar neden kendine yabancılaşsın? Taklit sanattan doğaya dönmüştür. Eğer geçmiş artık bir kurguysa şimdi nasıl kurulacaktır?

Tanpınar, trajedisini, mektupta bir sürü kimlik arkasından konuşturur: *"Öyle ki nerdeyse bir roman karakteri iken bir roman münekkidi olmuşsunuz, diyeceğim geliyor."*[476] Buradaki unsurlar, roman karakteri olarak Behçet Bey, kendisi hakkında yazılan romanın okuru olarak Behçet Bey, roman yazarı olarak Tanpınar, yazdığının roman değil sadece tanıdığı bir kişinin hayatını yazmaktan ibaret olduğunu söyleyen, sonrasında aslında sorunun Behçet Bey'in anlattıklarında değil de kendisinin "tek karakterli hikâyeden artık sıkıldığını" söyleyerek roman olmasa bile bir hikâye yazdığını söyleyen yazar. Sonrasında önce sadece Behçet Bey'in hayatını yazdığını söyleyen bir yazara karşılık arkasından *"Sizi olduğunuz gibi alaydım"*[477] diyen bir yazar vardır. İkinci cümleyi söyleyen yazar, merak için yazmaktadır.

Behçet Bey'in mektubu yazarının trajedisini yansıttığı kadar romanın kendisini, yazarını, karakterini ve atmosfer yaratma sürecini de sorgular. Romandaki oyun, bu mektupta gizlidir. Tanpınar, eserlerinde oyunculara yer vermeyi sever. *Sahnenin Dışındakiler*'de, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, ayrıca "Bir Tren Yolculuğu"nda, doğrudan oyuncu olan ya da olmak isteyen karakterler mevcuttur. Bir de bunun yanı sıra karakterlerinde, hayat karşısında acemi, bu acemiliğin getirdiği bir oyunculuk da vardır. Hiç şüphesiz bu acemiliğin ironik bir tarafı bulunmaktadır. Tanpınar, *Huzur* romanında Suad ve onun çeviri bir karakter olarak kurgulanmasıyla romanın sorgulamasını yapacaktır. *Mahur Beste*'de bu bir adım daha öne

476 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 141.
477 Tanpınar, a.g.e., s. 143.

çıkar ve doğrudan romanın kendisiyle, sadece Türk romanıyla değil dünya romanıyla, bir form olarak romanı hem tartışır hem de onunla oynar. Burada onun romanlarında oyuncu karakterlere yer vermesinin dışında, "Tartuffe ile Mülâkat"[478] ve "Ahmet Cemil ile Mülâkat"[479] adlı metinlerini de hatırlamak gerekir. Aslında burada bile Tanpınar, daha sonradan Behçet Bey'e mektubunda *"şeklin büyüsünü bir izahla bozdum"* cümlesine paralel bir durum ortaya koymuştur. Bu, daha sonra özellikle Bilge Karasu'nun yazdıklarını roman ya da başka bir türe sokmak yerine sadece "metin" diye adlandırmasını akla getirmektedir. Nitekim Tanpınar, Behçet Bey'e yazdığı mektupta *"roman başka bir şey"* der.

Mektubun devamında sadece acı bir oyun değil bir ironi de vardır: *"İyi ki böyle olmuş. Çünkü ikide bir müdahale edecek, işleri karıştıracaktınız. Birkaç masum 'retouche' ile her şeyi altüst edebilirdiniz."*[480] *Sahnenin Dışındakiler*'de Tanpınar, tam da bu söylediğini yapar. Romanın esas karakteri Cemal, hatıralarını yazarken ikide bir olmasa da arada bir müdahale eder, hatta rötuşlar atar. Böylece yazar kendisi için bir öngörüde daha bulunur.[481] Üstelik hem *Sahnenin Dışındakiler*'de hem de *Huzur* üzerinde bu kadar çok çalışmış bir yazarın bunu öngörür bir şekilde Behçet Bey'e yazdığı mektupta rötuşlardan bahsetmesi de göz önünde bulundurulduğunda... Arkasından gelen cümle bu konuya daha da ilgi çekici bir özellik kazandırıyor: *"Çünkü siz bir terkipsiniz, Behçet Bey. Her terkip gibi, bir nis-*

478 Bu yazı için bkz. Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı*, s. 42-46.

479 Bu yazı için bkz. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 270-274.

480 Tanpınar, *"Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup" *Mahur Beste*, s. 142.

481 Buna rağmen Tanpınar, hata yapmaya da devam eder. Örneğin *Sahnenin Dışındakiler*'de Nâsır Paşa olan roman karakterinin adı *Huzur*'da, Tanpınar'ın en çok çalıştığı romanı olması dolayısıyla Nadir Paşa'ya dönmesi dikkati çekicidir. Bkz. Tanpınar, *Huzur*, s. 104

betten bir nisbet bir kere değişti mi, ortada siz kalmazsınız, bir başkası yerinizi alır."[482]

Bir başkasının yerini alması, acaba Nâsır Paşa'nın, Nadir Paşa olması gibi midir? Ne olursa olsun kurmaca, gerçekliği dönüştürmüştür, o artık bir başkasıdır. Her yeniden yazılışta yeniden ve yeniden şahsiyet bulan bir başkası.

Behçet Bey'in kurulmamış hali hakkında, yazarın izlenimleri şöyledir: *"Bize ince, kibar sesinizle çok eski şeylerden, eski insanlardan, tıpkı bugünden bahseder gibi, yani bir yığın canlı tenkit, mülâhaza ve dikkatle bahsettiniz."*[483] Bu cümleler ve altındaki ironik söyleyiş şüphesiz *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü haber vermektedir; özellikle Turan Alptekin'in *Mahur Beste*'nin neden yarım kaldığı konusunda Tanpınar'dan dinledikleri hatırlandığında.[484] Tanpınar, *Mahur Beste*'de, *"çok eski şeylerden, eski insanlardan"* bahsetmiştir. Burada dikkati çeken ifade "bir yığın canlı tenkit" ifadesidir. *Mahur Beste*'de bunların bir tenkidi, özellikle Osmanlı ilmîye sınıfının tenkidi vardır ama *Mahur Beste* dolayısıyla, *"çok eski şeylerden, eski insanlardan"* söz eden Tanpınar'a yöneltilen bir tenkit, mülahâza ve dikkat de vardır. Dikkati çeken bir diğer nokta da "çok" ifadesidir. *Mahur Beste*'de yazar, çok eski şeylerden bahsetmemiştir. Eser, 1944'te tefrika edilirken yazar, bulunduğu zamanın en fazla 40 yıl öncesini anlatmaktadır. Oysa 1944'te

---

482 Tanpınar, *"Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup" *Mahur Beste*, s. 142.

483 Tanpınar, a.g.e., s. 143.

484 Turan Alptekin, *Mahur Beste*'nin neden yarım kaldığına dair şöyle yazar: *"Nihayet, halk yaşamının içinde bütün ağırlığıyle duyulan tarikatler üzerine görüşlerini öğreneceğimiz sırada, hat sanatının ve mevlevî Şeyh Galib'in bir mısraının övgüsü ile Mahur Beste'nin yayımı kesilir. (...) Bu bitiş, Tanpınar'ın, Şeyh Galib'i övdüğü için parti içinde yapayalnız kalışını, bir söyleşimizde bana aktardığı anı ile örtüşmededir. O zaman, olayın, bir konuşması dolayısı ile olduğunu sanmıştım. Mahur Beste bize bu konuyu böylece anlatmış olmaktadır." "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları"*, s. 48.

Şeyh Galib hakkında konuşan Tanpınar, çok eski şeylerden, zamanının neredeyse 200 yıl öncesinden bahsetmektedir.

Behçet Bey, bir rüyaya benzemektedir: *"Sizde garip bir mazhariyet var, Behçet Bey; herkes gibi maddesiyle gezinen bir insan olduğunuz halde bir rüyaya benziyorsunuz. Belki de hayatınızı doğru dürüst yaşamadığınız için bu tesiri yapıyorsunuz. O kadar ki, yaklaştığınız insanlara kendinize mahsus bir zamanı aşılıyorsunuz."* İşte burada Lukacs'ın bahsettiği anlamda bir zaman ile mücadele vardır.[485] Bu sadece zaman ile değil bellek ile de bir mücadeledir. Walter Benjamin *"Hatıra (Erinnerung), bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zincirini oluşturur"*[486] der. Behçet Bey bu zinciri, bulunduğu zamanı bugün de yaşayarak oluşturur. Peki Behçet Bey neden hayatını doğru dürüst yaşamamıştır?

Onun tek istediği saatleriyle ve kitaplarıyla yaşamaktır aslında. Atiye gibi bir kadın ve İsmail Molla gibi bir baba onu korkutur. Daha önemli sorun ise Tanpınar, neden bu şikâyetleri bu kadar sıradan bir insana söyletmiştir? Neden bu kadar sıradandır Behçet Bey? Çünkü burada doğru dürüst yaşayamadığından söz edilen Behçet Bey değildir. Doğru dürüst yaşayamayanlar Behçet Bey yüzünden Atiye ve İsmail Molla'dır. Bir koca ve bir oğul olarak onlar için yetersizdir, ama bir yazar için büyüleyicidir. Sıradanlık büyülemiştir yazarı. Önceden olduğu gibi Ahmet Cemil ya da Tartuffe ile konuşmaz. Behçet Bey'in mektubuna cevap yazar. Bu, daha önce

485 George Lukacs şöyle der: Zaman der Györge Lukacs *Roman Kuramı*'nda, *"ancak aşkın evle bağlar koptuğunda kurucu bir öğeye dönüşebilir. Yalnızca romanda anlam ve hayat, dolayısıyla asli ve geçici olan ayrıdır; hatta denilebilir ki romanın iç hareketi, zamanın gücüne karşı mücadeleden başka bir şey değildir..."* Lukacs'tan aktaran Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk*, s. 91.

486 Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk*, s. 90.

konuşurken büyülendiği Behçet Beydir. Sanatçının görevi, görülmeyenin arkasındakini görmektir. Tanpınar sıradanlığın cevherini keşfetmiştir. Onu maddesiyle bir rüyaya dönüştürmüştür. Buradaki madde yazının kendisidir. Hayran olduğu yazarlardan Joyce da benzer bir şekilde Dublin'in sıradan insanlarını anlatmıştır. Bir tenkit, sıradanı eleştirmekle başlar. Çarpıcı olan, ilmîye sınıfının tenkidinden çok, sıradan Behçet Bey'in tenkididir. Onun sıradanlığını kabul etmek, aynı zamanda bu tenkidin kendisini kabul etmektir. Hayatını doğru dürüst yaşayamayan Behçet Bey ise bu mektupta sözü edilen Behçet Beydir. Yazılı bir nesne olarak karakterleşmek, baş rolü kimseye kaptırmak istemeyen Behçet Bey. Tüm bu paradokslarıyla bir terkiptir o.

Her yazar karakterini farklı bir şekilde yaratır. Behçet Bey'e mektubunda yazar, bunu vurgular. Nodier, Hoffmann ya da Poe olsaydı, şüphesiz Behçet Beyi daha farklı yazardı. Ancak burada Tanpınar'ın dikkat çektiği yazarların bu üçü olması ilgi çekicidir. Onları birleştiren nokta, üçünün de masal formunda eserler kaleme almasıdır. Hoffmann ise sadece masal yazması ile değil, musiki formlarını eserlerine taşımasıyla da ilgi çekicidir ki, yazar bunu mektubunda vurgulamıştır. Fakat Behçet Bey'in yazarı, kendisidir: "*Fakat tesadüf beni sizinle karşılaştırdı. Ben ne musikîşinasım, ne de masal sanatının o her sanattan üstün sırrına sahibim. Bu böyle olduğu gibi, devrimiz artık hârikulâdeyi ispirtizma masalları üzerinde aramıyor.*"[487] Tanpınar, diğer yazılarında da masal formunun üstünlüğüne dikkat çekmiştir, hatta "Evin Sahibi" hikâyesinde bir masal atmosferi yaratmıştır. Burada ise önce masal sanatının o her sanattan üstün sırrına sahip olmadığını söyledikten sonra, bunun tam tersi bir şekilde devrin artık bun-

487 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 144.

larla anlatılamayacağını söylemesi bir çelişki. Bu çelişki ilgi çekici. Masal sanatını bu kadar üstün görürken, devrin artık "harikulade"yi bu şekilde anlatamayacağını söylemesi.

Mektupta masal yüceltilirken devrimizde hor görülen "ispritizma masalları" var. Bunlar neden anlatılamaz? Anlatamaz, çünkü artık devir, bilimin de hâkim olduğu bir devirdir:[488]

488 Bu, Tanpınar'ın kolektif zamana yaptığı göndermelerle paralellik taşıyor. Masal, sonsuzluğu içinde barındıran bir formdur. Herhangi bir zamana gönderme yapmaz. Masalların yarattıkları büyüleyici atmosferde, kolektif zaman ve bellek mevcuttur. Eğer Doğu ve Batı birleşemiyorsa, olağanüstünün yarattığı atmosferde bellek birleşebilir. Bu yönüyle masal, belirli anlamlarda rüyaya benzer. Masallar ve rüyalar, kolektif zamana, Gürbilek'in bahsettiği anlamda bir geri çağırmaya, son bakışa işaret ederler. Şöyle diyor Gürbilek, Benjamin ve Tanpınar ile ilgili yazısında: "Benjamin, 'Tarih Kavramı Üzerine'de 'köleleştirilmiş atalarımızın kurtarılması' idealinin en az 'torunlarımızın kurtarılması' ideali kadar, hatta ondan daha önemli olduğunu, ölülerin de bugün üzerinde 'hak iddia ettiğinden' söz eder. Yine aynı yerde, 'mutluluk imgemizin ayrılmaz bir biçimde kurtarma ve kurtarılma imgemizle birlikte' olduğundan da: 'Tarihin konusu olan geçmiş imgemiz için de böyledir bu. Geçmiş, gizli bir zaman dizini taşır; ona kurtulma kapısını açan budur. Eskileri kuşatmış olan havanın soluğu bize değip geçmez mi? Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı yok mudur?' Şu sözlerse Tanpınar'ın: 'Eğer maziyi çok seviyorsam; ona, o güzel, büyük, muhteşem günlere bağlı isem, emin ol ki bu, ölülerin de bu toprakta ve hayatımızda bir söz hakkı olduğunu düşündüğüm içindir.' O da ölülerden söz ediyor. Orpheus kompleksi' derken vurguladığı da bu zaten. Bir geriye çağırma", bir kurtarma projesi: Nitekim "Bursa'nın Daveti"nde tam da bu sözcüğü kullanır; sanatın "kurtarıcı hamle"sindendir. Bkz. Nurdan Gürbilek, "Bitmeyen Çıraklık", *Victoria R. Holbrook'a Armağan*, Der. Özgen Felek-Walter Andrews, Kanat Yayınları, İstanbul 2006. Tanpınar'ın "Son Meclis" hikâyesi doğrudan masal formunda kaleme alınmıştır. Daha sonra özellikle modernist yazarlar olarak değerlendirilen Bilge Karasu ve Yusuf Atılgan da masal formunda hikâyeler kaleme almışlardır. Ayrıca Tanpınar'ın yaşadığı dönemdeki yazarlardan biri Nahit Sırrı Örik de masal yazıyordu. Modernizmin masala duyduğu ihtiyaç, aslında kendi içindeki bütünlüğün kaybedilmesiyle de bağlantılı. Dolayısıyla bütünlük anlayışını parçalanmışlıkla da anlatan Tanpınar'ın masal formunu yüceltmesi de bu anlayışla ilgili. 1951'de Yaşar Nabi Nayır'a şöyle yazar: *"Çoktan beri asıl gayenin kendimizi bulmak veya vücuda getirmek olduğuna inanıyorum. Bu adamlar beni (bu adamlar dediği*

"Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onun için sadece bir lezzeti bulmam lazım gelen bir yerde ben birtakım gizli şeyler öğrenmeyi, şeklin büyüsünü bir izahla kırmayı tercih ettim."[489] Burada gizli şeylerden kasıt bilimdir. Bergson'un ortaya koyduğu madde, bellek, dureé fikrinin yanı sıra Freud'un ortaya koyduğu bilinçaltı. Masal formunun bunlarla bozulması. Bunu yapmayı tercih ettiği için de harikuladenin neden öyle olduğunun anlatılması gerektiğini özelikle vurguluyor. Şeklin büyüsü yerine bilimin aydınlığının eserlere taşınmasından bahsediyor. *Mahur Beste*, tam da bunun yapılmasının örneğidir. Behçet Bey'in iç dünyası, karısı ve babasıyla ilişkilerinden yola çıkılarak anlatılan, sergilenilen bilinçaltı, Osmanlı dönemine ait bu devlet memurunun peşinden sürükledikleri ile bir çekirdek zaman teşkil etme düşüncesi. Harikulade olamamasının nedeni bu. Bilinçaltı ve çekirdek zamana ulaşma, irdeleme isteği. Bu da zaafları beraberinde getiriyor. Oysa Behçet Bey, mektubunda yazardan kendisini olduğundan daha farklı bir şekilde gösterebileceğini söylemişti. Zaaflarıyla ve gün yüzüne çıkmamış düşünceleriyle Behçet Bey sıradan ve masal karakteri olamamış bir roman kişisi haline gelmiştir. İroninin bir başka yönü de buradadır.

Bir cümlede önce şeklin büyüsünü kırmaktan ve bilimden bahseden yazar, sonrasında bunu talihsizlik olarak değerlendirir, üstelik hem karakteri hem de kendisi için: *"Doğrusunu isterseniz bu sizin için de, benim için de bir talihsizlik oldu,*

Valéry, Hoffmannn, Poe, Dostoyevski, Mallarmé) kendi hakikatlerime veya aslî yalanlarıma götürdüler. Çünkü belki de hakikî şahsiyet yoktur ve bizim benlik dediğimiz şey, ilk yahut en büyük ibdâ ve ihtiraımız, bir kelime ile masalımızdır." Bkz. "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığım Gibi*, (s. 307). Ayrıca, *"Masal, günlük ekmeğimiz olduğu kadar benliğimizin tabii ifrazıdır."* der. "Bir Uçak Yolcuğundan Notlar", *Yaşadığım Gibi*, s. 242.

489 Tanpınar, a.g.e., s. 144.

Behçet Bey. Siz, ilhâm etmeniz lazım gelen şâheserden mahrum oldunuz. Bense peşinize takıldığım için çok sevdiğim dünyamdan ayrıldım. İkinci Cihan Harbi'ne şahit olmuş bir neslin adamının Kırım muharebesinde ne işi vardı, Behçet Bey? Ne yalan söyleyeyim, birçok Huzursuzluklarına rağmen ben yaşadığım devirden memnunum. Hiçbir mâzi hasretim de yok. Öyle olduğu halde beni alıp götürdünüz."[490] Bir çelişki daha! Hem masal formunda yazılamayacağını söyleyip hem öyle yazılmamış olmasının bir talihsizlik olduğunu söylemek. Burada yine karakter suçlanıyor. O, öyle anlattığı için, onun peşine takıldığı için Kırım Savaşı'na kadar uzayan bir yol izliyor. Oysa kendisi yaşadığı devirden memnundur. Peki her yazar, sadece kendi devrini mi anlatmalıdır? Devrinden geçmiş devirlere bakamaz mı? Romanda, Behçet Bey'in, bu kadar sıradanken hep bir karakter olacakmış gibi düşünülmesinde de bu vardır. Devir, harikuladeliklerin devri değil, ikilemlerin devridir. Hiçbir mazi hasretim yok demenin yanında, beni alıp götürdünüzün ikilemidir bu. Bir taraftan Yahya Kemal'den, Milli edebiyattan bir taraftan Baudelaire'den, Joyce'tan bahseden Tanpınar ikilemi. Bergson ve Freud'un beraberce paylaştıkları devrin yazarı, mazinin belleğini de yakalamaya çalışıyor gibidir. Behçet Bey'in anlattıklarıyla ve onları çekirdek bir zamanda bütünleştirme arzusunu, bunun imkânsızlığını, bu imkânsızlığın Behçet Bey'e yansımasını. Bu yüzden şeklin büyüsünü kırmıştır, çünkü bunun kendisi zaten bir masaldan ibarettir. Masal, imkânsızın gerçekleşmesidir, oysa devir imkânsızı hayal etmenin devridir. Bergson ve Freud ise bunun muhtemelini anlatırken, bir taraftan da anlattıklarıyla imkânsızlığı gösterirler aslında. Burada dikkati çeken bir diğer nokta da bugünden geçmişin nasıl kurulacağıdır? Yarım kalan Behçet

490 Tanpınar, a.g.e., s. 144.

Bey, aslında hep bunu vurgular. Ölüler, karakterler canlanmaya çalışırken yok olurlar.

Saatleri tamir eden, kitapları ciltleyen, önceleri tavan arasında, daha sonra kendisine yaptığı oda ile Behçet Bey'in asıl sorunu zamandır. Saatleri tamir ederek, zamanını da tamir etmek ister. İçine kapandığı dünyasında onlar sadece birer arkadaş değil oyun nesnesi de olurlar. Behçet Bey, fırlatıldığı hayattan geri dönemeyeceğini, o zamanı bir daha hiç yaşayamayacağını bildiği, bu yüzden hep o, kendisini bütünleştirdiği, bir terkip olarak düşündüğü zamana, ilke dönme arzusunu, zamanı en çok içimizde hissetmemize neden olan saat ile oynayarak onu kendisine oyun nesnesi haline getirerek kendisini onarmak ister. Ayrıca bugün ile geçmişi birleştirmeye çalışan bir yazarın en büyük sorununun zaman olması da şaşırtıcı değildir. Behçet Bey'in etrafındaki orkestra, ona her zamanda kendisini onarma imkânı verir. Süha Oğuzertem, *Mahur Beste*'de *"Şark'ın ev gibi aslında annenin varlığı ile ilgili olduğunu, kitapların kadın giysilerine gönderme yaptığını, bozuk saatlerin bedensel eşgüdüm eksikliği (ahenksizlik), özdenetim zayıflığı ve parçalanmış beden imgesi ile ilgili olduklarını"*[491] söyler. Bu orkestra içinde bozuk saatler kadar tamir edilmiş ya da tamir edilmeye gereksinim duymayan saatler de vardır. Belki Behçet Bey'in, yazarına anlattığı insanları da böyle okumak gerekir. Eğer öyle düşünürsek Ekrem Işın'ın *Mahur Beste* hakkında yazdığı yazıda söylediklerini hatırlamamız gerek.

Ekrem Işın, *Mahur Beste*'de İsmail Molla, Atâ Molla ve Sabri Hoca üzerinde durur. Işın, yazısına Tanpınar'ın Mehmet Kaplan'a gönderdiği mektupta "Mahur Beste adlı bir yolculuğa çıktık." cümlesinden başlayarak yazarın eserini yolculuk

491 Süha Oğuzertem, "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler," *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 475.

olarak tanımlamasıyla başlar ve bu nedenle eserin "fragmanter anlatı tekniğiyle" yazılmış olduğunu söyler. Sonrasında ise şöyle der: *"Metni oluşturan fragmanter katmanların her biri, yazarın adımladığı kültürel coğrafya üzerinde yapılması mümkün yegâne yolculuğun âdeta hayal ile gerçeklik arasında şekillenmiş güzergâhını çizmekte ve Osmanlı modernleşmesinin trajik tarihi boyunca uzanan insan portrelerini izleyerek varış noktası belirsiz bir yolculuğa tanıklık etmesidir."*[492] Ekrem Işın, Cevdet Paşa'nın "modernleşme içindeki muhafazakâr tavrının Abdülhamid rejimi tarafından kullanıldığı"nı tespit eden Tanpınar'ın, eserinde İsmail Molla'nın bu kişiliğe gönderme yaptığını söyler. İlmiye sınıfı içindeki yozlaşmayı Atâ Molla'nın, Meşrutiyet döneminin bir taraftan Yeni Osmanlılar diğer taraftan masonlukla ilişkilerini bütünleştirmesini Sabri Hocanın gösterdiğini ifade eder. Modernleşme ile gelenek arasındaki yaklaşımları da ön plana çıkarır. *Mahur Beste*'nin ironik taraflarından biri budur. Zihniyetin, insanların düşünce sisteminin değişmesiyle medenîleşileceğini düşünen Sabri Hoca, herkesin sürekli olarak unuttuğu, hatta kendi babasının bile, bir karakterdir. O halde bunların Behçet Bey'in etrafında yer alan saatler orkestrası içindeki yeri nedir? İsmail Molla, sürekli olmasa da arada sırada tamir edilmesi, en azından bakım yapılması gereken bir saattir. Atâ Molla, bozuk bir saattir ve tamir edilmesi de zordur. Sabri Hoca, arada sırada işleyen, duran, sonra kendiliğinden yeniden işlemeye çalışan bir saattir.

Tanpınar için Behçet Bey de bir saat, üstelik bozuk, muhayyel bir saattir, *Mahur Beste*'de firarî zaman olup fırlamış, başka metinlerine, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur*'a girmiş,

492 Ekrem Işın, "Osmanlı İlmiye Sınıfının Romanı: *Mahur Beste*", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 593.

çekirdek zaman olma düşüncesiyle yekpâre zaman olma düşüncesini birleştirememiş, kendisi için sadece muhayyel bir zamanın simgesi olan muhayyel bir saat olmuştur. Üstelik bu bozuk olan saati yazar, *Sahnenin Dışındakiler*'de iç dünyasını ortaya koyarak onarmaya çalışır.[493] *Huzur*'da ise bu saatin onarılamayacağını anlar ve yazar olan Mümtaz'ı ondan kaçırır.

"Acıbadem'deki Köşk" hikâyesinde Behçet Bey gibi saatlerle değil fakat makinelerle oynayan bir kişi olarak Sani Bey vardır. Buradaki oyun, zaman ve makine arasında kurulmuştur. Sani Dayı yaptığı icatlarla zamana meydan okumaktadır. Oysa zamanın temel sayacı konumunda olan saat de bir makinedir ve aslında zamanı hapsetmiştir. Öte yandan makineler, zamandan tasarruf etmeyi de sağlar. Bu nedenle Sani Dayı aynı zamanda bu hapsolmuşluktaki zaman ile de bir oyun oynamaktadır. Dayı'nın en önemli icadının bir banyo olması da anlamlıdır. Temizlik ve arınma. Aslında var olanların temizlenmesi. Sanayi Devrimi sonrası toplumunun en önemli sembolü buhardı. Sani Dayı da temizlik için buharı kullanır ve buhar sonunda onu öldürür. Tüm bunlara paralel bir şekilde Tanpınar, Sani Dayı'nın hayatını anlatırken hikâyede hızlı bir anlatım ritmi kurar. Modern düşünce, insanın kendisinin icat ettiği bu düşünce, belirli anlamlarda aslında bireyin kendi kendisini öldürmesinin beyannamesidir. Burada anlatım makine gibi kurulmuştur. Saatler tamir edilemiyorsa buhar her şeyi yok edecektir. Buharın, Sanayi Devrimi'nin simgesi olan bu unsurun icatlar peşindeki bir insanın ölümüne yol açması, modernleşen bireyin aslında kendi kendini öldürdüğüne de bir gönderme yapmaktadır.

493 Burada onarma meselesi ile ilgili olarak Cemal ve Mümtaz da göz önünde bulundurulmalıdır. Hatıralarını yazan Cemal'e karşılık, tarihten yola çıkarak roman yazmaya çalışan Mümtaz vardır. Böyle bir yazar-karakter yaratarak Tanpınar, Cemal'i de onarmaya çalışmış olabilir.

Yazar, hikâyeye hızlı bir dayı tasviriyle girer: *"Okumayı, yazmayı sever, dışarda olan bitenleri merak eder, terakkiye inanır ve ona hizmet etmek ister bir adamdı."*[494] Bu şekilde hızlı bir ritme sahip olan bir anlatım zamanıyla başlayan hikâyede anlatıcı da çocukluğundan hemen büyümesine oradan da Sani Bey'in kendi hayatı üzerinde, gelecekteki etkisine değinir. Bunları anlatırken dikkat çeken unsur ise Tanpınar'ın "Emirgân'da Akşam Saati" hikâyesinde Sabri'nin kafasında meydana getirdiği tezatları Sani Bey'de de ortaya koymasıdır. Fakat Sani Bey'in sorunları Sabri'ninkiler gibi metafizik sorunlar değildir. O, maddenin kendisiyle haşır neşirdir.

Yaşadığı tezatlar da bununla bağlantılıdır: *"(...) Onun sayesinde doğrudan doğruya realite üzerinde düşündüm. 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?"*[495] Burada biçimsel bir oyun söz konusudur. Yazar bunu, anlatım ve öykü zamanlarını birbiri arasındaki paralellikle kurmuştur. Dayı kilit ve sürgü meraklısıdır. Çünkü aslında mekanizmanın içine hapsolmaktan korkmaktadır. Belirli bir mekanizma yoksa onu açacak herhangi bir anahtar da yoktur.

Sani Bey'in evinin yapısı Kafka'nın eserlerini hatırlatıyor: *"Mesela bu köşkte, başka evlerde olduğu gibi merdivenlere tek*

494 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 218.
495 Tanpınar, a.g.e., s. 219-220.

bir kafes içinden çıkılmazdı. Annemin dayısı hırsız korkusundan her katın merdivenini evin ayrı bir cihetine yaptırmıştı. Böylece evin sokak kapısının yanından en üst kata, sağ taraftan ikinci kata çıkılır, sol taraftan zemin kata inilirdi. İkinci kattan üçüncü kata çıkmayı aklına getiren talihsiz, evvela alt kata inecek, oradan üst kata çıkacaktı. Daha gücü, bu merdivenlerin daima sıkı sıkıya kapalı kapılarının yanı başında kendilerine benzeyen o kadar süslü, yalnız sırlı, tahtası fevkalade cilalı iki üç dolap kapısının bulunmasıydı. Böylece ev halkı bile bilhassa o elektriksiz zamanlarda akşam saatlerinde bu merdiven kapılarını şaşırabilirlerdi."[496] Kafka'nın karanlık *Şato*'sunda olanlar ve buradaki insanların yaşamlarına hiç kuşkusuz korkunç bir kâbus hâkimdir ama bu, Sani Bey ile en azından *Şato*'daki karakterin yapı söz konusu olduğunda ortak bir noktada birleştikleridir. Aslında bu hikâyede Kafka'yı anımsatan bir başka nokta da gerçekçiliktir.[497] Sani Bey, kendisi hakkında anlatılanlar her ne kadar garipmiş gibi yansıtılsa da gerçekçidir. Dayının bir diğer özelliği de üzerine sinmiş çocuk edasıdır. Dayısını atölyesinde ilk defa gören anlatıcı kendi kendisine şöyle düşünmüştür:

"Onu ilk defa gördüğüm zaman dayımın yüzünde hepimizi o kadar çeken ve korkutan o çocuk ifadesinin mânâsını anladım, diyebilir miyim? Yaşım bu dikkate müsait miydi? Burasını bil-

---

496 Tanpınar, a.g.e., s. 220.

497 Tanpınar, bir yazısında Kafka'nın adını şu şekilde anar: *"Bir gün Ankara Palas'ta, benden yaşlı ve çok zeki tanınmış bir münevverimizle konuşuyordum. Elimde bir Kafka vardı. Kitabı aldı, elinde evirip çevirdikten sonra yüzünü buruşturdu. Benim gibi zeki bir gencin -zekâmı bilmem ama, o zaman hakikaten bana genç denilebilirdi- böyle mülevves şeyleri, bu cinsten dejenere muharrirleri okumasını hiç doğru bulmadığını, fakat kabahatin bizde olmadığını, asıl kabahatin bu gibi kitapları memlekete serbestçe sokan hükûmette olduğunu söyledi. Hayretimden donup kalmıştım."* Bkz. Tanpınar, "Kitap Korkusu", *Yaşadığım Gibi*, s. 60.

miyorum. Fakat omzuna yavaşça el koyup 'sevgili dayıcığım, beraber oynasak olmaz mı?' demekten kendimi zor almıştım."[498] Sani Dayı, insanlığın *"icatların ıslah ve tadili devresine"* girdiğini düşünmektedir. Ona göre bir kıyma makinesi, kahve değirmeniyle aynı işi yapabilmelidir. Aslında bu ıslah ve tadil, bir de hikâyenin geçtiği tarih olarak verilen 1907-1908 seneleri II. Meşrutiyet dönemidir. Toplumun tadil ve ıslah edildiği bir dönem. Aynı durum Cumhuriyet'te de söz konusu olmuştur. Toplumun tadil ve ıslahı. Bunun yanı sıra asıl ilginç olan bir diğer nokta da Sani Dayı'nın bir termosifonlu hamam icat etme düşüncesidir.[499] Temizlenmek, arınmak için yapılacak bu hamam ve Sani Bey'in buradaki ölümü anlamlıdır. Üzerindeki eskilikleri atan insanoğlu yeniliklerle bir nevi tadil ve ıslah edilmiş olacaktır ya da kendi kendisini tadil ve ıslah edecektir. Burada Sani Dayı'nın buhar nedeniyle öldüğü de göz önünde bulundurulmalıdır. Buhar, yukarıda da belirttiğimiz gibi Sanayi Devrimi'nin simgesidir. Bu devrimle birlikte sadece Avrupa'da değil, bütün dünyada makineler önem kazanmış, toplumların özellikle iktisadî yapısı makineler üzerinden şekillenmeye başlamıştır. Makine, yani insan eliyle yapılan madde, insanlığa yarar getirdiği kadar, buradaki örnekte olduğu gibi insanların ölümüne de neden olabilmektedir.

Bu hikâyede Tanpınar, Dayı'nın banyo dairesinde yaptığı makineyi ayrıntılarıyla anlatır: *"Doğrusu istenirse bu, ayağa dikilmiş küçük çapta bir dekovil lokomotifine benzeyen soba ve kazanıyla, duvarlardaki bir yığın çark, büyük vida, musluk, boru ve helezoni borularla duvar diplerindeki hiçbirimizin tanımadı-*

498 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 221.

499 Benzer bir düşünceye *Aydaki Kadın* romanında da rastlanır: "Teyzesinin yeni evlendiği senelerde bu çift için yaptırılan bu gusulhaneye sonradan Şevket Bey çocukları için o zamanki İstanbul'da nadir olan bir duş tertibatı yaptırmıştı." Bkz. Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 55.

ğı bir yığın aletlerle yıkanılacak bir yerden ziyade bir vapurun yeni tertip makine dairesine, bilmediğimiz maddelerle ısınan bir kalorifer techizatına, çok lezzetli ve zalim işkencelerin yapıldığı bir yere benziyordu."[500] Fakat bu banyo, içinde yıkananlar için "Tesadüf Tanrısı"nın oyunlarını oynadığı bir yer haline gelir. Banyoya giren herkes farklı durumlarla karşılaşır. Belki de Tanpınar, Sani Bey'in ve icatlarının insanların başına açtıkları dertlerden yola çıkarak bir modernizm eleştirisi yapmaktadır.

Tanpınar estetiğinin doruğu kabul edilen *Huzur*'da ironi kendisine çok fazla yer bulamaz, ama yine de yok değildir. *Huzur*'da ironik olan bir anlatı vardır, onu da Suad anlatır. Burada akrabasından iyi niyetli bir adamın eşeği sayesinde her işi yaptığını, fakat sonrasında eşeğe romatizma teşhisi konulduğundan rutubetten etkilenmesin diye bacaklarından tavana asıldığını, bu nedenle eğerinin ters bağlandığını söylemesi ve bunun gülünçlüğünün ironisi vardır.[501] Şimdi her metafizik sistem Suad'a bu eşeği hatırlatmaktadır.[502] Var oluşun büyük bir problem halini aldığı bu eserde, insanların aslında ayaklarının yere basmadığı düşüncesi, Tanpınar'ın Bergson düşüncesinin zıddı bir düşüncedir. Yaşanan gerçeklikleri sadece kafada birleştiren zamanlarda çözmek bir işe yaramamaktadır.

Sahnenin Dışındakiler'de ironi mekanizmalarla değil bizzat bireylerin düşünceleriyle kurulmuştur. Öncelikle bu romanda herkes bir çocuk gibidir. Bunlar arasında çocuk mizacıyla öne çıkanlar, Kudret Bey ve Nâsır Paşa'dır. Bu nedenle birbirlerini severler. *"Zaten Paşa, Kudret Beyi çok sever. Yani, çocuk tarafı galip gelir."*[503] Bunları söyleyen İhsan'dır. Oysa Cemal için, İhsan da bir çocuğa benzer. Onu tehlikeli bir silahla oynayan ço-

500 Tanpınar, a.g.e., s. 224.
501 Tanpınar, *Huzur*, s. 281-282.
502 Bu anlatı Şeyhî'nin *Harnâme*'sini hatırlatır.
503 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 278.

cuğa benzetir.[504] Kudret Bey, Nâsır Paşa, hatta Nâsır Paşa'nın evine gelen Ali Kemal ve diğerleri. Neden hepsi çocuk mizaçlıdır? Neden yazar, özellikle bu ikisinin çocukluğundan bahseder. Her ikisi de eskimiş, zamanına yetişmekte geç kalmış insanlardır. Var olan zamanda kendilerine bir yer bulamamışlardır. Onlar, Jale Parla'nın Tanzimat romanı için ifade ettiği anlamda babasız, yetim kalmış çocuklardır.[505] Nâsır Paşa, eski saray yanlısı ancak bugün ne yapacağı muallakta biri, Kudret Bey ise gazete çıkarmaya çalışan bir hariciye eskisidir. Geçmişlerine sırtlarını dönemediklerinden, oyunun içinde yer alamazlar. Çocuk mizaçlıdırlar, ama oyuna gecikmişlerdir.

Aslında bu gecikmişlik onları çocuklaştırır.[506] Romanda Cemal tarafından anlatılan Alâiyeli Ahmed'in hikâyesi gerçekten trajiktir. Sonunda, bahsedilen kadının kocası tarafından öldürülmesine rağmen kanunen yaşıyor kabul edilmesi ise ironik.[507]

---

504 Tanpınar, a.g.e., s. 215.

505 Bkz. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

506 Yıllar sonra Oğuz Atay, günlüğüne şöyle yazacaktır: "*Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, 'myth'lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi biçimde.*" Bkz. Oğuz Atay, *Günlük*, 1987, s. 24-26. Oğuz Atay'ın yorumunu Nurdan Gürbilek şöyle değerlendirecektir: "*Evet, dünya sahnesinde (aynı zamanda 'dünya edebiyatı' denen sahneye) çocuk rolünde, yani gecikerek çıkmanın verdiği sıkıntı üzerine; hep yarımyamalak, hep acemi, hep çömez kalmışlığın sıkıntısı üzerine, ama aynı zamanda can sıkıntısı, ölüm acısı, suçluluk duygusu, haksızlık üzerine, bütün bunları anlatma isteğiyle bunları zamanında anlatamamış olmanın doğurduğu sıkıntı, bazı şeyleri ancak gecikerek anlatabiliyor olmanın verdiği endişe üzerine Türkçe ya da başka bir dilde yazılmış en güzel romanlardan biridir Tutunamayanlar.*" Bkz. Nurdan Gürbileke, "Çocuk Ülke Edebiyatı", *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s. 188. Burada amacım, *Tutunamayanlar*'ı sorgulamak değil. Yıllar sonra Oğuz Atay'ın da benzer bir şekilde bunu dile getirmesi. *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet Albayım'ının ya da *Tutunamayanlar*'ın Selim Işık'ının bu bakış açısında Kudret Bey ya da Nâsır Paşa'dan çok farkı yoktur. Bu nedenle Nurdan Gürbilek'in Atay için söyledikleri Tanpınar için de söylenebilir. Her iki yazarın da oyuna bu denli gönderme yapmalarında ve bunları çocuklukla, yetimlikle birleştirmelerinde temel benzerlikler vardır.

507 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 198.

Tanpınar'ın eserlerinde dikkati çeken bir diğer unsur da doktorlardır. *Sahnenin Dışındakiler*'de romanın esas karakteri Cemal, *Huzur*'da Mümtaz'ın İhsan için getirdiği doktor, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Doktor Ramiz. *Huzur*'daki doktor karakter özelikle ilgi çekicidir. Mümtaz, onunla tanıştığında Suad'ın intihar ederken dinlediği müziği dinlemektedir. Üstelik Mümtaz'ı tanıyormuşçasına mistiklerden söz eder. Tabii burada bahsedilen mistisizm, hayatı bir nevi mistikler gibi algılamaktır. İlk defa gördüğü bu gence söyledikleri sanki onu yıllardan beri tanıyormuşçasına doğru şeylerdir. Mistiklerden Alman Nazizmine gelir. Bu, savaş ve mistisizm hakkında bir konuşmadır. Mehmet Kaplan, doktorun konuşmasının İhsan'ın Suat için ileri sürdüğü fikirlere benzediğini söyler.[508] Aslında bunlar biraz da Mümtaz'ın kafasında savaş ve hayat arasında gidip gelen düşüncelerdir. Doktor, Mümtaz ile konuşa konuşa gelir ve onu İhsan için ilaç almaya eczaneye yollar. İhsan'ın durumu sanıldığının aksine iyiye gitmektedir. Hatta doktor, beni çağırmasanız da olurmuşa getirerek Macide'nin gerekeni yaptığını söyler. Böylece varlığıyla İhsan'ın hayatını dolduran Macide, onu yine varlığıyla kurtarmış olur. Doktor ve Suad'ın aynı müziği dinliyor olmaları bir tesadüf, ama bu "yeniden icat ediliş bir tesadüf" gibi. Biri intihar eden bir şahsiyet diğeri ise bir doktor. Biri ölürken diğeri tedaviyle ilgileniyor ve sanki Mümtaz'ı tanıyormuşçasına ona hayatı abartarak yaşamanın kötü yanlarından ve perde olmaksızın görülebilen gerçeklerden bahsediyor. Aslında doktorun, var olan duruma bakışı tamamen nettir. Onu herhangi bir şeyin arkasından değil, olduğu gibi görür.

Zaten kendisi için şöyle der: "*Doktorum, yani müdahale disipliniyle yetiştim.*"[509] Tabii bunda bir askerî doktor olması-

508 Mehmet Kaplan, "Bir Şairin Romanı: *Huzur*", s. 410.

509 Tanpınar, *Huzur*, s. 355. Ayrıca *Aydaki Kadın* romanının karakteri Selim de doktordur.

nın da rolü vardır. Buna bir nevi terapi denebilir. Yazar, esere kendi karakterinin terapisini de koymuştur ve aslında bu terapi belki de istenilen sonuca ulaşmıştır. Doktorun odasında dinlediği aynı müzik, onu Suad'a biraz daha yaklaştırır. Mistisizmden ve savaştan bahsetmek ise biraz daha. Eve geldiğinde de İhsan için bir şey yapmaz. Sanki romana İhsan'ın değil de Mümtaz'ın sağlığı için konulmuş gibidir. İçindeki Suad'ı çıkarmaya, onu asıl hakikati görmeye sevk edecek bir hale getirmiş, böylece Mümtaz, Suad ile yüzleşebilmiştir.

Tanpınar, zaman zaman masala yaptığı göndermelerinin yanı sıra fabl türünü de kullandır. Fabl türüne benzerliği ile öne çıkan ama daha çok piyesi hatırlatan "Son Meclis" hikâyesi, alegorik bir metindir. Burada, çeşitli hayvanların ziyarete geldiği bir imparator vardır. İmparatorla hayvanların konuşmasında, aslında hepsi, onun bir parçası olduklarını söylerler. Bu arada dışarıdan sesler yükselmektedir. Konuşmalar sırasında impartorun kardeşini ve babasını nasıl ortadan kaldırdığı da açığa çıkar. Güç için her şey mübahtır. Bir yönetici, kendinden önce kendi yerini sağlama almalıdır. Bu hikâye bir fabl şeklinde yazılmış olmasına rağmen, içinde dönemine dair göndermeleri de taşır. Ayıda romatizma, kaplanda vitaminsizlik vardır, aslan ise sigaradan dolayı dişlerini kaybetmeye başlamıştır.[510]

Hikâyenin yayımlandığı 1953 yılına ironik bir yaklaşım vardır burada. Bir dönem milletvekilliği yapmış olmasına rağmen, Tanpınar'ın politikadan çok fazla haz aldığı söylenemez. Fakat hikâyedeki konuşmalarda geçen *"(...) ölümünüz yeni bir devrin başlangıcı olacak"*[511] *"Tabii mazi halin emrindedir"*[512]

510 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 320.
511 Tanpınar, a.g.e., s. 313.
512 Tanpınar, a.g.e., s. 315.

"hür ve ağırbaşlı düşünce"[513] cümlelerinden dönemine dair göndermeler yaptığı düşünülebilir.

Tanpınar'ın en ironik eseri *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür. Burada daha romanın ilk sayfalarında İrdal'ın bölük pörçük okuduğu kitaplardan bahsettiği bölümden romandan sonra yazılan mektuba kadar yer yer ironi kendini gösterir. Bu kitap okuma meselesi Hayri İrdal'ı roman boyunca en çok meşgul eden konulardan biri olmuştur, çünkü babası tarafından mektep kitapları dışında herhangi bir kitap okuması yasaklanmıştır. Bu yasak onu, ısrarla kitap okumaya değil aksine hiç kitap okumamaya yöneltmiştir.

Üstelik çok fazla okuma yazma bilmediğini söylemesine rağmen, eserin ileriki sayfalarında görüleceği üzere uydurma bir şahıs olan Şeyh Ahmet Zamanî'nin hayatını yazarken bolca tarih kitabı okumak zorunda kalacaktır. Bunlar, özellikle IV. Mehmed dönemini anlatan kitaplardır. Uydurma da olsa tutarlılığı sağlamak için o döneme dair kitaplar okumuş, üstelik konferanslar da vermiştir. Hiç kitap okumamış ve kitap okumayı sevmeyen bir insanın bütün bunları yapabiliyor olması mümkün değildir. Burada Tanpınar'ın da sık sık okuduğu yazarlar konusunda kendisini sakladığı hatırlanmalı.[514] Oysa Hayri İrdal eski hayata ve kültüre yönelik birçok şey bilmektedir. Her ne kadar hurafe kabul edilse de özellikle bir kimyacı olan Aristidi Efendi ve Seyit Lûtfullah'tan öğrendiği kulaktan dolma bilgiler bunlar arasındadır. Babasıyla birlikte gittiği tekkelerde de bir şeyler öğrenmiştir. Ayrıca hatıralarını

513 Tanpınar, a.g.e., s. 321.

514 Bu konuya Hasan Bülent Kahraman, Tanpınar ile ilgili yazdığı "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmed Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi" başlıklı yazısında dikkat çeker. Bu yazı için bkz. *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 612-645.

yazmak için girişimde bulunan bir insanın okur-yazar olma oranı yüksektir. Bunları olduğu gibi bir kurmaca haline dönüştürebilmek sadece yaşam tecrübesiyle yapılabilecek bir şey değildir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde toplum ve zaman üzerinde derin bir ilişki kurulmuştur. Bu eserde, modernizm, modern insan, modern toplum, yeni insan, yeni toplum bir eleştiriye tabi tutulmuştur. Bunun zaman ile yapılmış olması ise Tanpınar'ın sanatında genel bir görünüm olan zamanın, bu eserde artık sadece muhayyel olmayıp bizzat bir kurum olarak ortaya çıkmasıdır. Zaman, Enstitü ile kurumsallaşmıştır, tabii kurmaca boyutunda. Sadece *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adında bir kurum kurulmasıyla bağlantılı değildir bu, eserin başlangıcından itibaren çoğunlukla zaman somut bir haldedir. Özellikle romanın başlarında Hayri İrdal'ın söyledikleri bizim için bir ipucu niteliğindedir: *"Herkes bilir ki, eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur. Hatta sonraları Muvakkit Nuri Efendi'den öğrendiğime göre Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş. Günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur her türlü ibadet saatle idi. Saat Allah'ı bulmanın en sağlam çaresi idi ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi."*[515]

Zamanın somut bir unsur olarak ortaya çıkmasında Hayri İrdal'ın yukarıda bahsettiği din ve zaman ilişkisi etkili olmuştur. İbadetlerin zamanında yapılması için zamanın somut bir düzeye gelmesi, manastırlardan dışarıya doğru bir açılımı da beraberinde getirmiş, bir süre sonra zaman herkes için ölçülebilir bir birim halini almış, sonrasında bütün yaşam bu birim etrafında dönmeye, farklı saatler ve takvimlerle insanlar

515 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 27.

zamanlarını ölçmeye başlamışlardır. Durkheim'ın "*Din, toplumsal bir kurumdur.*" dediği gibi zaman da toplumsal bir kurumdur. Din ve zaman bağlantısı, her ikisinin de düzenleyici rolü, özellikle toplum üzerinde etkili olmuştur. Çok fazla okur-yazar olmayan Hayri İrdal'ın zaman ile ilgili eserinde yaptığı bu ilk gönderme, şaşırtıcı olmasına rağmen, gerek onun gerekse bugün insanların fark ettiği bir olgu durumundadır. Burada herkesin fark ettiği şüphesiz zaman birimlerine göre yaşıyor olmaktır, oysa saatçiliğimiz ve Avrupa'nın saat alma konusunda en dindar biz olduğumuz için en iyi müşterinin de biz olmamız sonucu çok fazla okur-yazar olmayan birinin ortaya çıkarabileceği bir sonuç değildir. Dolayısıyla Hayri İrdal, tam tersine oldukça okur-yazar biridir.[516] Kendisini böyle göstermesinin temel nedenlerinden biri, bunun kendi toplumunda yansımalarında tek etkili olanın dindarlık olmadığının farkında olmasıdır. Modernleşme denilen olgu da burada etkisini gösterir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bunun bir tarafı kendi toplumuna çevrilmişse diğer tarafı da evrensel bir boyuta, zaman ve insanın birime esir olmasına çevrilmiştir. Çünkü Tanpınar, sadece kurumlarla ve Batılılaşma ile kafası meşgul bir yazar değildir, aynı zamanda insanın yaratmaya çalıştığı iç sesiyle, iç zamanıyla da uğraşan bir yazardır. Bu iç zaman ise hal, geçmiş ve gelecekten çok daha farklı kişinin kendi tecrübeleri ve düşündükleriyle oluşturulabilecek muhayyel bir zamandır. Bunun kanıtı olarak ise sık sık rüyalara başvurur. Rüyalarda insanın kendi kendisinin tanrısı olmasından söz eder, bu durum onu cezbeder. Belirli anlamlarda

516 Nitekim Turan Alptekin tarafından yayımlanan Halit Ayarcı'nın mektubunda, Hayri İrdal'ın üniversite okuduğu, baroda çalıştığı ve çok parlak bir zekâya sahip olduğu söylenir. Bu konu hakkında bkz. Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür, Bir İnsan*, s. 66-70.

ona göre sadece rüyalarımız, ya da sisin arkasından tam olarak göremediğimiz, orada ne olduğunu hayallerle karıştırarak bulabileceğimiz bir gerçeklikten hoşlanır. Oysa Hayri İrdal'ın yukarıda sözünü ettiği eski toplumumuz ve zaman arasındaki ilişkide, bulundukları eski dönem için bir dindarlık vurgusu söz konusuyken yeni dönemde bu vurgu değişecek, yerini var olanın bir proje şeklinde ortaya çıktığı, bu proje romanda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür, bunun diğerleri tarafından gerçekleştirildiği bir başka zamana dönüşecektir. Bunun evrensel boyutuna gelince, burada projeden çok daha büyük bir zaman değişimi söz konusudur. Her ne kadar din ve zaman ilişkisinden yola çıkarak insan hayatının birimlere indirgenmesini simgeleyen bir unsur olarak saat kullanılmışsa da, özellikle Sanayi Devrimi'nden sonra neredeyse bütün dünyanın zamanı büyük bir değişime uğramıştır.

Zaman ve mekanik vazgeçilmez bir unsur olarak insan hayatına girmiştir. Modernleşmeyle birlikte çoğu masallarda var olduğu düşünülen, örneğin uçak, televizyon, radyo... Gündelik hayatı kolaylaştıran ve zamanı hızlandıran pek çok alet ve makine insan hayatına girmiştir. Bunlar önce modernizm masalını, bir süre sonra da vazgeçilmez hale gelmeleriyle modernizm dinini ortaya çıkarmışlardır. Özellikle modernist manifestolara bakıldığında modernizminden bugün bile bir din gibi bahsedilmesi olağandır. İlahî dinler ve modernizmin kendi yarattığı din atmosferinin birleştiği nokta ise zamandır. Biri bunu ibadet için, diğeri çalışma için kullanmıştır. Zaman Allah'a ulaşmanın yolu olmaktan çıkıp paraya ulaşmanın yolu olmaya başlamıştır.[517] Üstelik dindeki bu kurumlaşma, "*Adım*

517 *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yazılmaya başlanmasından önce Tanpınar'ın yazdığı dergilerden biri olan *Aile* dergisinde zaman ve makine konusunda sıklıkla yazılar yayımlanır. Örneğin derginin 1948 yılında çıkan

başında muvakkithaneler vardı." cümlesinden anlaşıldığına göre Türk toplumunda zaten kendi kurumunu oluşturmuştur.

Hayri İrdal'ın evlerinden bahsederken büyük ayaklı bir saat ve birkaç cami eşyasıyla neredeyse bir mescidi andırdığını söylemesi de dinin kurumsallaşmasının bir başka örneği. Bu evin bu şekilde olmasının nedeni ise babadan oğula kalan bir miras: Cami yaptırma. Ne Hayri İrdal ne babası ne de babasının babası bu camiyi yaptırabilir. Evlerine bu mescit görüntüsünü veren tamamlanmamış bir cami inşaatından kalanlardır. Süha Oğuzertem, "Mübarek-Menhus" adı verilen bu saatin babayı simgelediğini, Hayri İrdal'ın hastanede kaldığı süre içinde de onun yerini aldığını tespit eder.[518] Mübarek, iki türlü bir simgeleme içindedir. İlkinde din kurumunu ayakta tutan, burada Allah için "*Allah babamız*" denmesi önemlidir. Gerçekleştirilemeyen bir mirasın da simgesi olduğundan, ait olması gereken yerde değil de bir evde olmasından, bunun Hayri İrdal'ın babasında rahatsızlık nedeni olması ve bundan dolayı Menhus diye onu çağırmasından ise çok daha eski bir mite, Tanpınar'ın Âdem ve Havva'yı yeniden yazdığı kutsal metne göndermeye dikkat çekmek gerekir. Cennetten kovulan Âdem ve Havva, bunun üzüntüsünü her zaman yaşamıştır. Fakat geri dönme düşüncesi onları hiç bırakmamıştır. Cennetten kovulmaya neden olan âmilin kadın tarafından gerçekleştirildiği göz önünde bulundurulduğunda kadının bunu Mübarek diye adlandırması anlam kazanır. Erkek için ise Menhus olması, bu kaybedilmişliği, yitirilmişliği kendisi-

---

sayılarından birinde Aldous Huxley'den "Zaman ve Makine" isminde bir yazı tercüme edilir.

518 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Süha Oğuzertem, "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 272-281.

ne sürekli hatırlatmasıdır. Nitekim bu saat, *"(...) başını almış giden, insanlardan tecerrüt halinde yaşayan bir zamandır."*[519]

Cennetten bu kopuş, zamana hapsolmayı da beraberinde getirmiştir. Zamansızlık artık sadece muhayyelde kalmıştır. İroninin bir diğer yönü de buradadır. Oysa saat, bu kopuşu sürekli hatırlatan ve günden güne ölüme yaklaşıldığını, zamansızlıktan kopulduğunu gösteren somut bir unsur olarak insanlığın karşısında durmaktadır. Dikkat çekici bir diğer nokta da babasına, kendisini zenginmiş gibi gösteren evlendiği ikinci kadındır. Babası hayatı boyunca "iki evli" yaşamıştır. Burada bir söz oyunuyla yazar, hem gerçek anlamda iki kadın ile evlenmekten hem de mescitte ve evde yaşamaktan bahsetmektedir. Bunun evrensel boyutunda ise kâinatın yaratılmasından önceki ev olan cennet ve kâinat yer alır. Bu noktadan bakıldığında aslında bütün insanlar "iki evli" yaşamaktadır: Kaybettikleri, ama hep ulaşmak istedikleri ev ile her gün yaklaştıkları ve ölünceye kadar kaldıkları ev.

İnsanın ölünceye kadar yaşadığı bu ikinci evde, yeryüzünde zamanı ölçen saatler de sürekli isim değiştirmişlerdir. Hususi zaman ve tecrit zaman gibi kavramların yanı sıra dindar saat ve laik saat gibi kavramlar da ortaya çıkmıştır. Hayri İrdal'ın babasının ve annesinin odalarında bulunan masa saati, laik bir saattir. Saat başında o zamanın moda olan bir türküsünü çalmaktadır. Bu ilginç çalar saati laik olarak nitelendirip beğenen Hayri İrdal, sesi hapsettiğini düşündüğü radyoya düşmandır. Radyonun çaldıklarından ise bu acayip çalar saati tercih eder. Tabii bu tercih, bu hatıraların yazılmaya başlandığı zamanda meydana gelmiş bir tercihtir. Çünkü Türkiye'de radyo 1927 yılında kurulmuştur. İrdal, bu modern aleti beğenmeme nedeni olarak özellikle büyük baldızının hiçbir makam

519 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 30.

bilmeden söylediği şarkılara olan nefretini ve radyonun sürekli insanları meraka sevk etmesini görür. Oysa bu laik saat, en azından hep aynı nağmeyi sadece saat başlarında söylemektedir. Bir çalar saatin hep aynı şarkıyı söylemesi değişmez olana vurgu yaparken radyonun sürekli değişimi duyurması arasındaki fark burada önem kazanır. Halit Ayarcı ile tanıştıktan sonra hep modernden yana olacak olan ve bu hatıra yazarken de *"ben artık modern insanı seviyorum diyen"* Hayri İrdal'ın bu sözleri çelişkilidir. Kurulduğu zamandan itibaren radyo, devrimlerin ve bunun ışığındaki gelişmelerin duyurulmasına aracılık etmiş, bir politik özne olarak insanlara ulaşmanın en kolay yollarından biri olmuştur. İrdal'ın radyo hakkındaki düşüncelerinde okuruna kendisiyle ilgili bir uyarıda bulunması da ilgi çekicidir: *"-aziz okuyucum, bu fikirleri dinlerken muntazam bir tahsil görmemiş, ömrü kahve peykelerinde geçmiş, ihtiyar bir adamdan geldiklerini hiçbir zaman unutma!-"*[520] Buna rağmen bu meraka kendisi de yenilmiş, hatıralarını yazdığı zamanda, radyo başından ayrılmaz hale gelmiştir. Bir temel çelişki daha!

Düşünce ve pratiğin uyuşmaması... Böyle düşünüyorum ama bunun tersini yapıyorum düşüncesi. Hayri İrdal'ın hayatı bu şekilde geçmiştir, fakat yazdıkları ve yaşadıkları farklıdır. Düşünce olarak Hayri İrdal değişmemeyi savunur, oysa burada radyo örneğinde olduğu gibi, hareketleriyle değişimden yana olacaktır. Bu şekilde düşünülürse İrdal'ın romanda bir sahtekâr değil, aslında tam da kendisi olduğu ortaya çıkar. Çünkü romanda modern olarak kabul edilecek tüm tavır ve davranışlar onun düşüncelerinde abesken, hareketlerinde bu abesliğe hiç rastlanmaz. Burada da onun çocukluğundan itibaren oynadığı Karagöz oyunları, sonradan çalıştığı tiyat-

520 Tanpınar, a.g.e., s. 31.

rolar ve aslında hep bir oyuncu olmak istediği ve İrdal'ın çocukluğunda evlerinde bulunan saatlerden biri olan babasının koyun saatinin de alafranga ve alaturka zamanı bir arada gösteren bir saat olduğu ve Nuri Efendi'nin bile bu saati tamir etmekten korktuğu hatırlanmalıdır.

Nuri Efendi'nin çocukluğunda İrdal'a söyledikleri ve sonradan Enstitü için propaganda olarak kullanılan sözler de İrdal'ın düşüncelerinde değişmeden kalır. Nitekim bunlar slogan haline dönüştürülürken İrdal, onları aynen bırakır, değiştiren Halit Ayarcı'dır. Nuri Efendi'nin İrdal'a söylediklerinde de zaman ve kurum ilişkisi, sonradan bunun mekaniğe dönmesi söz konusudur: *"Cenab-ı Hak insanı kendi sureti üzere yarattı; insan da saati kendine benzer icat etti."*[521] Burada insanın makineleşmesinden söz eden bir ironi söz konusudur. *"Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır... Bu da gösterir ki, zaman ve mekân insanla mevcuttur."*[522] İnsanın kendi kendini makineleştirmesinin ironisi..."*Maden kendiliğinden ayar kabul etmez, insan da böyledir."* İnsanın zamana ayak uydurmak zorunda olmasının ironisi. *"Kalb işlemiyor artık. Beyinde de ârıza var." Madde-ruh ve makine-din arasındaki ilişkinin ironisi. "Nasıl yürüsün biçare, iki ayağının ikisi de yok..."*[523] İnsanın makineye teslim olmasının ironisi. Bunları söyleyen Nuri Efendi, oradan buradan bulduğu saatleri tamir ederek fakirlere dağıtır. Nuri Efendi'nin fakirlere tamir edilmiş saatler dağıtmasının da bir ironisi var. Burada yukarıda sözünü ettiğimiz zaman ve din arasındaki ilişkinin bir başka açıdan bakışı var. Nuri Efendi bunu, *"Allah boş duranları sevmez"* düşüncesinden değil, *"Zamanına sahip ol"*[524] düşüncesinden yola çıkarak ya-

521 Tanpınar, a.g.e., s. 34.
522 Tanpınar, a.g.e., s. 34.
523 Tanpınar, a.g.e., s. 34.
524 Tanpınar, a.g.e., s. 34.

par. Kutsanan şey, çalışma olmuştur. Kendini aylaklıktan kurtar, düşüncesinin özelikle fakirlere yüklenmesi.

Burada ironik olan bir başka nokta ise zamanın, zamanı hiç olmayan ya da zamanı hep olanlara verilmesi.[525] Konunun bir başka ironik yanı ise fakirlere zaman ver, şeklinde düşünülebilir. Herkesin çalışması gerektiği düşüncesine bir göndermedir. Nuri Efendi'nin bunu yaptığı dönem II. Meşrutiyet sonrası dönemi. Balkan Savaşları'nın başlayacağı, İttihat ve Terakki rejimi için Tevfik Fikret'in *"Hân-ı Yağma"* şiirini yazdığı dönemlerdir. Belki Nuri Efendi, *"Zamanına sahip ol"* derken biraz da bundan bahsediyor. Nitekim Hayri İrdal'ın sonradan hürriyetten bahsederken ondan bir insan gibi söz etmesi, *"ülkemize birkaç defa gelmiştir, nasıl, ne zaman gelmiş ve ne zaman gitmiştir"*, dediği hatırlanırsa biraz da buna sahip olmaktan bahsettiği düşünülebilir. Zaten Nuri Efendi de tamir ettiği bu saatlere o devrin silahlarını düşünerek *"muaddel"* adını vermiştir.[526] Eski hali değiştirilmiş bu saatler, toplumun en alt kesimindeki insanlara hediye edilmektedir. Böylelikle insanlar bu modernize edilmiş, tamir edilmiş zamanlara ilk sahip olan insanlar olmaktadır, en azından zaman boyutunda. Diğer eski hali değiştirilmiş unsurlar ise zaten onlara yabancıdır. Burada *"Zamanına sahip ol"* düşüncesinin bir başka boyutu da değiştirilen bu zamana sahip çık ifadesinde aranabilir. Değiştirilmeden kalması gerektiğine, saatine baktığında,

525 Avrupa'da uzun zaman boyunca en pahalı ürünlerden biri saat olmuştur. Özellikle fabrikalarda işçilerin saatinin olmaması onların ne kadar çalıştıklarının da farkında olmamasına neden olduğundan bu, çalıştıranlar için avantaj sağlamıştır.

526 Bu düşüncede saat ve tarih ilişkisi de önemli. 13. yy ile 14. yy'nin başlarında mekanik saat ile top neredeyse eş zamanlı bir ilerleme göstermiştir. Öyle ki ilk saatçilerin çoğu aynı zamanda topçudur. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, Carlo M. Cipolla, *Zaman Makinesi (1300-1700)*, Kitap Yayınevi, İstanbul 2002, s. 15.

bu ne eski ne de yeni olan muaddel haline baktığında hatırla demek istiyor gibidir. Çünkü eski, her şeye rağmen vardır. Burada romana eklenmeyen ancak daha sonra Turan Alptekin tarafından yayımlanan Halit Ayarcı'nın Doktor Ramiz'e yazdığı mektupta,[527] Hayri İrdal'ın müsveddelerini sadece isimleri değiştirerek geri kalanını aynen yayımlamasını söylemesi anlamlıdır. Üstelik Nuri Efendi'nin bu saatleri birleştirirken, tıpkı bizim hayatımız, demesi ve Hayri İrdal'ın onun yaptıklarını ifade ediş tarzı da burada önem kazanır: *"(...) bu saatlerde zemberek, tulumba, çarklar her biri ayrı fabrikalardan, ayrı işçiliklerden gelmiş olurdu."*[528]

Hayri İrdal, Doktor Ramiz'in "Saat ve Psikanalizm" adlı eserinde Freud ve Jung'dan sonra indekste en çok kendisinin adının geçtiğini söyler. Bu da okuma ile ilgili bir göndermedir. Pek de okur-yazar olmayan Hayri İrdal, pekâlâ Freud'dan da Jung'dan da haberdardır. Acaba döneminin kaç okur-yazarı bu isimleri bilmektedir.

Tanpınar üzerine, özellikle de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* üzerine düşünen pek çok yazarın Freud ve Jung isimlerini sıklıkla referans almaları şaşırtıcı değildir. Hasan Bülent Kahraman, Tanpınar'ın zaman düşüncesinde Bergson'un özel bir yeri olduğunun bilinmesine rağmen, yazarın kendisinin kitaplarının indeksinde Bergson adına çok az rastlanmasından ve Bergson'u çok fazla okumadığını söylemesinden bahseder. Bu noktada romanın ilerleyen kısımlarında İrdal'ın *"Bizde üstünkörü okumak âdettir."*[529] demesi de önemlidir. Kendisinin kitapları üstünkörü okuduğunu söyleyen Hayri İrdal, hatıralarının bu şekilde okunmasına karşıdır. Burada Tanpınar'ın ortaya

527 Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür; Bir İnsan*, s. 66-70
528 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 35.
529 Tanpınar, a.g.e., s. 334.

koyduğu tekniğe dikkat edersek, yazarın sık sık geriye dönüşlü teknikler yarattığını görürüz. *Mahur Beste*, şimdiden geçmişi hatırlamaya yönelik bir başlangıca sahiptir. *Sahnenin Dışındakiler* sık sık geçmişe başvurarak okurun daha önce okuduğu sayfalara geri dönmesine neden olur. *Huzur* da bir şimdiden geçmişe dönmeyle başlar. Özellikle bahsedilen kişiler ve tabii zamanla yapar yazar bunu. Aynı durum *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* için de geçerlidir. Bu geriye dönüşlü anlatım tekniği okura da sayfalar ilerledikçe geriye dönme olarak döner. Dolayısıyla Hayri İrdal, kendisi üstünkörü okuyan bir okur olmadığı gibi hatıralarını okuyan kişilerin de öyle olmaması gerektiğini söyler aslında. Tüm bunlarda bir oyun vardır kuşkusuz. Böyle diyorum ama değilim diyen, üstelik okura sen de öyle olma diyen bir anlatım tekniğiyle ortaya konulan bir oyundur bu. Bu oyun sayesinde üstünkörü okumaya da ironik bir yaklaşım sergilenmektedir. Çünkü modernizm, özelikle Hayri İrdal'ın yaşadığı dönemdeki modernleşme burada sadece Cumhuriyet yoktur, II. Meşrutiyet sonrası modernleşme ve yer yer sınırlı olarak Tanzimat modernleşmesi söz konusudur.[530] Üstünkörü okumak ile ilgisi de göz ardı edilmemelidir. I. Meşrutiyet ilan edileceği zaman hazırlanan anayasa II. Abdülhamid'e sunulduğunda, padişah ısrarla 113. maddeyi, padişahın memleket zor durumda kaldığında Meclisi feshetme yetkisine sahip olması yetkisini içinde barındıran bu maddeyi koyduğunda, memleketteki ilk hürriyet de gitmiş olur. Bu üstünkörü okuma hürriyetin elden gitmesine neden olmuştur.[531] Nuri Efendi, *"ayarsız bir saatin içtimaî bir cürüm"* olduğunu düşünür.

530 Nitekim İrdal kendisi Meşrutiyet'ten sonra şehir saatlerinin çoğalmasından söz edecektir. Bkz. s. 37

531 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, Bülent Tanör, *Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri (1789-1980)*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.

Daha sonra Hayri İrdal, Nuri Efendi'nin saatlerin iç kapağında bulunan ustadan ustaya mektuplardan ve bunların iyi okunması gerektiğinden söz edecektir.[532] Böylece üstünkörü okumaya bir başka gönderme daha yapılır. Örneğin Halit Ayarcı'nın saatini tamir eden Saatçiyan Usta, bu saatin içindeki mektubu yanlış okumuştur. Böyle düşünüldüğünde ayar, okuma ile de bağlantı kazanmış olur. Saatleri ayarlamak, biraz da metinleri iyi okumak ile bağlantılıdır. Bu ister modernleşme olsun isterse yeniye ayak uydurma. Eğer metinler iyi okunursa, tabii burada ayarlanmış saatler gibi ayarlanmış, iyi kurulmuş, insanları etkileyebilen metinler de önem kazanıyor, iyi okunmaları sağlanırsa Halit Ayarcı'nın sözünü ettiği

532 Bu ustadan ustaya mektuplar konusunda Tanpınar derslerinde şöyle diyecektir: "*Her sanat eserinde kendinden sonra gelecek olan ustaya bir mektup vardır: Eski mineli cep saatlerinin kapaklarının içinde bulunan yazılar gibi.*" Bkz. *Edebiyat Dersleri*, s. 249. Bu notlar, 1953-1954 döneminde tutulmuş notlar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 1954 yılında tefrika edilmeye başlanıyor. Demek ki Tanpınar, romanındaki temel yapılardan biri olan bu okuma problemiyle o dönemde hayli meşgul. Burada yazarın, saatlerin içindeki yazılar ile kendisinden önce yazılmış sanat eserindeki ustadan ustaya mektuplardan bahsetmesini bir ipucu olarak kabul edersek Tanpınar'ın okuma ve sanat konusundaki düşüncelerinin döneminin sanat ortamını da içine alan bir alaya dönüştüğünü söyleyebiliriz. Bu alay iki şekilde kendini gösterir. Öncelikle akademik eserlerde, özellikle eski harfli yayımlanan eserlerde yapılan okuma yanlışları ve bu dönemde özellikle Orhan Şaik Gökyay ve Muharrem Ergin arasında *Dede Korkut* kitabı üzerine gerçekleşen tartışma (Bu tartışma Muharrem Ergin'in 1958 yılında yayımlanan *Dede Korkut* kitabının metin kısmını neşretmesi üzerine başlamıştır). Hatta daha sonra Gökyay'ın okuma yanlışlıklarını eleştiren yazılarının bir arada bulunduğu *Destursuz Bağa Girenler* kitabı da bunun içindedir. Daha eski yazı ile doğru dürüst okunamayan eserler nasıl sonraki nesillere mektup olarak bırakılabilir? Bu alayın ikinci yönünü ise tercümeler oluşturuyor olabilir. Dönem, sadece eski yazıdan Latin alfabesine aktarılan eserlerdeki yanlışlıkların değil tercümelerdeki yanlışlıkların da tartışıldığı bir dönemdir. Dolayısıyla dönem, okuma üzerinde kılık kırk yarmanın dönemidir. Daha bu problemler halledilmemişken bir sanat eserinden diğer sanatçıya ulaşacak mektuplarda tam olarak bir güven ortamı henüz oluşmamıştır.

anlamda bir modernleşme söz konusu olabilir. Dikkat edilirse Halit Ayarcı, Enstitü için öncelikle sloganlarla insanlara ulaşmaya çalışır. Gazetelerde Enstitü hakkında çıkan yazılara, hemen cevaplar yazar, Hayri İrdal'dan da bunu yapmasını ister. Ayrıca Enstitü için hemen bir yayın komisyonu oluşturur ve ardından da bir karakter, Şeyh Ahmet Zamanî, yaratır. Sözcüklerin insanları etkilemek için zaman ile adım başı yürüdüğünün farkındadır. Zaten Halit Ayarcı, Nuri Efendi'nin sözlerini aktaran Hayri İrdal'ın söylediklerini değiştirerek, İrdal'ın onları üstünkörü okuduğunu düşünerek biraz da, değiştirir. Burada sanki ileride böyle bir şey gerçekleşecekmiş gibi Doktor Ramiz'in yaptığı psikanaliz seanslarında İrdal'a söylediği, ilim sözden söze aktarılır, cümlesi de önem kazanır. Nuri Efendi'nin "*muaddel*" saatleri gibi İrdal da "*muaddel*" bir kitap yazar. Şeyh Zamanî eskisinin değiştirilmiş halidir. Üstelik bunun da ilk akla gelmesi sözle olmuş, İrdal konuşma sırasında Şeyh Zamanî'nin IV. Mehmed döneminde yaşadığını, kumral sakallı olduğunu, peltekliğini hemen o saniyede uydurmuştur. Şüphesiz bunları söylerken aklında Nuri Efendi vardır.

Yanlış okumanın, bilinçaltı sürçmesinin yanı sıra bir de dil sürçmesinin ortaya çıkardığı durum vardır: Pelteklik. İrdal, yazdığı kitapta Şeyh Ahmet Zamanî'nin peltekliğini zaman içerisindeki gayretiyle yendiğini yazmıştır. Bu tam da "*muaddel*" Nuri Efendi'ye ve tabii onu yazan İrdal'a yakışan bir şeydir. Sözcükler yerini bulmaya başlamış, yeni bir lügat oluşmuştur. Söylenemeyen bazı sözcükler söylenebilir hale gelmiştir. Örneğin rabia[533] hesapları gibi. Hiç kimsenin bilmediği ama herkesin bilir gibi göründüğü önemli hesaplardır bunlar. Bundan ilk bahseden peltek Zamanî'dir. Zamanî, bu peltekliği belki de rabia hesaplarını bulmaya çalışırken yenmiştir.

533 Bu kelime salisenin altmışta birine karşılık gelmektedir.

O, söylenemeyen seslerin yokluğunu yenmiştir. Bu noktada Zamanî'nin bunu bilimle uğraşırken yenmesi de anlamlıdır. Yeni bir şey bularak kendini tadil ve ıslah etmiştir.

Nuri Efendi'nin *"Ayar, saniyenin peşinde koşmaktır"* cümlesini Halit Ayarcı, "Vakit nakittir"e dönüştürür. Onun için de işi kutsamasına rağmen, aslında hiç çalışmayan insanlardan meydana gelen bir Enstitü kurar. İşe göre insan değil, insana göre iş yarattığını söyler. Halit Ayarcı'ya uygun olan iş ise kitap yazmak, bina tasarlamak, nakit ceza sistemini bulmaktır. Bunlar ise hiç de kolay işler değildir. İrdal, Enstitü'nün temel direklerindendir, daha doğrusu onun okur-yazar kesimini temsil eder. Herkesi inandırabilecek bir yeteneğe sahiptir.

Hayri İrdal Adlî Tıp'a götürüldüğünde, Doktor Ramiz'e Seyit Lûtfullah'tan bahseder. Doktor Ramiz, onun kesinlikle Almanca bildiğini hatta Karl Marx'ı okumuş olduğunu söyler. İşin ilginç tarafı Lûtfullah'ı "sosyalist mektebin başlangıcı" olarak görmesidir. Oysa o, bunun tamamen zıddı bir dünyada yaşamaktadır. Burada kastın ideolojilerin bir parodisi olduğunu sanmıyoruz. Bağlantı yine okumakla kurulmaktadır. Doktor Ramiz'e göre bilgi, ancak kitaplar yoluyla ulaşılabilecek bir nesnedir. En azından hareketlerinden böyle anlaşılmaktadır. Ramiz, yanlış okumamakta ancak dinlediğini yanlış anlamaktadır. Burada *Huzur*'daki serzenişleri hatırlamak yerinde olacaktır. *"Biz Dede'yi Wagner, Yunus'u Verlainé olmadığı için sevmiyoruz."* Doktor Ramiz'e göre Seyit Lûtfullah da ancak sosyalist mektebin başlangıcı olarak görülürse kafasında bir yere oturabilir. Bugünden bakıldığında, bu tür bakış açısının kendisini devam ettirdiği düşünüldüğünde, Ramiz hiç de komik değildir. Var olan gerçeklik olduğu gibi ortaya konmuştur. Bu bakışta, herhangi bir ironi, eleştiri ya da hiciv yoktur, var olanın olanca çıplaklığıyla gözler önüne serilmesi söz konusudur.

Doktor Ramiz gibi insanlar, arafta kalmanın trajedisini yaşamazlar. Bir unsuru ancak başka bir unsurda arayarak onu başka bir unsura benzeterek tanımlarlar.[534] Üstelik Seyit Lûtfullah'ın konuşma şeklinde az da olsa *Mahur Beste*'nin Trabzonlu Sabri Hocası vardır. Çoğunlukla Ali Suavi'ye benzetilen bu şahıs, Seyit Lûtfullah'ta yeniden canlanır. Herkesin unuttuğu Sabri Hoca burada seyyid olur. Etrafındakilerin küçümsediği, aslında esrarkeş olduğunu düşündükleri Seyit Lûtfullah, Sabri Hocanın mektebinden gelmektedir. Dinlediklerini yanlış anlamış bir öğrencidir o. Burada Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Ali Suavi ile ilgili kısımda, çoğunlukla Ebüzziya Tevfik'in anlattıklarına yer vermesi ve Ebüzziya'nın da onun sürekli yalan söylediği, aslında yurtdışında bulunduğu zamanlarda oryantalistlerle çalışmadığı, bunun Suavi'nin muhayyilesinin ürünü olduğunu söylediği alaylı kısımlara dikkat edilirse, Sabri Hocanın öğrencisi bunun kanıtı olur. Muhayyel dünyadan insanlara defineler getiren, altın yapmayı öğreten bir âlim konumuna bu düşüşte Tanpınar'ın Ebüzziya'ya hak veren düşünceleri de etkili olmuştur. Hakkında yayımlanan son çalışmada ise[535] Suavi'nin böyle biri olmadığı, söylediklerinin eyleme döküldüğü kanıtlanmıştır, ama Tanpınar'ın alaylı bir şekilde, küçümseyerek bahsettiği Suavi'nin eylem adamı kısmı Sabri Hocada, karikatürize edilmiş, alaya alınmış kısmı Seyit Lûtfullah'ta ortaya çıkar.

Hayri İrdal, kendisini Halit Ayarcı'yı tanıyana kadar bu insanlarla gerçekleştirir. Kendi tabiriyle hayatındaki bu insan-

534 Romanın ilerleyen sayfalarında, enstitü kurulduktan sonra gazetelerde İrdal hakkında Şark Faust'u olduğuna dair yazılar çıkacak, o, Voltaire ile karşılaştırılacaktır. Bu duruma sinirlenen İrdal'a Ayarcı, *"Nasıl fîlan romancımızı Balzac'a, öbürünü Zola'ya benzettilerse, sizi de başkalarına pekâlâ benzetirler."* diyecektir. s. 263.

535 Hüseyin Çelik, *Ali Suavi ve Dönemi*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.

lar yüzünün maskeleri halini almışlardır. Bu maske bazen biri bazen diğeri olur. Tüm bunların terkibi onu oluşturur, tabii Halit Ayarcı'ya gelene kadar. Hatıralarını yazdığı zaman ise Kahvecibaşı Camii'nin mezarlığındaki, satmak zorunda kaldığı parmaklığa ve bunun üzerindeki Villa Saat'e bakmaktadır. Artık Mübarek de değişmiş Villa Saat olmuştur. İrdal da şöyle demektedir: "Ben artık modern adamı, modern mimariyi, modern konforu seviyorum."[536] Üstelik hep ölümü ve eksikliği, yokluğu hatırlatan Mübarek'e karşılık bu saat, modern hayatın ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emrettiğini göstermektedir.[537] İrdal'ın çocukluğunun yarı mescide benzeyen evi ile çocukluğunda cami inşaatından kalan sattığı mezarlığın parmaklığı ile oluşturulmuş bu bugünün postmodern evi, Hasan Bülent Kahraman'ın işaret ettiği Tanpınar'ın Tanzimat hakkındaki düşüncelerine benzer.

"Tanpınar'a göre Tanzimat 'eskinin yanında yeniyi devam ettirme'miştir ve bu nedenle 'memleketin hayatı birdenbire bir müstemleke şehrinin garip manzarasını' almıştır (*Yaşadığım Gibi*, 32)"[538]

Bu yazıda Hasan Bülent Kahraman, Tanpınar'ın ortak medeniyet projesi sunarken ilk yapılması gereken şeyin kültürün bilinçaltını saptamak olduğunu fark ettiğini söyler.[539] *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bu çaba özel olarak Doktor Ramiz'in psikanaliz seanslarında, genel olarak Hayri İrdal'ın hatıralarında karşılığını bulur. Tanpınar, karakterlerinin ona kendi-

536 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 34.

537 Tanpınar, a.g.e., s. 57.

538 Hasan Bülent Kahraman, "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi," *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 629, 58d.

539 Hasan Bülent Kahraman, a.g.m., s. 629.

liklerinden geldiğini söyler.[540] Hayri İrdal da öyle olmuştur. Nitekim eserlerini çok defa başkalarının ağzından kaleme almasının nedeninin de bu olduğunu belirtir.[541] Hayri İrdal'ın etrafındakileri mümkün oldukça abartılı ve kendisini de her şeyin farkında olmasına rağmen bir mağdur gibi olayların onu sürüklediğini, kendisini talihin böyle yaptığını her fırsatta dile getirmek için kullandığı dil, bu kültürün bilinçaltının dilidir. Sadece karısı Emine'yi bu işe bulaştırmak istememesi ve ondan bahsettiği yerlerde kültürün bilinçaltından değil doğrudan kendisinin yaşadıklarını içtenlikle anlatması da ilgi çekicidir. Tanpınar, Hayri İrdal için *"ondan kurtulmak için bu hikâyeye başladım"* der.[542] Romanda, İrdal'ın samimiliğini yansıtan dilden kurtulması da Emine'nin ölümüyle gerçekleşmiştir. Doktor Ramiz'in psikanaliz seanslarında "baba kompleksi" teşhisi konulduktan sonra, hatta kendisinin de bir ara buna inanmaya başlamasıyla Emine'nin ölümünün hemen akabinde gerçekleşmesi, hem öksüz hem de yetim olan İrdal'ı bir de eşsiz bırakmıştır. Eşsiz kaldıktan sonra ise, çünkü artık Abdüsselam Bey, Seyit Lûtfullah ve Nuri Efendi de ölmüştür, kendisine yeni bir eş aramaya başlar. Halit Ayarcı'da bu eşi bulur. O zamana kadar sadece tecrübeleriyle kültürün bilinçaltının dilini kullanan İrdal, onunla tanıştıktan sonra bunları *"muaddel"* hale getirerek okur-yazarlığa adım atar. Kültürün dili artık yazılı hale gelecektir. Önce sloganlar, ardından Enstitü'nün yayın organı sayesinde. Enstitü'nün yayınları arasında Hayri İrdal'ın Şeyh Ahmet Zamanî ve Eseri, Doktor Ramiz'in Saat ve Psikanalizm'i ve Saat Karakterolojisinde İrdal Metodu, sâlise

540 Nur, "Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor", *Mücevherlerin Sırrı* s. 234.

541 Nur, a.g.m., s. 234.

542 Nur, a.g.m., s. 234.

şube şefinin yazdığı Lodos Rüzgârlarının Kozmik Saat Ayarları Üzerindeki Tesiri ve Halit Ayarcı'nın yazdığı Sosyal Monizm ve Saat kitabı ile Saniye ve Sosyete yer almaktadır.

İrdal'ın yazı hayatın başlaması ile bu kültürün bilinçaltının yazınsallaşmasının süreci de başlar. Tanpınar'daki bu yazınsallaşma ile ilgili Hasan Bülent Kahraman, şöyle diyor: *"(...) Tanpınar halde değil mazidedir çoğunlukla. Çünkü yapmaya çalıştığı bugünün algılama dünyasını kullanarak mazinin bilincini kavramak ve onu içselleştirmektir ve bundan hiçbir zaman vazgeçmez. Bu anlamda bugün ve hal, yani gerçek diye kabul edilen, Tanpınar için kaynak metinde olandır. Bu da dünde, mazide olana tekabül eder. 'Şimdi' eğer elde tutulan metinse bu ancak imgesel, yani söylemsel olandır. Gerçek anlamdaki bugün, Tanpınar için sadece yazınsallaşmış ve metinselleşmiş olandır."*[543] Hayri İrdal'ın kültürün bilinçaltını yansıtırken ortaya koyduğu yazınsallık, Hasan Bülent Kahraman'ın bahsettiği anlamda bir kaynak metne dönme, Zamanî'yi yazarken Nuri Efendi'ye dönme şeklinde gerçekleşmiştir. Bugünün, metinselleşmiş olanda var olduğu düşüncesi önemlidir. Çünkü İrdal'ın yazdığı Şeyh Ahmet Zamanî hakkındaki kitap, isminden de anlaşılacağı üzere zamanın, bugünün metinselleştirilmesinin imgesidir. Bu bir kaynak metin değil, *"muaddel"* bir şekilde kaynak metin olarak sunulan bugünden geçmişin inşa edilmesine dayanan bir metinselleşmedir. Söz konusu olan bugünü, şimdiyi değil, şimdiden geçmişi inşa etmektir.

Tanpınar'da Hasan Bülent Kahraman'ın işaret ettiği şimdi vurgusunun yanı sıra bugünden geçmişin inşa edilmesi de önem kazanır. Tanzimat dönemi ve Cumhuriyet devrimleri

543 Hasan Bülent Kahraman, "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi," *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 633.

hakkındaki yazılarında eski ve yeniyi bir potada birleştirmekten, ikisinin bir arada yürümesinden bahsederken kendisini özellikle *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde ve dünya savaşlarıyla ilgili yazdığı yazılarda gösteren bugünden geçmişi inşa etme sürecine gider. Nâmık Kemal'e "*mevcudu muhafaza etmekten*" bahsetmediği için kızar. Karakteri Nâmık Kemal, bu sözlerle birden Ahmed Midhat ya da Ali Suavi seviyesine iner. Her birini bir roman karakteri gibi anlattığı Nâmık Kemal, Şinasi, Muallim Naci, Ahmed Midhat ve Abdülhak Hâmid, metinselleşirken tıpkı Hayri İrdal'ın yaptığı gibi kültürün bilinçaltını da kendi yaşamlarıyla ortaya koyarlar. Hepsi birer roman karakteri olmuştur. Dünya savaşlarında ise etrafı bir suskunluk kaplar. Savaşa giden Hayri İrdal için hatıralarının bu tarafa ait olan kısmı boşluklardan ibarettir. Sadece bir yerde, herkesin sessiz dinlediği bir askerin söylediği ağıdı hatırlar. Savaş söz konusu olduğunda şanlı cedlerden, kuşanılan kılıçlardan bahsetmez, sessizliğe gömülür. İşte bu ruh hali söz konusu olduğunda bugünden geçmişin inşası önem kazanır.

Çünkü sessizlik insanı onarmaya yetmez, o halde var olan zamanın saatlerini ayarlayarak bugün üzerinde gerçekleşen onarma, geçmişi yeniden inşa etmeyi sağlayabilir mi? Sağlayamayacağını bildiğinden burada gerek Tanpınar gerekse Hayri İrdal suskun kalır. Fakat bu çaba, özellikle İrdal'ın hatıralarını yazarak önce kendisini sonra da kültürün bilinçaltının ekseninde Şeyh Ahmet Zamanî'yi metinselleştirmesinde ortaya çıkar. Nasıl zaman, saat adı verilen bir mekanizmanın içine hapsedilebiliyorsa, dil de metin adı verilen bir mekanizmanın içine öyle hapsedilebilir. Metinselleştirme ise bir alma-verme oyunu[544] ile ancak okur sayesinde hayat bulabilir.

544 Sanders bunu bir görünüp bir kaybolma şeklinde açıklar: "*Horace yazıdan bahsederken Litera scripta manet (Yazıdan söz kalır) der, burada manet sözcü-*

Zamanî'nin hayatını yazan İrdal, onu ancak okunur kıldığında bir önem kazanır. Kapalı bir kitap oyun olmaktan çıkar. Hatıralardaki boş bırakılan sözcükler ise her zaman okurun merakını canlı tutar. Bir yandan da hayal gücüyle onları yeniden yazma, böylece sadece vermeye dayalı bir oyuna dönüşür. Burada okurun zamanı ile yazarın zamanı birleşir, çünkü ikisi bu işlemi aynı anda gerçekleştirir. Yazar boş bırakarak, okur bu boşluğu doldurarak yapar bunu.

Hasan Bülent Kahraman, "Tanpınar'da şimdi" vurgusunun önemli olduğunu ve bunun Bergsoncu anlamda şimdi ile ilişkili olduğunu söyler. *"Bergson, 'Geçmişin şimdide korunması ve saklanması' ve 'acaba şimdi geçmişin sürekli olarak büyüyen imgesini kapsar mı yoksa şimdi sürekli olarak değiştiği için mi geçmiş sürekli olarak büyüyen bir gerçekliktir."*[545] der ki, o halde Hayri İrdal'ın geçmişi, Halit Ayarcı'nın geleceği, hatıra formunda yazılan, metinselleştirilen hatıraların olduğu bu eserin de geçmişin korunduğu şimdiyi temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Hayri İrdal, hatıralarını yazarken modern hayat ile ilgili düşüncelerini de ortaya koyar: *"Modern hayat ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emreder. Hem ne oluyor kuzum, ken-*

ğü Laticede manes (ölülerin kalıntıları-gölgeleri) ile ündeştir. Yazılı sözcükler kâğıt üzerinde hareketsiz ve ölüdür; okurun gözü sayesinde hayata dönerler. Okuma, sahnelerin ve karakterlerin bir an için şaşılacak bir biçimde canlandığı, ancak okur bir sonraki satıra geçtiğinde ya da kitabı kapattığında tekrar ortadan yok olduğu bir oyuna dönüşür. Bu böylesine oyun dolu olan okuma –ve yazma- etkinliği yine oyunu andıran bir alma-verme biçimine bürünür. Bebekler emekleme çağında bunun 'tadına' varır ve çocuklukları boyunca 'cee' ya da saklambaç oyunlarının çeşitleri olarak oynarlar. Bunu masallarda dinlerler. Ve en ilgici de okumayı söktüklerinde bu oyunları büyük bir keyifle kendi üzerlerinde oynayabilirler." Bkz. Sanders, *Öküzün A'sı*, s. 119.

545 Bergson'dan aktaran Hasan Bülent Kahraman, "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi," *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 634.

di hayatımızı mı yaşayacağız yoksa ölüleri mi bekleyeceğiz?"[546] Geçmişin yoğun bir şekilde hissedildiği yazarın karakterinin böyle bir cümle kurması başta şaşırtıcı gibi görünebilir.

Ancak İrdal'ın Halit Ayarcı ile tanıştıktan sonra kullanmaya başladığı dildir bu. O, lügatını birkaç kere değiştirmiştir. Sadece dönemler değil tanıdığı insanlar da İrdal'ın dilinin değişmesinde, lügatına yeni kavramlar eklenmesinde etkili olmuştur. Bu dili kullanan İrdal modern kavramanı öne çıkarmakta, ölümü dışlamaya çalışmaktadır. Bir hitabet tarzında söylenen bu cümlede, aslında Hayri İrdal'ın hep yanında taşıdığı ölüleri vardır. Seyit Lûtfullah, Abdüsselam Bey, Nuri Efendi ve diğerleri. Maziyi yok sayarak şimdiyi önemsemek gerektiği üzerinde durur. Bu gereklilik onda kendi lügatıyla bir halita halini almıştır aslında. Modern bir saati eski bir mezarlık parmaklığının üstüne asmış, bu iki unsurun birleştiği karışımı bir ayna gibi seyrederek mazisini hatırlamaktadır. İrdal, bütün hayatını neredeyse bir seyirci gibi geçirdiğini de kendisi söylemiştir. Evet, bu sahnede İrdal, seyircidir. Fakat hatıralarını yazarak okuru seyirci, kendisini oyuncuya dönüştürmüştür. Oyuncuların başka insanların hayatlarını yaşamaları onu gençliğinde oldukça cezbetmiş ve bunun için tiyatroda iş bulmuştu.

Bu satırların yazarı her dönemde farklı bir dil kullanan, lügatını yenileyen, ayrıca hep seyirci olmayıp zaman zaman bizzat sahnede yer almak isteyen İrdal, okurunun karşısına iddialı bir oyun koymuştur. Komedi ve trajedinin, operet ve vodvilin iç içe girdiği bir oyundur bu. Çünkü bu oyunda herkesin trajik bir boyutu da vardır. Abdüsselam Bey'in yalnız kalma, Aristidi Efendi'nin yangında ölme, Hayri İrdal'ın

546 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 57.

karısını kaybetme, Seyit Lûtfullah'ın Aselban'ı bir daha görememe, Halit Ayarcı'nın insanların kendisini anlamama korkuları. Romanın içinde bunların hepsi gerçekleşir, herkes korktuğunun başına geldiğini görür. Bu, onlar için trajiktir. Hatta Doktor Ramiz bile bir trajedi yaşar. O da karısının ölümüdür. Hayri İrdal'ın halasının evinde verilen davette tıpkı karısına benzeyen bir kadını kucaklayıp kütüphaneye götürmek istemesi de bu trajedinin yansımasıdır. Romanda, küçük ayrıntılar olarak geçiştirilen bu trajedilerin yanı sıra, abartılı hayatlarıyla karikatürize edilen bu insanların gerçekliğin dışındaymış gibi resmedilmeleri ilgi çekicidir. Bu da suskunluğun bir başka şeklidir. Hayri İrdal aynı şeyi savaşa gitmesi ve burada yaşadıklarıyla ilgili olarak da yapmıştır. Onlar da birkaç küçük ayrıntı olarak geçiştirilmiş, sanki hayatının bu devresi bilinmemesi gereken bir unsur olarak kalmıştır. Savaş, çok daha büyük bir oyundur. İçinde insanların öldüğü ama kararı başkalarının verdiği bir oyun. Sadece kayba dayalı bu oyun, İrdal'ın metinselleştireceği bir oyun değildir. Karakterlerinin trajedileri de onları zavallılaştırmaktan başka bir işe yaramaz. O halde bu kısımlarda dil bir kere daha değişmeli, görünen gülünce dönüşerek anlatılmalıdır.

Abdüsselam Bey İrdal'ın kızına valide demeli, Doktor Ramiz sürekli çantasını açıp kapatmalı, Seyit Lûtfullah yoksulluğundan değil aslında bir sarayda yaşadığından bahsetmeli, ölen hala dirildikten sonra capcanlı bir insan olmalıdır. Hepsi bu trajedinin içinde bir komedi türüne dönüşerek aslında bunları hiç yaşamadıklarını düşünmelidirler ya da sadece oynadıklarını. İronik olan taraf da budur. İrdal'ın lügatını birkaç defa değiştirmiş olmasından bahsetmesi de burada önem kazanır. Kendi zavallılığını anlatırken, yoksulluğunun, çaresizliğinin sınırlarından bahsederken kullandığı dil ile bu insan-

ları anlatırken kullandığı dil, birbirinden farklıdır. Zaten bu derbederliği anlatırken onlardan söz etmez, Doktor Ramiz'in kendisini götürdüğü kahvedeki insanlardan bu kahvenin gerçekliğin dışındaki hayatından bahseder. Böylece yavaş yavaş Seyit Lûtfullah'ı ve diğerlerini anlatırken kullandığı dile geri döner.

İrdal için yeni bir oyun başlamıştır artık. Halit Ayarcı ile tanıştıktan sonra modern oyun başlar. Modern insan olmanın ve bunun nasıl yapılacağının topluma gösterilmesinin zamanı gelmiştir. Bu zamanı ayarlamak da ona ve Ayarcı'ya düşecektir.

Halanın dirilmesi ve İrdal'ın hatıralarını yazdığı zamanda onun modern insan olarak ölülerle uğraşmayı bırakmak gerektiği, modern düşüncenin ölüm düşüncesinden uzaklaşma[547] ile başladığını söylemesi ile halasının dirilişi için söyledikleri birbiriyle bağlantılıdır:

"Her insan, ne kadar müsbet yaradılışta olursa olsun ölümünden sonra tekrar dirilmeyi düşünür, özler. Bu, hayat dediğimiz mihnetler silsilesinin çok ileri zamana, müpheme atılmış bir mükâfatı gibidir. En müsait ve daima kazanacak kâğıtlarla oynanan bir oyun gibi, yeniden âdeta baştan aşağı beğenmemek, inkâr etmek, değiştiğinden dolayı sevinmek için kalmışa benzeyen küçük bir mazi şuurundan başka her şeyi, her tarafı değiştirmek, güzelleşmek şartıyla tekrar yaşamaya başlamak insanlığın elbette vazgeçemeyeceği bir hûlyadır."[548]

---

547 Burada Tanpınar daha önce sözünü ettiğimiz *Huzur* romanına da bir gönderme yapıyor gibidir. *Huzur*'un yaşayanlardan çok ölülerden bahsetmesi ve Tanpınar'ın romancılığı içerisinde modern hayatın ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emretmesinin tersine *Huzur*'da ölüm düşüncesine ağırlık vermesi ve romanları içinde klasik roman anlayışına en yakın roman olarak *Huzur*'un kabul ediliyor olması ilgi çekicidir.

548 Bu anlamda romanda kullanılan teknik de önem kazanır. Metinde boş bırakılan yerler, her seferinde yeniden doldurularak metinsel anlamda hep yeniden yaratılacaktır. Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 67-68.

Bu tekrar yaşamanın şartı küçük bir mazi şuurunu ve güzelliği içinde barındırmaktır. Modern hayat, ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emretmektedir.[549] Modern ve gelenek arasında oynanan bu oyunda temel şart, küçük bir mazi şuuru ve güzelleşmeyle temellenir. Geçmişi kendi şuuru içinde güzelleştirerek yaşatmalıdır. Hayri İrdal'ın kullandığı dil yeniden anlam kazanır. Mübarek'in halasının evinde, aslında bu Mübarek değildir, süslenmiş durumu hakkında konuşurken de bu dili kullanır İrdal. Geçmiş, küçük bir mazi şuuruyla güzelleşerek[550] hatıralarında canlanır. Üstelik İrdal'ın kullandığı dil de Mübarek'in halanın evinde süslenmesi gibi gerçek olduğu meydana çıkmasın diye abartılmış, süslenmiş bir dildir. İrdal'ın bu konuşmada Mübarek'e söz geçiremiyor olmasından bahsetmesi de kendi dilinin artık kendi kontrolünden çıktığını söylemesidir aslında. Lügatını sürekli yenileyen ve zaman zaman değiştiren İrdal, hatıralarını yazarken kendisine söz geçiremez hale gelmiştir. Bu söz geçirilemeyen dilde, hayatın, kendisinin derbeder olduğu zamanlar hariç, abartılarla süslenmesi, her seferinde neredeyse bir canlandırma gibi yaşanılan sahnelerin göz önüne serilmesi, İrdal'ın bunlara seyirci kalması, sonradan bunu lügatında seyirci olmak ile değiştirerek en sonunda hatıralarını yazarken seyrettirmek haline dönüştürmesi, temelinde hayatın bir canlandırma ya da hayal perdesindeki gölge gibi anlatılması en az saatleri tamir etmek, ayarlamak kadar önemli bir işleve sahiptir bu romanda. Süs-

549 Burada özellikle kapitalizmin getirdiği kentleşme ile birlikte mezarlıkların şehir dışına taşınması ve insanlara kendi hayatlarını sonsuz yaşayacakmış gibi bizzat kendi hayatlarının pazarlanmaya çalışıldığı düşüncesinin gözler önüne serilmesi vardır.

550 Burada Tanpınar'ın sık sık güzel karşısında, güzel artık bozuldu, değişti, şeklindeki görüşü hatırlanmalıdır. Modern düşünce güzel kavramını da değiştirmiştir.

lenmiş karakterler bu şekilde tamir edilecek, onarılacak, İrdal ise metninin dilini bu şekilde ayarlayarak aynı zamanda kendini de onaracak, bunu da metni modern bir masala dönüştürerek yapacaktır. *"Çok dikkat ettim masallar adla başlar"*[551] diyen İrdal'ın hatıralarına *"beni tanıyanlar"* diye başlaması da ilgi çekicidir. Bu onu tanıyanlar, daha sonra romanda uzun uzun anlatılacaklardır.

Hayri İrdal'ın lügatında kaybetmek ve bulmak ile bunların ironisi önemli bir yere sahiptir. Defineler "iyi saatte" olsunlar tarafından önce yerleri söylenerek bulunurmuş gibi yapılır, sonra Seyit Lûtfullah onları yerine oturtmak için yeni bir çabaya girer ve böylece arayış yeniden başlar. İrdal da hatıralarını yeniden bulmak için yazar.

Modern bir insan olarak şimdiden geçmişi, zaman zaman kaybederek zaman zaman bularak onların içine arada sırada şimdiyi, hatta hatıralarının ilk sayfalarında geçmişten bahsederken gelecekte neler olduğunu, yani neyi bulduğunu ve aynı zamanda neyi kaybettiğini göstererek yapar. Önemli olan bu sürecin izlenmesidir. Böylece Hayri İrdal'ın oyun karşısındaki seyirciliği de bir başka boyut kazanır: *"Bulmak, Tanpınar'da sürekli aramak halidir. Bir başka deyişle aramanın kendisi, aranan şey, arayış süreci doğrudan doğruya bulmaya tekabül eder."*[552]

Yazarın *Beş Şehir*'de *"Belki de sadece aramak ve bütün kapıları çalmak kâfidir."*[553] dediği hatırlanarak, sürecin arayışa teslim oluşu Tanpınar'ın roman tekniğini de biçimlendirir. *Huzur*, *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* hatta *Aydaki Kadın* ve hikâyeleri, kaybetmek

551 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 72.

552 Hasan Bülent Kahraman, "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi," *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 616.

553 Hasan Bülent Kahraman, a.g.m., s. 632.

ve bulmak üzerine kurulmuştur. Yitirilen, bunun yerine kazanılan, sonra kaybedilen, kaybedilene özlem duyarken bulunan yeni şeyler. Hatıralarını yazan insanların hem kendilerini hem de zamanlarını arayışlarının süreci ve bunun metin haline dönüştürülmesi. Metnin içinde arayışın hep devam etmesi, buraya sığdırılmış, sığdırılmaya çalışılan bir zamanda var olanın birleşimini yakalama ihtiyacı, bunun imkânsızlığı ve aslında yaşanılanın ortaya koyduğu ruh halinin tercümesi olan dilin bunu karşılamaya yetmemesi. Resim ya da mimaride çok daha basit olan bu işlem, çünkü görünür kılma şansları var, metinde, sözcüklerle gerçekleştirilmeye çalışıldığında sadece bir arayışa dönüşüyor.

Metinlerden fırlayan karakterler ise bulmak ve kaybetmek konusunda bir başka zaman boyutuna girmiş gibi görünseler de, içinde bulundukları mekânın, onları şekillendiren zamanın somut ifadesi olan metnin dışına çıktıklarında ya da fırladıklarında, kazandıkları yeni dillerle şimdinin dilini kurmaya çalışsalar da eğreti duruyorlar. Ahmed Cemil de Tartuffe de şimdide eğreti duruyor. Kurmacanın içinden dışarıya fırlayarak kendi zamanlarından kopsalar da şimdide *"muaddel"* oluyorlar.

Psikanaliz seansları sırasında öğrendiği yeni isimler ve kavramlar Hayri İrdal'ı bir kez daha kelimeler üzerinde düşünmeye yönlendirir. Doktor Ramiz'den öğrendiği Nietzsche, Schopenhauer, Marks ve diğerleri. *"Ah kelimeler, isimler ve onlara inanmanın saadeti."*[554] Kelimeler bu şekilde yaşamdan kaçmanın, sığınmanın ama aynı zamanda bu sığınmayı hep hatırlatmanın bir ifadesi olurlar böylece. Doktor Ramiz'in birbiri arkasından sıraladığı isimler ve kavramlar onun bunların içinden dünyaya bakmasına neden olmuştur. Burada dil, söz-

554 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 117.

cüklerle hapsolmaktan çıkmış, doğrudan iktidarı içinde barındıran bir unsur haline gelmiştir. İrdal'ın birkaç defa lügat değiştirmesinin nedeni de dil ve iktidar arasındaki ilişkidir: *"Metinler, egemen kültür tarafından çeşitli bileşenlerine belli insani bedeller ödenerek kurumlaştırılmış bir güçler sistemidir."*[555]

Burada Hasan Bülent Kahraman'ın Tanpınar için tespit ettiği metinselleşme ve tercüme hatırlanacak olursa, işlevini yitirmiş mazinin metinsel hale getirildiği Tanpınar metninde yazar, bu geçmişin tercümesine çalışacaktır. Egemen gücün, buradaki kastımız iktidara ulaşmış tüm durumlar için geçerlidir, birey üzerinde dayattığı bu dil, İrdal'ın sadece acılarından bahsettiğinde kendi dilini kullanabilmesine neden olmuştur.[556]

---

555 Edward Said, "Dünya, Metin ve Eleştirmen", *Kış Ruhu*, Metis Yayınları, İstanbul 2000, s. 145. Burada Edward Said'in özelikle oryantalizm konusunda Batının kendi yarattığı metinlerle Doğuyu algıladığını söylemesi ve bu tür metinselleşmenin bir egemen güç olarak sömürgeciliği de beraberinde getirdiği düşüncesi de hatırlanmalıdır. Nitekim bir oryantalist olan Van Humbert ile Hayri İrdal'ın ilişkisi bu noktada önem kazanır. Özelikle Van Humbert'in memleketine döndükten sonra lehte yazdığı şeyler, daha sonra aleyhe dönünce İrdal ona kızmaz. Çünkü Humbert'in onlardan öğrendiği Doğu, aslında çoktan kaybolmuş, yok olmuş, değişmiş bir Doğudur. Dolayısıyla atlıkarıncaya binmekten zevk alan bu topluluğa bisiklete binmeyi öğretmekten bahsettiğinde de, Abdülmecid döneminde Doğuya gelen Batılıların kendine has Doğuyu bulamamalarındaki dilin parodisini yapar. Fakat bu parodileşmiş dilde bisiklete binmeyi öğretmek, yani ferdi öne çıkararak sürmekten, nasıl kullanılacağından bahsetmek ve bunu metinselleştirmek gizli de olsa bir sömürgeci dili beraberinde getirmektedir.

556 Dilin bir egemen güç tarafından dayatılmasıyla birlikte birey, kendi sesinden çıkan dille birlikte kendine de yabancılaşabilir. Bu noktada Joyce'un, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde, Stephen Deadalus'un, İngilizce bölüm başkanı ile konuşması, İrdal'ın dil karşısındaki durumunu göstermek açısından ilgi çekici olacaktır: *"Sanatçının tıprak külçeleriyle dile getirmeye çabaladığı o güzellik nedir, dedi Stephen soğuk bir sesle.*
Küçücük kelime, duygunluğunun bu nazik ve uyanık düşmana doğru çevrilmiş kılıcının ucu haline gelmiş gibiydi. Konuştuğu adamın Ben Johnson'ın yurttaşı olduğunu bir üzüntü sızlamasıyla duydu içinde. Düşündü: Konuştuğumuz dil benim olmadan onun dili. Ev, İsa, bira, usta kelimeleri ikimizin ağ-

Aynı durum Halit Ayarcı, kendisine Enstitü için bir kitap yazmasını söylediğinde ve sloganlar hazırladıklarında da olmuştur. Bu sefer egemen güç olan Halit Ayarcı'dır ve İrdal, dilini onun istediği şekilde-çünkü Ayarcı bu mekanizmanın kendisidir-, onun kelimeleriyle yeniden kurar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün temel ironisi budur. Üretilen kelimelerle yaratılmış metinsel bir dünyada, ne olduklarını bile bilmediği, ağzından çıkarken karşısındaki gibi çıkmadığını fark ettiği kelimelerden oluşan diliyle Hayri İrdal, sesine bile yabancıdır. Bu nedenle Şehzadebaşı'ndaki kumpanyalara koşar. Sahneye her çıktığında başka bir dille başka biri gibi konuşmaktadır.

Biraz Seyit Lûtfullah biraz da Nuri Efendi tarafından oluşturulmuş olan dili, her ikisinin de yokluğunda sahnede kapatmaya çalışmıştır. Bu dil, başkaları tarafından hep onun için yeniden oluşturulmalıdır. Özellikle konuşma da burada önem kazanır. Çünkü Nuri Efendi, Seyit Lûtfullah, sonrasında Doktor Ramiz ve Halit Ayarcı aslında İrdal ile konuşurken sanki bir kitaptan okuyor gibidirler ve konuşmalarında sıklıkla tekrarlara rastlanır. Nuri Efendi, saat, zaman, ayar, insan kelimelerine vurgu yaparken Seyit Lûtfullah "iyi saatte olsunlar", define, altın, saray kelimelerine, Abdüsselam Bey kalabalık, çocuk, ev kelimelerine, Halit Ayarcı iş, çalışma, harcama ve para kelimelerine vurgu yaparlar. Doktor Ramiz ise psikanaliz, baba, kompleks kelimelerine vurgu yapar. Hayri İrdal ise onlarsız sadece derbeder bir hayatı geçirdiği zamanlarında

---

zından ne kadar bambaşka çıkıyor! Ben bu kelimleri ruhum tedirgin olmadan konuşamıyorum, yazamıyorum. Bana bu derece yakın ve bu derece uzak olan bu dil benim için her zaman sonradan edinilme bir dil olarak kalacak. Kelimelerini ben yapmadım, ben benimsemedim. Sesimle kendimden itiyorum bu kelimeleri. Onun gölgesinin dilinde ezilip büzülüyor ruhum." Bkz. James Joyce, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, çev. Murat Belge, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s. 189.

bu kelimelerin hepsinden uzaklaşarak yoksulluk, çaresizlik ve zavallı kelimeleri arasında dolaşan bir dille kendisini anlatmaya çalışır.

Kumpanyalarda çalışmaya başladığında kendini ne olduğu belli olmayan karışık bir dilin içinde bulur. Abdüsselam Bey'in ısrarıyla gittiği Darülbedayi'de Antuan'dan dinlediği ama hiçbir şey anlamadığı dil ona anlamsız gelir. Tecrübeye geçirilmediği sürece kelimelerin bir anlamı olmadığından bu dersler İrdal için bir şey ifade etmez.

Dil, İrdal için tecrübe edilebilir bir unsur olmalıdır. Bunun tecrübesini de önce başkalarında görmesi gerekir. Nuri Efendi'nin kelimeleri saatleri tamir etmesinde, Seyit Lûtfullah'ın kelimeleri define aramalarında, Abdüsselam Bey'in kelimeleri kalabalık ile olan ilişkisinde, Doktor Ramiz'in kelimeleri psikanaliz seanslarında ve Halit Ayarcı'nın kelimeleri Enstitü'de karşılığını bulmuştur. Bunların hepsinin terkibinden oluşan İrdal'ın dili ise kendisini hatıralarında bulmaya çalışır. Enstitü ile birlikte "birbiri arasından düşünen, karar veren, konuşan bir adam"[557] olan Hayri İrdal hatıralarında hayatı boyunca üzerine ikinci bir deri gibi yapışan "ihtiyaç ve mahrumiyetten" bahseder. Hatıra da bunu ifade edişin bir sembolüdür aslında. Amaç sadece "o büyük insanı", bir otomobil kazasında ölen Halit Ayarcı'yı anlatmak değildir.

Bu noktada, Hayri İrdal'ın Doktor Ramiz ile gittiği kahve önem kazanır. Bu kahvedeki dil, İrdal'ın kendi hayatında ortaya koyduğu dilin bir parodisidir aslında. Bergson'dan, Kant'tan, Hanibal'den, Büyük İskender'den, Aristo'dan ve psikanaliz, ispritizma gibi çok çeşitli konulardan bahsedilen bu kahvede hep tekrarlar üzerinden konuşulması, yeninin sadece bir şaka haline indirgendiğinde kabul edilebiliyor olması

557 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 20.

bireyin kendi tarihselliğinin de parodisidir. Tekrar tekrar yaşanılanlar tarihin bir süreklilik içinde ilerlemesine gönderme yaparken, tekrarın üzerinden değil de bunun silinerek başka bir şey yaratılması, beraberinde tarihin kopuşunu getirir.

Oysa birey, zaman içersinde tecrübeleriyle değişir, gelişir. Hep tekrarın yaşanması terakki fikrinin karşısında yer alır. Var olanı muhafaza etmek, yeniyi sadece bir şaka halinde kabul etmek, muhafaza edileni oluş halinde mahfazanın içine sokarak Hasan Bülent Kahraman'ın söylediği anlamda tercüme ederek muhafazanın içine yerleştirmek onu dönüştürerek ortaya koymak, Tanpınar'ın rüya fikriyle paralellik gösterir. Tanpınar'ın estetiğinde üzerindeki etkisinden bahsedilen Bergson, gülme söz konusu olduğunda da etkilidir. Bergson'a göre, *"gülünçteki saçmalık rüyalardaki saçmalığın aynıdır."*[558] Burada Bergson, rüya ile gülünç olan arasındaki ilişkiyi her ikisinin mantığında arar öncelikle. Nasıl rüya gören insan dışarıdan gelen sesleri hatırayla birleştiriyorsa gülünç olan da dışarıdakini tamamen dışlamayıp onu rüyada olduğu gibi muhafaza eder.

Şüphesiz bu kahvedeki insanların durumunda açık bir humor söz konusudur. Bergson humorun tarifini bu şekilde yapar: *"Olması lazım gelene inanmış görünerek olan şey inceden inceye tasvir edilir."*[559] Tekrar tekrar söylenilen kelimeler ve

558 558 Bergson, *Gülme*, çev. Mustafa Şekip Tunç, MEB Yayınları, Ankara 1989, s 121.

559 Bergson, a.g.e., s. 86. Burada İrdal'ın kahvedeki insanların bu şekilde davranmasının onların işini kolaylaştırmasını ifade etmesi de Bergson'un rüya ve gülünç olan arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatmaktadır: *"Fikirlerini otomatik olarak sıralayan gülünç bir adamın düşünme, söyleme ve hareketleri sanki rüya görüyormuş gibidir. Rüya da esasen ruhun bir gevşeme halidir. Eşya ve insanlarla temas halinde kalarak olanı görmek, birbirini tutanı düşünmek ise mütemadi bir zihin gerginliği cehti ister. Sağduyu bu cehtin kendisidir. Bu cehit bir çalışmadır. Fakat eşyadan uzaklaşıldığı halde dahi yine*

olayların hep aynı şekilde meydana gelmesi, üstelik bunun yorucu olmaması, bir nevi otomatlaştırılması, var olanın özümsenmek yerine tartışmasız kabul edilir hale dönüştürülmesidir. Tarihselliğin sürekliliğini işaret ederek var olan kopuşun ayrıntılı bir tasviriyle parodi halinde ortaya konan bu unsur, humor ile birleştirilmiştir.

Burada Hayri İrdal baba psikozu nedeniyle Öksüz adını alır. Bu kahveye gidip gelmeye başladıktan sonra Hayri İrdal, Esâfil-i Şark sınıfına dahil edilmiş, önce Nizamcılardan kabul edilmişti, hatıralarının bu döneminde kocası Naşid Bey'in ölümünden sonra yeni bir dille tanışan halasından bahsetmiştir. *"Kefen yırtan"* bu kadın, kocasının ölümünden sonra o zamanın şöhret kazanmış bir şeyhinin müritleri arasında yer almış, âşıkâne nefesler yazmaya başlamıştır. Böylece sadece İrdal'ın değil halasının da dilinin değiştiğini görürüz. Bu dilde bir diğer değişim de halanın Halit Ayarcı ile tanışmasından sonra gerçekleşecektir.

Bu kahvede, her şey bir masal ortamında yaşandığı ve komikleştirildiği gibi, bir tarihçi bir meddah gibi Hz. Ali cenk hikâyesi anlatarak insanların barışmasını sağlar. Bu, kahveye Trakya tarafında Balkan Savaşları sırasında gömülen bir parayı aramak için gelen iki Bulgar ile çıkılan yolculuk ve bunun sonrasındaki kavga ile ilgilidir. Burada Yangeldi Asaf Bey'in Şark'ın bir kediye benzetilmesi gibi sürekli uyuması da ilgi çekici bir benzetmedir.

---

imajlar görmek ve mantıkla olan bağı koparmakla beraber yine fikir hareketleri göstermek, bir oyundur, daha hoşumuza giderse bir tembelliktir diyelim. Komik şeylerdeki saçmalık da bize evvelâ bir fikir oyunu gibi gelir ve bizim ilk hareketimiz kafa yorgunluğunu dinlendiren bu oyuna katılmak olur." Bkz. Bergson, *Gülme*, s. 125. Rüya ve gülünç ilişkisinde Bergson'un her ikisini de üçüncü şahıs gibi anlatılmasına dikkat çekmesi de önemlidir. Bu ortamı İrdal, üçüncü şahıs gibi dışarıdan bakarak anlatmaktadır.

Tanpınar'ın romanlarındaki eksik metinlerden daha önce, diğer eserleri dolayısıyla söz etmiştik. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde yarım kalan eser, Doktor Ramiz'in neşretmeyi düşündüğü ancak henüz tamamlanmamış olan hatıra defteridir.[560] Bu hatıratta Doktor Ramiz özellikle bu kahvedeki insanların ne kadar aydın olduklarını ve onlardan neler öğreneceğini anlatacaktır. Ancak romanın başka hiçbir yerinde Doktor Ramiz'in bu eserinden bahsedilmez. Daha sonra yazdığı Saat ve Psikanalizm ile Saat Karakterolojisinde İrdal Metodu adlı eserleri gündeme gelir sadece. Bu da bizi bir şüpheye götürür. Doktor Ramiz'in Halit Ayarcı'ya yazdığı mektupta bahsedilen müsveddeler için Hayri İrdal'ın müsveddeleri denmektedir. Ancak romanda bir de hatıralarını yazan Doktor Ramiz vardır ve o, bir hatıra müsveddesini Halit Ayarcı'ya göndermiştir.

Bu romanda, kahvedeki insanlar neredeyse toplu halde rüya görmektedirler. Fakat bu kolektiflik romanda daha sonra Doktor Ramiz'in Psikanaliz Cemiyeti'nde verdiği uzun konferanstaki herkesin kolektif bir şekilde uyuyarak *"kolektif ihanet"*[561] ve ardından İspritizma Cemiyet'indeki *"kolektif yalan"*[562] ile devam edecektir. Kahvedekilerin bu hayatını, o zaman muasır zamanın ne olduğunu bilmeyen bu insanların bu şekildeki hayatlarını İrdal, bugünden anlatırken, bu aralıkta, kapının dışında yaşayan insanları hatırladığı zamandan bakarak yazmaktadır. Yoksa bunun mazi ile bir ilgisi olmadığına özellikle vurgu yapar.[563] Bu vurgunun nedeni de İrdal'ın hatıralarını yazarken kullanmaya başladığı dil ile ilgilidir. Modernizmde mekaniğin önem kazanmasıyla birlikte bu muasır zamanı yaşamayan insanlara karşılık, insanların hayatlarına

560 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 131.
561 Tanpınar, a.g.e., s. 143.
562 Tanpınar, a.g.e., s. 149.
563 Tanpınar, a.g.e., s. 131.

modernizmin hız kavramı ile birlikte soktuğu kelimeler de önem kazanır. İrdal'ın lügatındaki bu yeni kelimelerden biri, modernizmin ve makineleşmenin sembollerinden biri olan araba ve onunla birlikte gelen hız fikridir:

"Her devrin ve yaşayışın kendisine göre bir insan tasarrufu vardır ki, bütün bir zihniyeti ve inkârı güç realiteleri ifade eder. Şoför kelimesi bunların şüphesiz en medenîsi, en lâtifi, en yenisi ve en cemiyetlisidir. İki dudağın arasından bir öpüş taklidine benzeyen ve ilk hecede havaya bıraktığını ikinci hecede âdeta geriye alan bu kelimenin türkçenin en mühim kazançlarından biri olduğuna bilmem dikkat ettiniz mi? Hangi şiveden söylenirse söylensin o daima manâlıdır."[564]

Burada dikkat edilirse şoför kelimesi ile arabayı harekete geçiren mekanizma arasında bir ilişkiden söz edilmiştir. Kelimenin söylenişi arabayı harekete geçiren mekanizma ile aynıdır. Bu, belirli anlamlarda otomatlığa bir göndermedir. Dilin iktidar ile ilişkisini hatırladığımızda bu otomatlık kendisini daha kuvvetli hissettirecektir. İktidar söylemi, bireyi kuşatan ve lügatını değiştiren bir söylemdir. Bu söylem içinde birey, kendi dilini değil, istemese de dayatılan dili kullanmak zorundadır. Özellikle Öz Türkçecilik akımı düşünüldüğünde ve alfabe değişikliği hatırlandığında bu kendisini daha aşikâr hale getirir. Çünkü daha öncesi "bir hafıza kaybıdır." Yeni dil ile bellek yeniden şekillenir. Hatıralar metinselleşirken de muasır zamanın muasır kelimeleri kullanılır. Özellikle modern ve yeninin olduğu bu söylem içindeyse modernizmin temel figürlerinden olan araba ve şoför kelimeleri seçilecektir, çünkü artık hız, önemli bir kelimedir. Hızın olduğu yerde iletişim de etkin bir rol oynayacak, mekanik, söylemi her tarafa yayacaktır. Bu, politik öznenin kendini duyurma ve bireye daha hızlı

564 Tanpınar, a.g.e., s. 133.

ulaşma yoludur. Böylece kendi söylemini bireylere çok daha hızlı bir şekilde öğretecektir.

Doktor Ramiz'in Psikanaliz Cemiyeti'nde tabirnameler ile ilgili verdiği konferansta herkesin horultular içinde uyuması, rüya görmesi ve en sonunda konuşmacının da uyuması aslında rüya tabirlerinden bahsedilen bir konferansın pratik şekline geçirilmesi gibidir.[565] Üstelik bu uyuyan insanların rüyalarını da işin içine sokması ve bunları da sanki İrdal'ın rüyası gibi anlatması, Freud'un *Düşlerin Yorumu* adlı eserini akla getirir. Psikanaliz seansları sırasında Doktor Ramiz'in ısmarlama rüyalarını görmeye çalışan, ardından ondan psikanaliz öğrenen karakterimizin burada kullandığı dil her ne kadar kelimelerin yerli yerine oturmadığını söylese de, Viyana'da psikanaliz tahsil etmiş, orada Jung ve Freud okumuş hocasının, Doktor Ramiz'in dilidir. Burada dil iki şekilde önemlidir. İlki, Doktor Ramiz'in Hayri İrdal'a o gelene kadar kendisine hasta verilmediğini söylemesidir.

Politik öznenin içinde bir dil arayışına da işaret eder. Diğer tarafı bu psikanaliz seansları sırasında ortaya çıkarılmaya çalışılan bilinçaltının dilidir. Bu dil, insanın kendisine özgü olana dönüşünü vurgular şekilde yüzeye çıkarılmaya çalışılır. Bunun bir diğer tarafı da politik özneden kaçarak daha derinlerde yaşama düşüncesidir. Yani bir anlamda "saf dil"in kolektif bilinçaltına inilerek *"saf şiir"*e dönüştürülmesidir.

Nevzat Hanım, Tayfur Bey'in şantajlarından ve kaynanasından uzaklaşmak için İspritizma Cemiyeti'ne katılmıştır. Afroditi, bu cemiyete gelerek halasını bulmak istediğini, ruhların kendisini İtalya'ya yönlendirdiğini söyler. Ama aslında niyeti, kısa bir süre aşk yaşadığı denizci gencin peşinden gitmektir. Onlar için bir nevi hayal perdesi vazifesini gören bu

565 Tanpınar, a.g.e., s. 144-145.

cemiyet, onların hem sığınağı olmuş hem de mantığın kapının dışında bırakıldığı bu yerde harikuladeyi yaşamanın yollarını bulmuşlardır. Modern düşüncenin ölümden uzaklaşmayı emretmesine rağmen bu cemiyette ölüm, en önemli konu ve insanların iç içe yaşadığı bir gerçekliktir. Ölüm ve hayatın iç içe girdiği bu cemiyet, geçmişin biriktirme ve biriktirilerek muhafaza edilmesi anlayışının bir sembolü olarak geçmişi muhafaza eden bir bellek görevini görür. Çünkü aslında cemiyet üyeleri geçmişlerini muhafaza etmek ve onlardan kopmamak için bu cemiyete gelmişlerdir. Nevzat Hanım kocasını, Afrodit sevgilisini ve diğerleri de kaybettiklerini burada muhafaza etmeye çalışıyor gibidirler. Hepsinin kendilerine göre burada olmalarının bir nedeni vardır. O kadar nefret edilen Cemal Bey[566] bile buraya Nevzat Hanım için gelmektedir. Bu birikintinin içinden kendisine yeni bir yol açmak, kendini yenilemek ister, çünkü ona âşıktır. Burada yokluk fikri üzerinde yoğunlaşılmıştır. İspritizma Cemiyeti'nin temel sorusu belki de "Ölüm bir yokluk mudur?" sorusudur. Bunu ruhlardan bilgi alarak öğrenmek isterler. Bir taraftan da kendi dilleriyle onları anlama, anlamlandırma çabası içine girerler.

İspritizma Cemiyeti, geçmişin belleği olmasıyla belirli anlamlarda Abdüsselam Bey'in "çocukların odası"nı hatırlatıyor. Sadece içinde muhafaza edildiği dünyayı simgeleyen bu iki unsur kendisine has bir zamanı da beraberinde getirmiştir. Nasıl "çocukların odası" Abdüsselam Bey'in saati olmuşsa, bu cemiyet de buradaki insanların kendi zamanlarını gösteren bir saat olmuştur. Burada dikkati çeken nokta, belleğin bir iç saat yaratmasıdır. Modern dünyanın dışında, modernizmin

566 Cemal Bey, Tanpınar'ın Suad ve Muhtar'dan sonra yarattığı bir başka kötü karakterdir. Cemal Bey, o kadar kötüdür ki insanlar onun ölümü karşısında *Huzur* bulurlar. Hayatı boyunca kimseyi sevmeyen, herkesin nefret ettiği, hatta tiksindiği bu adam, işkence edilerek öldürülmüştür.

bireye dayattığı zamana esir olma düşüncesinin tersi burada söz konusudur. Saat mekanizmaları burada bellekten yola çıkılarak, belleğin onu algıladığı şekilde kurulmuştur.

Abdüsselam Bey'in "çocukların odası" dediği unsur İspritizma Cemiyeti ile çok daha geniş bir "çocukların odası" halini alacaktır. Abdüsselam Bey'in, evin bütün eski eşyalarını üst üste yığarak oluşturduğu, geçmişin nesnelerinin kendisinde hep yeniden canlanacağını, dahası İrdal ve Emine'nin kızı Zehra'ya valide diyerek bir nevi dünyaya yeniden geldiğini düşündüğü geçmişin nesnelerini muhafaza etme fikrinin içine, yani çocukların odası dediği bu odaya kendisini de bir çocuk olarak koyması gibi, bu cemiyete gelen insanlar da ruhlarla geçmiş âlemlere dalarak bir nevi kendilerini Abdüsselam Bey'in valide demesine getirirler. Sonuçta gerek Abdüsselam Bey'in gerekse cemiyetteki insanların oyun oynadıkları bu yer, zamanı içine hapseden bir mekân olmaktan çıkmıştır aslında. Zaman, mekânda somutlaşmadığı için bir sürü nesne birikmiş ve kişinin kendi iç saati oluşmuştur. Yoksa ne Abdüsselam Bey'in "çocukların odası" ne de İspritizma Cemiyeti zamanın mekânda somutlaşmalarına örnektir. Her ikisi de belleğin inşa sürecini gösteren bir mekân olarak zamanın somutlaşmasına engel olurlar. Çünkü bu bir süreçtir, sürecin akışı ve oluşu somutlaştırılabilir değildir. Fakat oyunda belirli bir zaman ve mekân vardır. Ancak Tanpınar burada belirli bir zaman ve mekân var gibi davranır. Ne cemiyet ne de çocukların odası belirli bir zaman ve mekâna gönderme yapar. Oyunun oluş halindeki sürecini göstermeye çalışır. Üstelik *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün anlatımında daha önce de belirttiğimiz gibi zaman ile ilgili arada bir, 1913 yılıydı, savaştan yeni dönmüştüm, Enstitü kurulduktan iki yıl sonra, beş yıldır Halit Ayarcı ile birlikteydim şeklindeki ifadelerde her ne kadar belirli bir

zamandan bahsedildiği izlenimi verilse de aslında oluş halinde bir süreç vardır. Net bir şekilde zamanın somut olarak belirli bir mekânda görünememesinin nedeni de budur. Çocukların odası ve cemiyet gibi romanın tekniğinde de somutmuş gibi görünen, ancak muğlak bir zaman olgusu vardır. Sonuçta hepsi kurmacada var olmuşlardır.

Çocuk oyunları burada bir durak noktası oluşturur. Çocuklar, oynadıkları oyunlarda yetişkinleri taklit ederek var olan toplumsal hayata uyum sağlamayı öğrenirler. Dolayısıyla Bergson'un komikte bir süre sonra kendisine benzer karakterler yarattığını söylemesi burada karşılığını bulur. Tekrarlar başladıktan sonra mutlaka kendine benzerini yaratacaktır. Yoksa ne İspritizma Cemiyeti ne de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* tek başına var olabilir kurumlar değildir. Her ikisi de kolektif halde rüya görmenin bir sonucudur. Çocuk oyunlarında yetişkinler taklit edilirken ortaya çıkan bu tekrarın onları toplumsal bir varlık yapmaları beklenir. Bu, cemiyette birbirine benzeyen insanların gerçekten ruhlar âlemindeymiş gibi davranmaları ve bunun dışarıdaki hayattan uzak bir kendi içinde taklidi bir araya getirdiğinden dışarıdaki toplumsal yaşama ayak uydurmak söz konusu değildir. Dolayısıyla taklit vardır, birbirini etkileme vardır ama sosyalleşme yoktur. Sosyalleşmenin gerçekleşmemesi onları bir başka metinselleşmeye, birbirlerine bakış açılarındaki metinselleşmeye götürür. Burada cemiyetin üyelerinden biri olan Atiye Hanım'ın yazar olması önem kazanır. Sabriye Hanım'ın Afroditi'nin hikâyesinin gerçek taraflarını anlatması onu ilgilendirmez, o daha çok olayın romancı muhayyilesi ile nasıl anlatılması gerektiğini düşünür. Döneminin birçok yazarı gibi aşk romanları yazan bu kadın için *"akla yakın izahatı"* dinlemek önemlidir, ancak onu kendi içinde dönüştürmekten yanadır:

"Afroditi'nin meselesinde öyle bir bedahet vardı ki inkâra kalkışmak beyhude idi. Zavallı kız, halası kendisiyle artık meşgul olmadığı için tacından, tahtından uzaklaştırılmış bir kraliçe gibi meyus ve biçare aramızda dolaşıyor, sadece geçmiş kudretini hatırlayarak yaşıyordu. Bu portre belki yalnız Atiye Hanım'ın muhayyilesinden doğmuştu. Hakikî Afroditi'nin hiç de meyus bir hali yoktu. Fakat Atiye Hanımefendi bir romancı sıfatiyle işi böyle alıyordu."[567]

Makineleşme insanları otomatlaştırmıştır, oysa Ayarcı, insanların kendisini anladıklarını düşünmektedir. Fakat Enstitü adına, çalışanlarına saatten evler yapma projesi ortaya çıktığında herkes buna itiraz eder ve bir anda aslında bu insanların hiçbir zaman kendisine inanmadıklarını, onu anlamadıklarını fark eder. Modernizm düşüncesi kendi kendisini yok etmiştir, dolayısıyla karakterinin bir otomobil kazasında ölmesi de bu yok olmayı işaret etmektedir. Ayrıca Doktor Ramiz'in Halit Ayarcı'ya yazdığı bir mektubun cevabı olarak kaleme alınan bu mektupta Hayri İrdal'ın hastanede olduğu söylenmektedir. Onarılması gereken bir saat ya da bakıma giren bir araba gibi kendini onarmak, bakmak için hastanededir İrdal. Yazmak onu onaracak, metinselleşen, kendi istediği gibi kurduğu hayatlar ve bunun ortaya koyduğu komiklik onu rahatlatacaktır. Roman boyunca abes olarak algılanan birçok unsura insanların güldüklerini, kahkahalar attıklarını İrdal'ın kendisi söyler. Örneğin Ayar İstasyonları'na gelen insanlar kahkahalarla gülmekte, halanın Mübarek diye tanıttığı güzel saati görenler gülmekten katılmaktadırlar. Gerek romanın gerekse İrdal'ın hayatı gülmeye katılmaya muhtaçtır aslında. Bu şekilde kurulmuş bir oyunun açık bir şekilde her seferinde kahkahalardan ve yapılanın gülünçlüğünü yine kendisinin or-

567 Tanpınar, a.g.e., s. 161.

taya koyması iyileşmeyi, korunmayı beraberinde getirmektedir. Mektuba göre İrdal "paranoyak" bir yazardır. Hatıralarını yazan bu insanın ki; iki dünya savaşı, ayrıca bir Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet ile birlikte yeni bir rejim yaşamaya başlamış bireylerden biridir, paranoyak bir yazar olması herhalde çok şaşırtıcı değildir.

Bu ispritizma seanslarında İrdal'ın özellikle başkalarının ağzından konuşan medyumlar üzerinde durması da yine dil ile bağlantılı. Sadece onun değil Halit Ayarcı'nın dışında herkesin dili değişmektedir. İrdal hatıralarını yazan kişi olduğu için dilinin birçok kez değişmesinden bahsetmesi normal. Ancak özellikle Enstitü kurulduktan sonra herkesin dili Ayarcı'nın dili olmuştur. Çünkü o, mekanizmanın kendisidir. Herkes onun ağzından konuşmaya başlamıştır. Böylece bir karakter gibi anlatılan Ayarcı'nın etkisindeki insanların onun sözlerini taşıyan medyumlar gibi davranması, bunun öncesinde anlatılan Psikanaliz ve İspritizma Cemiyetleri tecrübesi ve sonunda İrdal'ın Ayarcı'nın ölümünden söz ederek, öte dünyadan konuşan bu insanın bir nevi sözcülüğünü yapması teknik olarak da bir bütünlüğü ve birbiriyle parallelliği getirir. Burada İrdal'ın kahvedeki mimar Musak'tan ve onun herkesin dahil olduğu kibrit kutularıyla yaptığı kolektif mimariden bahsetmesi de önem kazanır. Herkesin dahil olduğu ve insanların fikirlerine göre değişebilen bu proje ile Psikanaliz Cemiyeti'ndeki Doktor Ramiz'in konferansı sırasında herkesin uyuyarak kolektif ihaneti gibi önce herkes fikir bildirerek kolektif bir düşünceyi, Ayarcı'nın düşüncesini paylaşacak, arkasından da kolektif bir ihanet gerçekleşecektir. Enstitü kurulunca İrdal'ın Musak'ın yaptığı merdivensiz binadan ve Doktor Ramiz'in sözünü ettiği sadece çatısı ve bodrumu olan binadan esinlenerek çizdiği bina da kibrit kutuları gibi dağılıverecektir.

Sabriye Hanım, Seyit Lûtfullah'ın ruhunun çağrılması görevini de bizzat kendi üstüne alır. Seyit Lûtfullah ile iş birliği yaptıktan sonra İspritizma Cemiyeti'ndeki bir konferansta "İspritizma ve Sosyal Temizlik" konusu üzerinde ısrar etmiş ve ruhlardan müteşekkil bir gizli teşkilatın çok faydalı olacağı üzerinde durmuştur. Ona bu konuda en fazla destek veren Taflan Deva Bey ise temizliğe çok düşkün olmakla birlikte kelimeyi sadece *"içtimaî ve ahlâkî manâsında almaktadır."*[568] Onun için sokak, ev temizliği önemli değildir. Burada bir kara mizah örneğiyle karşılaşıyoruz. Kendisi gizli olan bir âlemden, ruhlar âleminden meydana gelen ve gizlilik üzerine kurulu gizli bir teşkilat. Her şeyin gizli olduğu bir durumda açıklık nasıl sağlanabilir? Var olan açıklık olanca gizliliğiyle alaşağı edilerek. Bu alaşağı etme işleminde de ispritizma ve sosyal temizlik kelimeleri yana yana durabilir.[569] Fakat bunun medyumlar aracılığıyla yapılmasının kendisi bir ironiyi de içinde barındırır. Ruhun şekillenmesini sağlayan deneyimin özgürlüğü kısıtlandığında ruh da bundan bağımsız düşünülemez.

Üstelik herkesin çok beğendiği ve İstanbul'a ya da bir başka yere belediye başkanı yapma isteği uyandıran Taflan Deva Bey, adından da anlaşılacağı üzere bitkisel bir çözüm olmadan ileri gidemeyecek biri olarak anlatılır. Derinlik alaya alınırken açık bir şekilde yüzeysellik ve göstermelik öne çıkarılır. Tabii bunları yazan Hayri İrdal'ın dilinden anlatılanlar da böyledir. Zaten bu dil, kendisini yavaş yavaş Halit Ayarcı'ya, burada Sabriye Hanım'ın temasa geçtiği ruhlardan birinin *"Siz budala mısınız? Bırakın bu meseleleri! Burnunuzun dibinde olan şeylere bakın. Bugünlerde içinizden birini son derece*

568 Tanpınar, a.g.e., s. 168.

569 Bu, Tanpınar'da daha önce *Sahnenin Dışındakiler*'de görülen bir tekniktir. Bu teknik, esas karakterin sürekli ötelenmesiyle meydana gelir. *Sahnenin Dışındakiler*'de Sabiha, sadece diğer roman kişileri tarafından anlatılır.

şaşırtan bir hadise hazırlanıyor!"[570] sözleri hatırlanırsa, hazırlamaktadır. Daha sonradan Hayri İrdal'ın cemiyeti tamamen Seyit Lûtfullah'ın mekânı gibi görmesi ve kendisinin de burada onunla karşılaşması İrdal'ın çocukluğundaki hayatın, bu hayata bakış tarzının devam ettiğinin göstergesidir.

Kendisini Ayarcı ile tanışmadan önce perişan hisseden ve Cemal Bey'in tavırlarından, karısının ve baldızlarının davranışlarından sıkılan İrdal, talihin kendisine oynadığı oyunu bir mekanizmaya benzetir:

"*Makine* **[yazgı, kader]**, *dışarda kurulmuş* **[insan cennetten kovulmuştur]**, *dışardan gelen emirlerle işliyor* **[kaygı]**, *şimdi hızını artırıyor* **[doğum]**, *biraz sonra eksiltiyor* **[yaşlılık]**, *bâzan duruyordu.* **[ölüm]**"[571]

Talih ve makine arasında kurulan ilişki modernin işleyiş ritminin vurgulanması açısından önemlidir. Artık söz konusu mekanizma özel olarak bir saat değildir çünkü. Yazgıyı belirleyen makine, insanı temel esirlerinden biri yapıyor. İnsan, kurulmuş bir saatin içinde kurulmuş bir oyuncak gibidir. İnsan kaderini makineye teslim etmiştir. Talihin yerini makine almıştır. Talih alın yazısıdır. Kadere yazgı denir. İnsanların yazgısı bir nevi daha önceden yazılmış bir metin gibidir ve insanlar talihle karşılaştıkça bu metni okumaktadırlar. Burada yazgının, kelimeyi çağrıştırır şekilde kaygı ile birleşmesi, insanın doğum ve ölüm arasındaki zaman diliminde yaşamını ne olacak, nasıl olacak kaygısı içinde geçirmesi. Yaşanan yazgının boş bırakılan yerlerle kurulan bir metin gibi ve aslında bu boşluğun, yokluğun oluşturduğu kaygının yazgısıdır.

---

570 Tanpınar, a.g.e., s. 166.

571 Köşeli parantez içindeki kısımlar tartışılan konuya açıklık getirmesi amacıyla benim tarafımdan eklenmiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 131.

Makine ise içinde bulunan mekanizma ile ne olacak, nasıl olacak sorularını ortadan kaldırmaya çalışıyor. Tanpınar için biraz da bu boşluk metinselleşiyor.

Onu evrensel kılan da bu zaten. Böylece Hasan Bülent Kahraman'ın Tanpınar'ın Yahya Kemal incelemesinden yola çıkarak söylediği, burada Tanpınar Yahya Kemal için *"Şarkın yalnız sanatta yaşadığının"* farkında olduğunu söyler, metinselleşmenin daha üstünde bir bakış açısı ortaya çıkmaktadır.

Nitekim daha sonra Hayri İrdal şöyle diyecektir: *"Şu hakikati kendi hayatım bana öğretti: İnsanoğlu insanoğlunun cehennemidir. Bizi öldürecek belki yüzlerce hastalık, yüzlerce vaziyet vardır. Fakat başkasının yerini hiçbiri alamaz."*[572] Ve nihayetinde *"Ben bir başkasıdır."* Bu yazgıyı herkesin paylaşıyor olması, bunun bir başkası sayesinde görünür kılınabildiği ve başkasının oradan buraya baktığında ortaya çıkan aynada, kendi zavallılığını görmek, bunu görünür kılmak ve tabii bunu ifade etmeye kelimelerin yetmemesi durumudur.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde imkânsız diye bir şey yoktur. Herkes sahip olmadığı birçok unsura burada sahip olabilir. Seyit Lûtfullah'ın sarayı, Abdüsselam Bey'in kalabalığı olabildiği gibi Hayri İrdal da Doktor Ramiz tarafından Halit Ayarcı'ya *"mektep arkadaşım"* diye takdim edilebilir.[573] Daha sonra tanıştırıldıklarında Ayarcı'nın saatine bakan İrdal, ona *"Saatini sevenevvelâ bir kordonla kendisine bağlar."* diyecektir.[574] Sanki bu ilk karşılaşma ileride neler olacağını gösterir gibidir. İrdal saati sevmekten, bağlanmaktan söz edecektir. İleride bu adama bağlanacaktır. Burada özellikle Ayarcı'ya söylediği şu sözler de önem kazanır: *"(...) Saat de insan vücudu gibidir. Çok*

572 Tanpınar, a.g.e., s. 173.
573 Tanpınar, a.g.e., s. 180.
574 Tanpınar, a.g.e., s. 182.

defa alışılmış hastalıklar aranır. Yalnız bir fark vardır. Doktorlar tedavi ettikleri insanların bünyesini bazen bozarlar amma, herhangi bir uzviyeti değiştiremezler."[575] İnsan vücudunun saate benzemesi akla modernizmin insanı makineleştirmesini getiriyor. Modernleşmeyle birlikte insanın yapısında büyük değişiklikler meydana gelmiştir. Örneğin ruh dünyasında. İrdal'ın psikanaliz seanslarında geçenleri uzun uzun anlatması boşuna değildir. Psikoz, nevroz, paranoya modern dönemlere ait hastalıklardır. Modernizm insan yapısını bozmaya zihninden başlamıştır. Freud ve Bergson'un bu kadar çok gündeme geldiği dönem, modernizmin dönemidir ve her ikisi de modernleşmenin mimarlarındandır. Özellikle Bergson, modern edebiyatta önemli bir paya sahiptir. Ondan etkilenen Gide, Proust, Sartre gibi yazarlar bir başka dünyayı, zamanı, her şeyin oluş halinde olduğu bir dünyayı eserlerine taşımışlardır.

Birinin her şeyin bilinçaltında, diğerinin her şeyin zihinde meydana geldiğini söylemesi de modernizmin açmazlarına iyi bir cevaptır aslında. Bu noktada Ayarcı'nın bir araba kazasında öldüğü yeniden hatırlanmalıdır. Her şeyin zihinde gerçekleştiğini söyleyen Bergson'a eleştiri getiren Pulitzer, öyleyse bir arabanın karşısına geçmesini, bu arabanın kendisine çarpıp çarpmayacağını denemesini söylemesi hatırlanmalıdır. İşte bu araba Halit Ayarcı'yı çarpmıştır. Fakat kaza, zihinde meydana gelmiştir, çünkü mektuptan anlaşıldığına göre Ayarcı yaşamaktadır.

Romanda daha önce *Huzur*'da kullanılan tekniğin devamı görülmektedir. Belediye başkanının daireyi ziyarete gelmesi sırasında İrdal, onun ve Ayarcı'nın arasındaki diyalogu Sultan Aziz ve ona karısının bütün çeyizini bir tepside sunan Yusuf Kâmil Paşayı düşünür. Bunlar, İrdal'ın düşünceleridir. Ayarcı,

575 Tanpınar, a.g.e., s. 183.

sanki bu düşünceleri okuyormuşçasına *"Ve tepsi olduğu gibi bize geldi."* der.[576] Oysa bunlar, İrdal'ın düşüncelerinde vardır, dile getirilmemişlerdir. Belediye reisinin bu ziyareti sırasında İrdal, Ayarcı'nın kendisi hakkında söylediklerini dinlerken *"(...) bütün dünya tarihini tekrar okuyabilsem."* diye düşünür.[577] Burada okumaya iki yönlü gönderme yapmaktadır. Çünkü tekrar diyor, oysa okuma yazma bilmediğini söylüyordu. Bunları düşünürken bir yandan da belediye başkanının karşısında konuşurken oynadığı rolü aynadan seyredemediği için büyük üzüntü duyar.

Halit Ayarcı, Nermin Hanım'ın çalakalem hazırladığı sütunlardan oluşan bir grafiğin karşısında kendini bir arama-bulma oyunundaymış gibi bulur. İrdal, ona bu grafiklerin sayılarak yapılmasını söylemesine rağmen o, insanın sayılmayacağını, insanın tek bir halden ibaret olmadığını söyler.[578] Ayarcı arayıp bulacak, sütuna göre meslek grubu yaratılacaktır.[579] İş insan için sonradan icat edildiğine göre bu sütunun fonksiyonu ve kendisinin yaptığı da işleyişin bir parçasını göstermektedir. *"Terakkî saatin tekâmüliyle başlar."*[580] Bunları anlamadığını ifade eden İrdal'a Ayarcı, *"Kendinizi beyaza çekmeyin. Ben iddia ediyorum ki çok şey biliyorsunuz."*[581] der. Ayarcı'nın İrdal'a beyaz çekmeyin ifadesi de bir metni beraberinde sürükler. Eskiden metinlere son halleri verilmeden önce müsveddeler kullanılır, daha sonra yazı beyaza, yani temize çekilirmiş.

Ayarcı, aslında böylece İrdal'a modern insan olun, eski hayatınızı unutun, demektedir. Kendinizi beyaza çekmeyin,

576 Tanpınar, a.g.e., s. 226-227.
577 Tanpınar, a.g.e., s. 228.
578 Tanpınar, a.g.e., s. 235.
579 Tanpınar, a.g.e., s. 235.
580 Tanpınar, a.g.e., s. 236.
581 Tanpınar, a.g.e., s. 237.

cümlesinin bir başka karşılığı da siz de arayıp bulun ve modern insan olun, anlamında kullanılmış olabileceğindedir.[582]

Bu sözleri söylerken Halit Ayarcı sandalye ile bir hokkabaz gibi oynamaktadır. İrdal onu şaşkınlıkla seyreder. Kendisini seyreden İrdal'a biraz önce anlattığı grafik ve iş ilişkisine de gönderme yaparak neden alkışlamadığını, istese rahatlıkla bir sirkte iş bulabileceğini ama kendisinin saatleri ayarlamayı tercih ettiğini söyler.[583] Ayarcı ve Boğaz'daki yemekte karşılaştıkları "devletli", ikisinin de ortak bir yanı vardır: Hokkabazlık. Biri hokkabaz oynatmayı diğeri ise bizzat bir hokkabaz gibi oynamayı tercih eder. Zaten İrdal'ın bu yemekte devletli ve iktidardaki devletlinin resmini gördükten sonra ikisini birbirine benzetmesi gibi Ayarcı da İrdal'a onda aynasını bulduğunu söyleyecektir.

İrdal ve Ayarcı, Enstitü çalışanlarını bir çeşit aile oyunuyla, etraflarındaki insanları kadrolara yerleştirmektedirler. Bu oyunda sıra bir Ayarcı'ya bir İrdal'a gelmektedir. Enstitü ku-

582 Ayarcı'nın bu grafik hakkında söyledikleriyle Tanpınar'ın 1947'de yazmış olduğu "İş ve Program I-II" makalelerindeki fikirleri benzerlikler gösterir. Halit Ayarcı, projesini şu şekilde açıklar: *"(...) Çalışmak zamanına sahip olmak, onu kullanmasını bilmektir. Biz bunun yolunu açacağız. Etrafımıza zaman şuurunu vereceğimiz için de yaşadığımız havaya bir yığın kelime ve fikir atacağız. İnsan, her şeyden evvel iştir, iş ise zamandır, diyeceğiz."* Bkz. Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 236. Burada sütunlarla mesleklere göre çalışma saatlerini belirleyen bir Halit Ayarcı vardır. Tanpınar ise "İş ve Program II" yazısında şöyle der: *"(...) vatandaşlar arasında türlü hayat standartları en doğru şekilde bilinmeli ve çoğunluk için kabul edeceğimiz ortalama seviye ileriki çalışmaların ilk büyük hedefi olmalıdır. Böylece kitleye refah getirmenin çaresi bu programın baş maddesi olmalıdır."* Bkz. "İş ve Program II", *Mücevherlerin Sırrı*, s. 77-78. Yazının devamında Tanpınar, bu durumu ayarlamak için içinde yabancıların da olduğu bir müşavere heyeti kurulmasını önerir ve şöyle der: *"Bu tarzda bir çalışma ve programla enerji ve zaman israfı ortadan kalkar; her kazma, her vidalama, her hareket bir ihtiyacın cevabı olur."* Bkz. "İş ve Program II", *Mücevherlerin Sırrı*, s. 79.

583 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 237.

rulduktan sonra İrdal, her ne kadar Ayarcı'nın yaptıklarına anlam veremese de onun büyüsüne kapılmıştır ve onu taklit ederek onun gibi etkileyici olmayı düşünür.[584]

Ayar İstasyonları'nın modeli kahvehane ve İspritizma Cemiyeti'nden alınmış gibidir. Zaten ayar istasyonları ile meşgul olması için, Cemiyet'ten Sabriye Hanım görevlendirilmiştir. Bu istasyon da temelini tekrarda bulacaktır. Burada çalışanlar: *"(...) Saatten, enstitüden hep aynı kelimelerle, büyük bir ihtisas iddiasiyle bahsederlerse, araya hiçbir şey katmazlarsa, ve bilhassa bu iş için kurulmuş saatler gibi hareket ederlerse, yaşlarına göre tuhaf görünecek bir ciddîlikle söyleyeceklerini söyleyip birden susarlarsa..."*[585] Bu, Bergson'un otomatlaştırma dediği şeydir. Nitekim Ayarcı buna kendisi "bir nevi otomatizm" diyecektir.

Bundan sonra gelen cümleleri ise okumak hayli ilginç olabilir: *"Asrımızın asıl büyük zaafı ve kudreti. İçten içe hazırlanan aydınlık ve düzenli yeni Ortaçağın temeli ve belkemiği. Haklısınız Hayri Bey... Öyle bir şey buldunuz ki... Tam çalar saat gibi konuşup susacak insanlar, değil mi? Plâk insan..."*[586] Aynı üniformaları giyip aynı şekilde aynı kelimelerle konuşan genç kızlar. Burada Ayarcı'nın "aydınlık ve düzenli yeni Ortaçağı'ının temeli ve belkemiği" ifadesi önemlidir. Çünkü yaşananlar gerçekten de Ortaçağ'ın aydınlık karnavallarına benzemektedir. Enstitü'den önce neredeyse tembellikten hiçbir iş yapmayan birçok insan, bir anda iş sahibi olmuş, sadece iş sahibi olmakla da kalmamış, toplumda önemli mevkiler edinmiştir. Ancak herkes eğlenmektedir. Enstitü sayesinde insanlar eğlenmeyi öğrenmişlerdir, ta ki Enstitü'nün lağvedilme

584 Tanpınar, a.g.e., s. 241.
585 Tanpınar, a.g.e., s. 242.
586 Tanpınar, a.g.e., s. 242.

kararının alınmasına kadar. İşte o zaman insanlar eğlenmeyi bırakır ve Hayri İrdal ile etrafındakilere gerçek yüzlerini gösterirler. Ayarcı'nın Enstitü için bir lağvetme kolu kurulmasını ve bunun aşama aşama gerçekleştirileceğini söylemesi üzerine ise insanlar yeniden maskelerini takarlar. Karnaval ve şenlik kaldığı yerden devam edecektir.

"Adı olan her şey mevcuttur Hayri Bey!" der Ayarcı.[587] Yine kelimeler. Türkiyedeki mevcut anlayış. Modernizmin ismi varsa kendisi de vardır mantığıdır bu!

Tüm bunların dışında Tanpınar'da şaka da karşılığını ironide bulur. Aslında *Mahur Beste* bir taraftan, padişah tarafından Atâ Molla'ya yapılan bir şakanın romanıdır. Bu şaka olmasaydı, belki *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanları da olmayacaktı. Padişah, Atâ Molla'nın küçük kızının bir şehzade tarafından görülüp beğenildiğini öğrenince, böyle güçlü ve hırslı bir adamın kendisine damat olmasını doğru bulmadığı için Atâ Molla'nın kızının İsmail Molla'nın oğlu Behçet Bey ile evlendirilmesine karar verir. İsmail Molla'nın yakınlarından biri de Behçet Beyi tavsiye eder. Düğün bir ay içinde yapılacak, nikâh da hemen o akşam kıyılacaktır. Padişah sonradan Behçet Beyi gördüğünde Atiye'ye bir de nişan verecektir. Bu sonuncusu Atâ Molla'nın ölümüne neden olur. Asıl şaka buradadır. Atiye, düğün gecesinde Behçet Bey ile yalnız kaldığında sanki bütün bu olanlar bir şakaymış gibi düşünür ve bir kahkaha atar. Bu kahkahayı, Behçet Bey ömrü boyunca unutmayacaktır. Ancak aslında hepsinin gerçek olduğunu Atiye anlayacak ve kendi gerçekliğiyle yaşamaya alışacaktır.

Nitekim bu olayın bir şaka olduğu *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal tarafından da dile getirilecektir:

587 Tanpınar, a.g.e., s. 259.

"(...) Atiye Hanım, Abdülhamit devrinde acayip mizacı, sevimliliği, huysuzluğu, tatlı uysallık, inat ve fantezileri, ânî coşmalarıyla 'saraya intisap' dedikleri o acayip ve tehlikeli ikbaili bile bir nevi şaka haline getirmiş olan Kazasker Atâ Molla Bey'in küçük kızıydı.

Garip bir şaka ki, sonunda hem kendisinin, hem de Atiye teyzemin aşağı yukarı hayatlarına mal olmuştu. Filhakika Molla Bey hakkı olan meşihati elde edemediği için kahrından ölmüştü."[588]

Sahnenin Dışındakiler'de Cemal, Tevfik Bey'in Boğaz'da sesinin en yüksek tonuyla şarkı söyleyerek düşman askerlerini kovma girişimini de bir şaka olarak nitelendirir: *"(...) Bizi o kadar coşturan o mehtap safası ve musiki zaferi haddizatında gülünç şeylerdi. Bu şakalarla vakit geçiren insanlara nasıl itimat edilirdi?"*[589] *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Doktor Ramiz, Halit Ayarcı'ya yazdığı mektupta, Enstitü'nün bir şaka olduğunu söyleyecektir.

588 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 7-8.
589 Tanpınar, a.g.e., s. 174.

2. Karikatürleştirme

Karikatürleştirme, bir noktaya değinmek için yapılır. Burada gülünçlük kadar yergi de önemlidir. Karikatürleştirmede birey, en ince ayrıntılarına kadar ve abartılı bir şekilde anlatılır. Bu abartı beraberinde bir ayrıştırmayı da getirir. Bireyin komik ve ciddi tarafları birbirinden ayrıştırılarak komik yön ön plana çıkarılır. Örneğin Charlie Chaplin'in Adolf Hitler'den yola çıkarak yaptığı Büyük Diktatör filminde Hitler, komik tarafı ön plana çıkarılarak karikatürleştirilmiştir.[590]

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde karikatürleştirmenin en belirgin özelliği olan ayrışma vardır. Oturduğu meyhanede gördüğü bütün unsurlar Abdullah Efendi için ayrışmış durumdadır. Karşısında oturan adamın yemek yiyişinden bahseden Abdullah Efendi, bir insanın yani bütün bir bedenin yemek yiyişinden değil bir başın yemek yiyişinden bahseder:

"Ortada salonun bu kısmını ikiye bölen masanın müşterileri gitmişler, yerlerine sefarethane kavası kılıklı bir adam, dik bıyıkları ve şakuli burnuyla her kımıldanışında kitle halinde gidip geliyormuş zannını bırakacak derecede hayat çevikliğinden mahrum cüssesiyle bir nevi bostan korkuluğuna benzeyen esmer tenli bir adam gelmişti. Abdullah Efendi bir müddet onun bir otomata benzeyen hareketlerle yemek yiyişini ve daha doğ-

590 Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi*, s. 303-304.

rusu önündeki geniş makarna tabağına, bu dik bıyıklı ve tahta burunlu başın muntazam fasılalarla, birdenbire kesilmiş gibi düşüp sonra yine kalmasını seyretti. Bu hakikaten görülecek bir şeydi; her defasında bu baş bir daha kalkmayacak hissini veriyor ve insan bu korku içinde iken, birdenbire iki dudağı arasında bir tutam makarna ile onun tekrar muzaffer ve sakin eski yerine geldiğini görüyordu."[591]

Meyhanede gördüğü çiftin bedenlerinden çok uzuvları dikkatini çeker. Onlar bedenleriyle bir bütün oluşturmamakta, parçalanmış uzuvları kendi aralarında başka başka sözler söylemekte, hareketler yapmaktadır. Kol, bacak, kafa hepsi bir bedenin uzuvlarından çok, kendi başlarına hareket eden ayrı parçalardır: *"Başı, dudakları, omuzları, göğsü, velhasıl bütün vücudu onu dinliyor ve muhakkak ki, bacaklarında bile, dokunacak olursam, aynı dikkati ve mesut teslimiyeti bulurum."*[592] Fakat kadının tüm uzuvları birbirinden ayrıdır. Abdullah Efendi'ye göre bu parçalar, bütünden bağımsız sadık, âşık ve dürüst olabilmektedir. Nitekim gördüğü kadından başına, omuzlarına benzer daha doğrusu onlar gibi olan, düşünen bir çift ayak beklerken tam tersini bulur:

"Filhakika o mütevazı, hatta biraz utangaç terbiyesi ve heyecanı ile âşığını sessizce dinleyen iki ayak göreceğini ümit etmişti; halbuki onların yerinde dizlerine kadar açılmış gösterişli manzarasıyla, bütün bir sabırsızlık ve isyan içinde çalkanan iki kadın bacağı vardı. Bunlar isyan ediyor, çağırıyor, taşıdıkları kedi yavrusu kadar küçük ayaklar durmadan konuşuyordu."[593]

Bu bacaklarla konuşan ise biraz önce makarna yiyen kafadaki bıyıklardır. Bunu gören Abdullah Efendi, eşyanın sırrına

591 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 23.
592 Tanpınar, a.g.e., s. 24.
593 Tanpınar, a.g.e., s. 24.

erdiğini anlar ve her şey ona bütün hakikatiyle görünür. Bu, tüm hakikati görme konusunda Tanpınar şöyle bir ifadeye yer verir:

"Evet, o 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 geçiriyorlarmış gibi görebilecek bir kudrette buldu.

Bir billur parçası yahut bir tas su içinde en uzak, en gizli şeyleri hatta bir düşüncenin, henüz müphem bir tasavvurun daha tamamlanmamış halkalarını, kımıldanmaya yeni başlamış tohumlarını bile sezip görenbir eski zaman bakıcısı gibi Abdullah Efendi de şimdi, kendi kafasında bütün hakikatleri çırçıplak bir kıyafette ve hazır buluyordu."[594]

Daha sonraki eserlerinde Tanpınar, karükatürleştirmelerde bireyleri ve onların tasvirlerini ön plana çıkarır. *Mahur Beste*'de bazı insanlar karikatürleştirilerek anlatılmıştır. Atâ Molla bunlardan biridir. Hayatının son dönemlerinde, yaşadığı devirden memnun olmayan bu adamı tamamen bir mazi hasreti sarmış ve hayatını sadece geçmişte yaşayarak ve tarih kitapları okuyarak geçirmeye başlamıştır. O, Ulemâ sınıfının devlete hâkim olduğu devirleri özlemektedir.

Atâ Molla'nın damadı Halid Bey de kayınpederi gibi romanda karikatürleştirilerek anlatılmıştır. Bu adam, babasından kalan mirası toplamak için *Mecelle*'yi incelemeye başlamış ve en sonunda bir "adalet hastalığına" yakalanarak bütün dünyayı adalet temelli görmeye başlamıştır. Dava açma meraklı sayesinde bu konuda bir ün kazanmış ve büyük başarılar elde etmiştir. Ölümüne kadar birçok davaları takip etmiştir.

---

594 Tanpınar, a.g.e., s. 24-25.

Huzur'da da bazı karakterlerin anlatılışında karikatürleştirme öne çıkar. Bunlardan ilki Kapalıçarşı'daki dükkândan kira almak için giden Mümtaz'ın kiracıyı anlatışındadır:

"Daha genç adam dükkâna girer girmez siyah gözlüğünü, bir kudret tılsımı, büyülü bir silah gibi gözlerine takar, bu cam perde arkasında da âdeta görünmez olur, oradan piyasanın durgunluğunu, hayatın ağırlığını, devlet memuriyetinde belli bir gelirle çalışanların saadetini anlatır, memurluğu bırakıp da el-kâsibü habibullah hadîsine uyduğu için -evet sırf bunun için, Peygamber'in bu sözüne, bildiği halde riayetsizlik etmemek için ticarete başlamıştı-."[595]

İhsan'ın annesinin arkadaşı Arife Hanım da karikatürleştirilmiştir: *"İhsan'ın annesi, Arife Hanım'ı hem sever, hem de çenesine tahammül edemezdi. Arife Hanım'ın ikameti evde uzadıkça, ta çocukluğundan beri tanıdığı o keskin hiddet çoğalır, büyürdü."*[596] Sonunda da Arife Hanım evine gönderilir. Bu, tekrar tekrar yaşanmaktadır.

Muazzez, İstanbul'un her gittiği yerde görecek bir akrabası olan büyükanne gibidir. Sabahtan akşama kadar her tarafı dolaşır ve bir yığın havadisle geri döner. Hiçbir şeyi unutmaz, sene, ay, yıl ve gün olarak herkes hakkında tafsilat verebilir. Hatta dayısı, bir kızı olduğunu bu tafsilatların anlatılması yüzünden ancak iki gün sonra haber verebilmiştir.[597] Muazzez'in ayrıntıcılığına Mümtaz dikkat çeker:

"(...) Utanmasa, yaşım yirmi altı, Emirgân'da, tepede güzel bir evde oturuyorum, kötü dans ederim; balıkta sabırsızlık yüzünden şansım yoktur, fakat iyi yelken kullanırım. Hiç olmazsa deniz kazalarından kurtulmakta birinciyim. Hatırınız için her

595 Tanpınar, *Huzur*, s. 11.
596 Tanpınar, a.g.e., s. 12.
597 Tanpınar, a.g.e., s. 74.

gün iki tabak semizotu yiyebilir, hatta içtiğim sigaraları bir pakete indirebilirim, diye tamamlayacaktı."[598]

Romanda, etrafındaki insanları denetlemekten hoşlanan Adile Hanım, sürekli insanları evlendirmekle meşgul olan mütehakkim, etrafını gözleyen ve onları kendi istediği ilişkilere dahil etmek isteyen bir kadındır. Sabih ise kendi dünyasında yaşayan bir adamdır. Büyükada'ya giderken onun da karısı Adile gibi Nuran ve Mümtaz arasındaki yakınlaşma dikkatini çeker, ancak o bir taraftan da son banyo meselesini, bu konuda kendisini atlatan bir Polonyalı'yı da düşünmektedir.[599] Zaten yazar onu bir gazete paketi gibi anlatır. Yürüyüşünde bile bütün gazete haberlerini taşıyan bir hal vardır.[600] İnsanlara sürekli gazetelerde okuduğu haberlerden bahsetmektedir. Düşüncelerinde, perhiz yapmak zorunda olmasına sürekli öfkelenmektedir. İnsanları öfkelendirmek için de gereksiz konulardan bahsederek onları sıkma yoluna gitmeyi tercih etmektedir. Gazetede okuduğu tüm gereksiz bilgileri insanlara anlatarak onların canını sıkmak ister.

Bu şahısların dışında, *Huzur*'da karikatürleştirme deyince akla gelen ilk isim Yaşar'dır. Tevfik Bey'in oğlu Yaşar, ilaçlara düşkünlüğüyle ön plana çıkmaktadır. Hayatta hiçbir şey ona ilaç saatlerini, hatta o kadar istemesine rağmen Nuran ile evlenme düşüncesi bile, unutturamaz. Şimdi ilaçların tafsilatı zamanı gelmiştir: *"O şimdi her akşam elinde son derece iyi sarılmış zarif bir paketle eve geliyor bir meyvayı kabuğundan soyar gibi ambalajını sıyırıyor, prospektüsü açıyor, yalnız tam müminlerin kâinatın muntazam işleyişini karşılarına konmuş*

598 Tanpınar, a.g.e., s. 75.
599 Tanpınar, a.g.e., s. 83.
600 Tanpınar, a.g.e., s. 84.

bir saat gibi gördükleri zamanlar dudaklarında ve gözlerinde parıldayan ışıkla, tebessüm ve hayranlıkla onu okuyordu."[601]

O, vücudunun tamlığını kaybetmiştir: *"Denebilir ki, Yaşar Bey için vücut dediğimiz tamlık kaybolmuş, onun yerine müstakilen işleyen uzuvların yaptığı, her sandalyesinde ayrı bir zihniyete ve ayrı bir partiye mensup bir nazırın oturduğu bir kabineye benzeyen garip bir muvazaa geçmişti."*[602] İlaç fabrikaları artık ona da eczaneler gibi numuneler göndermektedir. İlaçlar, onun en büyük yardımcısı olmuştur. Hariciye memurluğu işini kaybettiğine göre artık tek tek kabul ettiği bütün vücut azalarına hükmetmeye çalışmaktadır.

Sadece yukarıdakiler değil, Tevfik Bey, karısı, Emma da karikatürleştirilerek anlatılmıştır. Tevfik Bey'in karısı da kocasını kendisinden güzel bulduğu için kıskançlığıyla karikatürleştirilmiştir.[603] Tevfik Bey ise yaşlandıktan sonra garip bir şekilde ölen babasının hatırasına düşkünleşmiş ve *"babasının yaldız hokkasıyla, kıl uçlu kalem ve ince fırçasıyla ve bir nevi korku ve kaçışa benzeyen renk aramalarıyla süslenmiş eşyayı ararken küçük bir koleksiyon sahibi olmuştu."*[604] Fahri'nin metresi Emma ise dişleriyle birlikte anılır hale gelmiştir. Kudret Bey'in burnu gibi onun da dişlerine dikkat çekilir. Bu dişler ve değirmene benzeyen halleri Fahri'yi korkutmaktadır.[605] Onun karikatürleştirilmesindeki bir diğer nokta da zengin erkekleri ağına düşürürken yakışıklı olan çalışanlarıyla ilişki kurmaktan vazgeçememesidir.[606] Romanda ayrıca, Tevik Bey'in akrabası bir karı koca da karikatürleştirilmiş bir hayat sür-

601 Tanpınar, a.g.e., s. 152.
602 Tanpınar, a.g.e., s. 152.
603 Tanpınar, a.g.e., s. 134.
604 Tanpınar, a.g.e., s. 147.
605 Tanpınar, a.g.e., s. 94.
606 Tanpınar, a.g.e., s. 97.

mektedir. Tevfik Bey'in akrabası Kanlıca'daki köşkte yaşayan bu karı koca, hayatlarını çiçek yetiştirmeye adamış ve başka bir şeyle ilgilenmemeye başlamıştır. Yaşar'ın ilaç depolarına mektuplar yazması gibi onlar da dünyadaki meşhur çiçekçilere mektuplar yazarak yeni çiçekler yetiştirip bunlar üzerine düşünerek vakit geçirmektedirler.[607]

Bu cins bir karikatürleştirmede kişiler, neredeyse tek bir kelime ile anlatılabilir hale gelmiştir. Örneğin ilaç deyince Yaşar'ın, cam deyince Tevfik Bey'in ya da diş deyince Emma'nın akla gelmesi gibi.

Ancak Tanpınar'ın eserlerinde karikatürleştirmenin en uç örneği Kudret Bey'dir. Yazar, daha bizzat Kudret Bey'i anlatmadan onun etrafındakileri karikatürleştirmeye başlar ve seçtiği ilk kişi Kudret Bey'in eşidir:

"Kudret Bey'in, kardeşleri ile Boğaziçi'nde oturan hanımı bir sene evvel ölmüştü. İnadına beyaz, inadına şişman bir kadındı. Kocasının akrabasını ziyarete geldiği zaman bindiği kira paytonunu, tek başına doldururdu. Onun için hanımıyla beraber gezen Arap halayık arabadan âdeta yarı sakat, olduğundan fazla zayıf çıkardı. Bu kadıncağızın bir kusuru da fazla terlemesi idi. Hizmetçimiz Paraskevi onu ilk gördüğü zaman 'Zavallıcık, ayazma duvarı gibi hep su içinde.." demişti. Sabihaların hizmetçisi Pakize Hanım da ondan bahsederken 'Lokma hamuru gibi hanımcığım, hep cıvık cıvık...' derdi."[608] Bu kadın mahalleye her gelişinde kocasından bahsetmekte ve ettiği sözün *"iki misli ter dökmek"*tedir.

Kudret Bey ise tam bir karikatür gibidir. Romanda Cemal'in, onu yıllar sonra yeniden gördüğündeki izlenimleri burada önem kazanır: *"Kudret Bey kim olduğumu öğrenince*

607 Tanpınar, a.g.e., s. 194.
608 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 62.

birkaç kişinin ayağına basarak beni kucakladı. Burnuna bir şey olacağından korkmasaydı, muhakkak öpecekti."[609] Ondaki karikatürleştirmenin temel özelliklerinden olan ayrıştırmaya bizzat, Cemal dikkat çeker: *"(...) Fakat Kudret Bey tek adam değildi. İçinde asıl Kudret Bey'in hareketlerini, sözlerini kollayan, tenkit eden bir ikinci Kudret Bey daha vardı."*[610] Ama bu ikinci Kudret Bey, çok az ortaya çıkar, o da ilkine *"ben neden böyleyim"* dedirtmek için. Bir nevi "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde olduğu gibi bir alt kat-üst kat kiracısı tartışması durumudur bu. İkinci Kudret Bey, birinciyi sürekli eleştirir ve gülünç olduğunu söyler. Hatta bu konuşmadan bitkin düştüğünde Cemal'e Hamlet'ten şu cümleyi birkaç kere söyleyecektir: *"Danimarka krallığında çürümüş bir şey var."*[611] Çürüyen biraz da Kudret Bey'in kendisidir. Kudret Bey'in kendi içindeki iki benliğiyle olan konuşmasında ne kadar zor durumda kaldığını Cemal, uzun uzun anlatır. Ama yine de ona acıyormuş gibi bir hali yoktur. Çünkü hemen sonrasında ondan ve burnundan, hatta sadece burnundan bu kısmın neredeyse iki katı uzunlukta söz edecektir. Romandaki en göze çarpıcı karikatürleştirme Kudret Bey'in burnudur. Tıpkı Cyrano de Bergerac gibi başına bela olmuş bir burundur bu. O, Cyrano'da olduğu gibi Kudret Beyde de bir trajedi unsuru gibidir. O tamamen Kudret Beyden ayrı, ondan farklı bir yapıya sahiptir ve ondan da üstündür. Kudret Bey'in realizmine karşın burnu, ekzistansiyalisttir. Bu burun, Kudret Bey'e *"(...) gayr yahut öbürü imiş gibi düşman muamelesi yapardı"*[612]

609 Tanpınar, a.g.e., s. 193.

610 Tanpınar, a.g.e., s. 79.

611 Tanpınar, a.g.e., s. 84. Aynı cümleyi *Aydaki Kadın*'da Selim de benzer bir durumu ifade etmek için kullanacaktır. s. 201. Dahası Selim, hayat karşısında kendisinin ısrarla prens rolünü oynamak istemesiyle de bu cümleye ve Hamlet'e gönderme yapacaktır.

612 Tanpınar, a.g.e., s. 94.

Abdullah Efendi'nin Abdullah ve Abdullah Efendi olarak ikiye bölünmesi gibi burada da Kudret Bey ve burnu ikiye bölünmüştür. Birincisindeki alt kat-üst kat kiracısı ilişkisi ikincisinde burnunu dinlemediği için hep yanılan taraf olan Kudret Bey şeklinde gerçekleşmiştir. Politik hayatında hep yanlış kararlar almasına neden olan bu burun, özel hayatında onu önlemeye çalışır, öyle ki evleneceği zaman Kudret Bey'e söyledikleri, Cyrano'nun kendi kendine düşündükleri gibidir: *"Yapma Kudret'çiğim, vazgeç bu işten! Ben varken seni hiçbir kadın beğenmez!"*[613]

Nâsır Paşa da Kudret Bey gibi insanı gülmek ile ağlamak arasında bırakan insanlardandır. Onun, hatıralarını yazan Cemal'e anlattığı bir sürü gereksiz tafsilat, örneğin âşık olduğu kontes, Kontes'in ona hediye ettiği boyun bağı, Kontes ile buluşacağı zaman yanlışlıkla başka bir kadın tarafından hediye edilen boyun bağını taktığını fark etmesi, görev yaptığı yerleri en ince ayrıntılarına kadar anlatmasında biraz da *Huzur*'daki Yaşar'ın etkisi vardır. Yaşar da Nâsır Paşa gibi ayrıntıyı ve bunlar hakkında konuşmayı sever, ta ki ilaçları keşfedene kadar.[614]

---

613 Tanpınar, a.g.e., s. 95.

614 Tanpınar, *Huzur*'da Yaşar'ın ayrıntıcılığını şu şekilde anlatacaktır ki Nâsır Paşa'dan çok farklı değildir: *"(...) Artık sağ elinin serçe tırnağını eskisi gibi 'dört elif miktarı' uzatmıyor, Toledo'da tanıdığı genç kontesten ve onun charmante annesinden, Bükreş'teki caddelerin düzlüğünden, temizliğinden, Varna plajının harikuladeliğinden bahsetmiyor, ne Paris'teki ikinci kâtipliğinden Mistinguett'in oda hizmetçisini bir akşam getirmek şerefine nail olduğu o güzel garsoniyeri, ne de ikindi vakti kapısından çıkarken ağzında sigara, arkasında büyük bir köpek Emil Jannings'le birden burun buruna geldikleri Wilhelmstrasse'nin hemen arkasındaki pavyonu meth ediyordu. Hatta bu pansiyonun mavisi kiripiklerinin kenarından damlayan büyük gözlü sarışın kızını, onun Wagner'e çılgınca hayranlığını, Heine'yi ezberden okurken sesinin titreyişini, Tiroller'de beraber yaptıkları emsalsiz gezintiyi, ay ışığında dinledikleri türküleri, hepsini unutmuştu."* diye daha devam ediyor. Bkz. Tanpınar, Huzur, s. 151.

Bu karakterlerin dışında, her ne kadar yukarıdakiler kadar olmasa da karikatürleştilmiş karakterler vardır. Bunlardan biri de neredeyse tek başına bir evlilik müessesesi gibi olan Sakine Hanım'dır:

"Sakine Hanım, haddizâtında bütün zaman boyunca büyük ve milletlerarası bir evlenme müessesesi gibi işleyen imparatorluğun tarihî ananesini sanki bilirdi. Ona göre bir aile için evlâttan ziyade, damat mühimdi. Bir gün bana:

-Erkek çocuk evden ayrılacak mahlûktur. Er geç ayrılır. Fakat damat ayrı da otursa ailenindir; ona girmiştir, diye bu tarihî ve sosyolojik görüşü hulâsa etmişti."[615] Sanki Sakine Hanım, sadece bu özelliğiyle var gibidir. Zaten ilerleyen satırlarda yazar onun bu "keskin realizm"inin zaman zaman da olsa yanıldığından söz edecektir.

Madam Elekciyan'ı karikatürleştiren ise ilginç rejimidir. Eski bir oyuncu olan bu kadının garip bir rejim huyu vardır. Sevgilisi Salih Kaptan gider gitmez rejime başlar, insanların yemek yemelerini çok hoş görmemeye başlar: *"Esasen bugünler, çok defa sıkı bir dayak ve oldukça gürültülü bir kavga ile biten -bazen bu dayak ve kavgaya final makamında bir merdivenden yuvarlanma veya taşlıkta bayılma sahnesi de ilâve edilirdi,- aşk haftasının yorgunlukları içinde geçerdi."*[616]

Ve *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'inin yardımcısı Şerife Hanım ile eve aldığı kedi hakkındaki konuşmalarında takındığı tavırdaki konuşmanın kendisi de bir karikatürü andırır: *"(...) Bir kere eve aldığın o kedi, kedi değil, bir ifrit; bir canavar. Bir batında yedi çocuk doğurmak, ne demek efendim? Bu zinanın ta kendisi. Bu kadar azgın bir mahlûkla bir evde oturmak iste-*

615 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 70.
616 Tanpınar, a.g.e., s. 219.

mem doğrusu. Helâl çocuk iki tane olur; haydi diyelim üç tane! Fakat yedisi birden. Zerre kadar iffetten behresi olmayan bir mahlûk. Bir de tutup bana yavrularını getiriyorsun. Güzel mi, çirkin mi? Düşüp kalktığı herifleri görmüyorsun sanki!"[617]

Aydaki Kadın romanında da karikatürleştirilmiş insanlar vardır. Bunlardan ilki, Selim ve kardeşlerinin okuldaki riyaziye öğretmenleridir. Tahtaya hiçbir şey çizmeden sadece zihnindekileri öğrencilerine yansıtan bu öğretmen, bu şekilde öğrencilerine matematik öğretmekte, eliyle işaretler yaparak anlattığı matematik şekillerini onlardan zihinlerinde canlandırarak öğrenmelerini beklemektedir. Selim onun için *"Riyaziye bilen bir tavan süpürgesi"* diyecektir. Romanın sonuna eklenen, Mehmet Narlı ve Emin de karikatür tipler olarak yerlerini alırlar. Fakat bu ikisi komik olmaktan ziyade insanları komik duruma düşürmeye sebep olan karakterlerdir.

Tanpınar, karikatürleştirme ile sadece ayrışmanın komikliğini değil bunun daha derininde bulunan trajikliğini de metinlerine yansıtmak istemiştir.

617 Tanpınar, a.g.e., s. 224.

3. Parodi

Parodi, en genel anlamda, *"bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir."*[618] Parodi farklı şekillerde yapılabilir. Bunlardan ilki yazılan metinde, gönderme yapılan metindeki bir kelimenin değiştirilerek kullanılmasıdır. Diğer bir yol da bir başka esere ait bir cümlenin yeni metinde başka bağlamda kullanılmasıdır. Fakat parodide bu başkalık kendisini daha çok konu düzeyinde gösterir. Parodide esas olan bu dönüştürme ile metni eğlenceli bir hale getirmektir.[619] Ayrıca, var olan metinle bir başka metnin konusu, dili, üslubu, alay konusu edilir.

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde, yazarına başkaldıran ve bir türlü tamamlanmayan, hatta zerreleşen bir karakter vardır. Abdullah Efendi, onu tamamlamaya çalışan yazarına inat, sürekli parçalanır. Bu şekilde bir bütünlük parodisi ortaya çıkar. Yazarın kimliğinin farkında olan karakterin onu tasarlayana başkaldırmasıdır:

"'Tam bir rakam olmak, tam bir rakam... Ah, ne saadet yarabbi!' diyordu. O bütün ömrünce bunun için çalışmış, hüviyeti üstünde hiçbir matematik ameliyesinin yapılmasına razı

618 Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2004, s. 117. Kubilay Aktulum bu tanımı Gérard Genet'nin *Palimpsestes* adlı kitabından almıştır.

619 Bu konu için bkz. Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 117-126.

olmamıştı. Bununla beraber şimdi tam bir rakamın mevcudiyetinden de şüpheleniyordu. 'Her rakam taksim edilebilir!' diyordu ve mademki kendisi 'iki' idi; o halde onun da taksime razı olması lazım gelirdi. Bu mülahazaların içinden tükettiği, her türlü adedi tamamiyet ümitlerini yıkıp mahvettiği Abdullah Efendi, birdenbire kendisini son derece küçülmüş, daha doğrusu ufalanmış ve dağılmış buldu. Tıpkı çerçevesi içinde tuz buz olmuş bir aynada akseden bir vücut gibi nâmütenahi zerrelere ayrılmıştı. Bunu idrak etmekten o kadar zavallı ve biçare idi ki artık burada, herkesin gözü önünde bulunan bu meydanda kalıp bekleyemezdi. Muhakkak bir yerde, gizli bir tarafta saklanması lazımdı."[620]

Ancak bu başkaldırı hüsranla sonuçlanır. Zaten Abdullah Efendi'nin kendisini tuz buz olmuş zerreler halinde görmesinin nedeni de budur. O, anlatıcının kendisini anlattığı gibi var olabilir. Bütün kesirlerini sırtlanıp karşısında gördüğü evin eşiğinde beklemeye niyet etse de bu durum değişmez. Çünkü kesirler, yani yazarın kimliği, evin içine onu dinlemeksizin girerler. Burada, *Mahur Beste*'de yarattığı karaktere mektup yazan bir yazar olan Tanpınar olduğu hatırlanmalıdır.

Mahur Beste, Tanpınar'ın eserlerinin tamamlanmamışlığının ilk halkasıdır, aynı zamanda tamamlanmamışlığına dair yazarın kendi kendisiyle konuştuğu ilk eseridir. Bunu da yazar, daha sonra yazdığı "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup" başlıklı metniyle gerçekleştirmiştir. Bu mektup, romanın yazımı, karakteri ve tamamlanmamışlığı üzerine odaklanmıştır. Mektubun varlığı da eseri farklı okumalara açmayı kolaylaştırmaktadır. Eserde bir oyun söz konusu ise bunun ilki romanı okuma şekliyle bağlantılıdır. Eğer önce yazarın

620 Tanpınar, *Bütün Öyküleri*, s. 52.

Behçet Bey'e yazdığı mektup okunur ve ondan sonra romana başlanırsa *Mahur Beste*, Ekrem Işın'ın sözünü ettiği gibi *"fragmanter anlatı tekniği"*yle[621] yazılmış bir metin ya da benzer şekilde Mehmet Kaplan'ın bir *"hikâyeler bütünü olarak da görülebileceğini söylediği bir metin"*[622] olarak rahatlıkla değerlendirilebilir ya da yazarın roman yazma denemesi olarak nitelendirilebilir. Tanpınar'ı bütün hayatı boyunca sarmış olan ikilik bu mektupla, sadece içerik olarak değil teknik olarak da eserine girer. Burada teknik olarak ikilikten bahsederken "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" hikâyesinde olduğu gibi bir ikilikten söz etmiyoruz. Esere bizzat yazarı tarafından dışarıdan yapılan bir müdahaleden bahsediyoruz. Yazarın hem kendisine yabancılaşması hem de kendi olmaya çalışması böylece birleşmiş oluyor. Bu da belirli anlamlarda yazarın mektubu yazarak neyi amaçladığıyla bağlantılı. *Mahur Beste*'deki bu mektupla oyun, nesneleşme ile kendini ortaya koymuştur. Her şeyden önce bu mektupta Behçet Bey, bir mahmur nesne halini almıştır. Mektupta biraz daha uyanık, ayık gibi görünmesine rağmen uykudan yeni uyanmış bu mahmur nesne edasının romanın ilk sayfalarından başlayarak onu sardığını görürüz. Onun bu mahmur hali, sadece iki uyku arasında bulunmasından değil, zamana bakışından da kaynaklanmaktadır. Behçet Bey her yere kendi zamanını getirmektedir. Tüm bunları daha yakından tanımak için de öncelikle yazarın Behçet Bey'e yazdığı mektuba dikkatlice bakmak gerekiyor.

Mektubun devamında yazar, karakterini suçlamaya, ancak bir yandan da kendisini savunmaya başlar:

---

621 Ekrem Işın, "Osmanlı İlmiye Sınıfının Romanı: *Mahur Beste*", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 593.

622 Mehmet Kaplan, "*Mahur Beste* Hakkında Birkaç Söz", *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1975.

"Sizi unuttuğuma, yarım bıraktığıma gelince; bunda sadece haksızsınız. İçimde o kadar kuvvetle yaşıyorsunuz ki istesem de sizi bırakamam. Bununla beraber sizinle ülfetimi bir müddet için kesmeye mecbur kaldım. Sizden bıktığım için değil, hesaplarımı alt üst ettiğiniz için. Ne kadar velût, ne kadar sürükleyicisiniz!

Etrafımı peşinizden ayrılmayan bir yığın gölge ile doldurdunuz. Bu kalabalığın karşısında kendime yeniden çeki düzen vermeye çalışmamı zarurî görün."[623]

Gerçekten de Tanpınar, Behçet Beyi bırakmamıştır. *Huzur*'da bir sahnede yaşlanmış bir Behçet Bey vardır. Bu romanın romancı karakteri Mümtaz, Behçet Beyi görür, ancak onunla karşılaşmak istemez; onu seyreder, tavırlarına ve davranışlarına dikkat eder, bunları yazar uzun uzun anlatır ama Mümtaz, neredeyse Behçet Bey ile karşılaşmaktan kaçar. Behçet Bey burada önce bir yelpazeye, sonrasında bir bastona uzanır. Yelpaze almak için dokunan Behçet Bey, onu geri koyar. Açılınca etrafına doğru genişleyen bu nesne acaba Behçet Bey'i, yarım kalmış kendisinin karakter olduğu kitap yüzünden mi rahatsız etmiştir? Yoksa romancı Mümtaz'ı kaçıran bu nesne Behçet Bey'in etrafındaki gölgeler midir? Behçet Bey'in peşindeki gölgeler, tamamlanmamışlığı mı hatırlatmıştır ona? Behçet Bey ile ilgili bu bölüm, Tanpınar'ın *Huzur*'a sonradan eklediği bölümlerden biridir.[624] Yazar, karakterine haksızlık etmemiş, gerçekten onu hep içinde yaşatmaya devam etmiştir ama aksak bir şekilde. Belki de bu yüzden *Huzur*'da Behçet Bey, yelpazeden sonra bastonla karşılaşır, aksaklığını fark ettiren ilk nesnenin arkasından yaslanmaya gereksinim duyduğu bir başka nesneye bu yüzden yönelmiştir.

---

623 Tanpınar, *"Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 142.

624 Handan İnci, "Tefrikadan Kitaba *Huzur*", *Huzur*, s. 427-442.

Behçet Bey, *Sahnenin Dışındakiler*'de de karşımıza çıkar. Bu sefer yine bir yazar Cemal, ki Cemal de eserini yarım bırakmış bir yazardır, akrabası olan Behçet Bey'i, evine ziyarete gitmiştir. Burada onu, karısı Atiye'nin odasında *Mahur Beste*'yi söylerken görür. Bu acı, Cemal'i etkiler. Sonrasında Behçet Bey, Cemal'e evinin eski eşyalarından birini, aynasını hediye eder. Gölgeler, aynanın içine saklanmışlardır. Cemal daha sonra kendi odasına getirdiği aynada *Mahur Beste* ve etrafındakileri görür. *Mahur Beste*'nin ilk sayfası da Behçet Bey'in hayatındaki insanlarla ilgili yıllardır görmekte olduğu bir rüya ile açılır:

"Doğrusu istenirse, bu rüyalarda bir değişiklik yoktu; her gece bu geniş yatakta, yalnız onun iç gözleri ve uyuşuk dimağı için oynanan o acaip ve şuursuz dram bu sefer yine eskisi gibi ve aynı gölge aktörlerle oynanmıştı. Her akşamki gibi bu gece de, yaşanmış, her tarafı sımsıkı kapalı ömrüne şuradan buradan teker teker girmiş olan bir yığın insan, onun etrafına, kimi herhangi yüzü ve kıyafetiyle, kimi yabancı ve değişik bir çehre ile toplanmışlar, hareket etmişler, gidip gelmişlerdi."[625]

Behçet Bey, Cemal'e verdiği ayna ile gölgelerini de ona vermiş ve yine bir romancı olan Cemal de bu gölgeleri görmüştür. Fakat Behçet Bey, aynasını vermekle gölgelerden kurtulamamış, onlar bu sefer de rüyalarını işgal etmişlerdir. Behçet Bey, neden aynasını Cemal'e vermiştir? Unutulmamalıdır ki Cemal, hatıralarını yazan bir yazardır. *Mahur Beste*'nin yazarı ise Behçet Bey'in hayatını hatıra şeklinde yazmayı reddetmiştir. Böylece Behçet Bey, aynasını hatıra yazan bir yazara vererek bir başka eserin içinde hatıra olarak yer almıştır. Üstelik burada acı çeken bir Behçet Bey olarak var olmuştur. Kendisi-

625 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 9-10.

ne en çok acı veren unsur olan *Mahur Beste*'yi söylemektedir. *Mahur Beste*'nin kötü gösterdiği Behçet Bey, burada iyi yönleriyle de sergilenmiştir, bu ancak hatıra formunda yazılmış bir eserde gerçekleşmiştir. Bu kalabalık karşısında kendisine çeki düzen vermeye çalışan yazar, onu *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur*'da yeniden okur karşısına çıkarır. Üstelik bu sadece yukarıda da belirttiğimiz gibi sadece okurun değil iki ayrı yazarın Cemal'in ve Mümtaz'ın da karşısına çıkıştır.

Sahnenin Dışındakiler'de, hatırada ortaya çıkan Behçet Bey'in, *Mahur Beste*'nin yazarının karşısına çıkışı da yazarın hatırası olarak verilir:

"Halbuki tek başınıza gelmiştiniz; ilk görüştüğümüz günü hatırlarsınız. Beş yıl oluyor. Bir bayram günü, eski düzeninden pek az iz kalmış bir konakta birbirimize rastlamıştık. Eski, titiz, pırıl pırıl, tâ gençlik zamanımızdan kalma selâmlarla, iltifatlarla odaya girer girmez beni fethetmiştiniz. Sakalınızın biçimiyle, redingotunuzla, yandan düğmeli üstü podsüet ayakkabılarınız, kolalı gömleğiniz, geniş hazır kıravatınızla ne kadar sevimli, bugünden uzak, asıldığı yerde unutulmuş bir takvim gibi sadece geçmiş bir zamandınız."[626]

Buradan anlaşılmaktadır ki yazar, Behçet Bey hakkında sipariş verilmiş bir eseri değil, kendi istediği ve gördüğü Behçet Bey'i yazmıştır. Karşılaştıkları yer, "eski düzeninden pek az iz kalmış bir konak"tır, ama yine de bir iz vardır. Bu izin içinde Behçet Bey, eskiye dair *"asıldığı yerde unutulmuş bir takvim gibi"* olan görünümüyle neredeyse bir leke gibi durur. Yazarı asıl büyüleyen de bu leke, *"sadece geçmiş bir zaman"* olan bu lekedir. Behçet Bey, zamanı durdurmuş, zaman orada donmuştur. Bulunduğu yere kendi zamanını getirmiştir.

626 Tanpınar, a.g.e., 142.

"'Zaman' der Györge Lukacs Roman Kuramı'nda, 'ancak aşkın evle bağlar koptuğunda kurucu bir öğeye dönüşebilir. Yalnızca romanda anlam ve hayat, dolayısıyla asli ve geçici olan ayrıdır; denilebilir ki romanın iç hareketi, zamanın gücüne karşı mücadeleden başka bir şey değildir..."[627] Fakat daha bu ilk rastlantıda yazarı büyüleyen, *"aşkın evle kopan bağlantılar"* değil, bu evin eskiye dair izlerinde bir leke gibi duran, neredeyse donmuş Behçet Bey'dir.

Ancak Behçet Bey zamana bakışında, zaman ile mücadele eder. Nitekim sonrasında *Mahur Beste*'nin yazarı, Behçet Bey'in çoktan evin dışında olduğunu fark edecektir. Yazar, Behçet Bey'i dondurarak kendisinin metin içinde zaman ile mücadelesine son vermek ister. Bu yüzden *Mahur Beste*'ye bakışta Mehmet Kaplan'ın sözlerini hatırlamak yerinde olacaktır. Kaplan, *Mahur Beste*'nin ilk baskısına yazdığı ön sözde, *"kitabın aynı zamanda bir hikâyeler toplamı olarak da okunabileceğini söyler, ayrıca Topkapı Sarayı ile bağlantı kurar."*[628] Behçet Bey'in yazarı, karakteriyle Lukacs'ın söylediği anlamda zaman ile mücadele etmez, onun yaşadığı zamanda kalmasından büyülenir. Lukacs'ın bakış açısından yaklaşıldığında ve Mehmet Kaplan'ın söyledikleri hatırlandığında *Mahur Beste*, bir roman olmaktan çıkar. Yazarının mektubun daha önceki satırlarında belirttiği gibi bir hikâye anlatıcısının, anlatısını metne geçirmesinden ibaret olur. Bu konudaki ilk paradoksun içinde bir başka paradoks daha ortaya çıkmış olur böylece. *Mahur Beste*, hatıra ve roman arasında gidip gelen, roman

---

627 Lukacs'tan aktaran Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk*, s. 91.

628 Mehmet Kaplan, şöyle der: *"(...) Bu yazış tarzı Topkapı Sarayı'nda olduğu gibi eklemeye dayanır. Orada her şey yanyana ve ayrı ayrı güzeldir, fakat bütün değildir."*, *"Mahur Beste* Hakkında Birkaç Söz", *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1975.

içinde bu iki türün gerilimini paradokslarla besleyen bir parodi gibi kurgulanmıştır; ama *Mahur Beste* öyle salt bir hikâye anlatıcısının söylediklerinin kâğıda geçirilmesi değildir: *"Âdeta yıllarca kurulmamış bir saate benziyordunuz."*[629] Burada kurmak kelimesi önemli. Behçet Bey, gerçekliktir. Onu o şekilde gören yazarın tinsel, zihinsel zamanıdır. Yazarın zihninde gördüğü kurulmayı bekleyen bir nesnedir. Nitekim o da bu kurma işlemini yapmış, onu bir kurmacaya dönüştürmüştür. Kurulmamış bir saate benzeyen Behçet Bey, bir kurmacaya dönüşmüş, sonra da bu kurmacaya, kendisinin kurulmuş haline itiraz etmiştir: *"Bölünmezlerin bölünmezi, çekirdek halinde bir zaman. En basit şeklinde bir düşüncenin, bir ihsasın, bir hatıralarının zamanı. Belki de beraberinizde taşıdığınız bu zaman yüzünden maddî hüviyetinize rağmen etrafınıza bir düşünce, bir ihsas, bir hatıra tesiri yapıyorsunuz."*[630]

Yazar yine zihinsel zamana dönüyor. Gerçeklik tamamen bozulmuş, paradokslardan oluşan bir çember halini almıştır. Buna rağmen büyü devam eder, çünkü onlara eşlik eden bir zıtlık vardır: *"O gün beni gerçekten büyülediniz. Sizi dinlerken yıllarca kapısı açılmamış bir eve girdiğimi sanıyordum. Birdenbire bu kapının gündelik hayata nasıl, hangi sebeplerle kapandığını merak ettim."*[631] Behçet Bey, kapalı bir kutudur. İçinden mucizeler çıkaracak bir kutudur bu, en azından içinden mucizeler çıkması beklenen bir kapalı kutu. Zıtlık ise büyüleyici çekirdek zaman ile gündelik zaman arasındaki zıtlıktır. Karakter, çekirdek zamandır. Gündelik hayatın dışına fırlamış, büyüleyici bir atmosfere sahiptir. Bu atmosfer yazarda, onu yazılı bir nesne haline getirme düşüncesi uyandırır. Bu figü-

629 Tanpınar, *"Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 143.
630 Tanpınar, a.g.e., s. 143.
631 Tanpınar, a.g.e., s. 143.

rün bir sanat eserinde nasıl duracağı merakı... Tanpınar, eserleriyle ilgili kendisiyle yapılan röportajlarda[632] karakterlerinin ona kendiliklerinden geldiğini söyler. Bu kendilik, Behçet Bey için de geçerlidir. *"Mahur Beste, bildiğiniz gibi, bu meraktan doğdu. Keşke böyle olmasaydı! Sizi olduğunuz gibi alaydım. O zaman büsbütün başka şey olurdu."*[633] Behçet Bey yazarın gördüğü karakterdir, fakat bakışta bir farklılık olmuştur. Onu ilk gördüğünde yazarın ona bakan gözü, çoktan bakışın kendisi olmuştur aslında. Lacan *"Göz unutulmamalıdır ki bakan taraftadır, bakış ise nesneye çoktan ulaşmıştır"*[634] der.

---

632 Nur, "Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor", *Mücevherlerin Sırrı*, s. 233-236

633 Tanpınar, "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Mahur Beste*, s. 143.

634 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*.
Gürbilek, Tanpınar'daki bakış konusunda şöyle yazar: *"(...) Bu 'bakışı yanıtlama' motifi, Tanpınar için de önemliydi. Yapıtlarında tekrar tekrar karşımıza çıkan 'tılsımlı ayna', 'ledünnî (ilahi) çehre', 'ledünnî rüya' gibi imgeler eşyayla aramızda kurulan ilişkideki benzer bir tinsellik yükünü dile getirir. Zaten Tanpınar da bu yükün yitirilmesini, bir başka deyişle kutsalın hayatımızdan çekilmesini sorun etmiştir yapıtlarında. Şeklin arkasındaki 'tanrı' çekildiğine göre, nesnenin büyü ve ayinden beslenen değeri de kaybolmuştur. Tanpınar'ın bu kaybı tarif ederken hep 'ayna' imgesine başvuruyor olması, onun da bunu bir bakan-bakılan ilişkisi olarak düşündüğünü gösterir. Sihirli aynalar, aynalaşmış sular, billûr kadehlerle doludur Tanpınar'ın yapıtları, ama aynı zamanda yansıtıcılığını yitirmiş, demek ki bir 'göz' olma özelliğini kaybetmiş 'geniş, karanlık sular', donuk bakışlar; paslı, kırık, kör aynalarla da. Nitekim Tanpınar'da 'ruhu doyuran o kesif ürperme'yi yok eden de aynanın 'kurşundan bir kapı' gibi reddedici bir varlığa dönüşmesidir. Bakılan, bakanın bakışlarını yanıtlamıyordur artık. Bakışın yanıtlanma beklentisini, ama aynı zamanda bu beklentinin boşa çıkmasını; hem bir tamlık özlemi hem de derin bir hayal kırıklığı içeren bu çifte deneyimi çok az cümle Tanpınar'ınkiler kadar iyi anlatır: 'Suyun aynası, ya her şeyi alır, kendinde toplar, çoğaltır, kendisini yaratan aydınlığa büyük bir çiçek gibi fırlatır, altın bir yosun yapar, bilinmez zaman sahillerine taşır. ... Yahut birdenbire kapanır, toklaşır. Kurşundan bir kapı gibi eşyayı reddeder. O zaman her şey bîçare, mânasız bir artıktır."* Bkz. Nurdan, Gürbilek, "Bitmeyen Çıraklık", *Victoria R. Holbrook'a Armağan*, Der. Özgen Felek-Walter Andrews, Kanat Yayınları, İstanbul, 2006.

Bu bakış, yazarın çoktan onu koyduğu çekirdek zamandır. Yazılı bir nesneye dönüşmüş Behçet Bey'de bakış bu sefer nesnenin üzerinden yazara yönelmiştir. Çünkü bu defa yazar, yarattığı nesneye, yazdıklarının içinden ters bir bakış açısıyla bakmaktadır. O da daha önce gözde kalanın, bu sefer ters bakışta ortaya çıkmasını sağlar. Bu nedenle gecikmiş bir, "sizi olduğunuz gibi alaydım", ifadesidir bu. Sonradan fark edilmiştir, ilk baktığı anda değil son baktığı anda fark edilen bir unsurdur.

Tabii bu ilk bakıldığında fark edilseydi, yazılı nesne de bambaşka bir şey olurdu; belki roman ya da hikâye değil, biyografi ya da hatıra olurdu.

Huzur'da bu roman parodisi devam edecektir. Mümtaz, adı gibi seçilmiş kişidir. O yüzden Suad, Nurdan Gürbilek'in ve Berna Moran'ın belirttikleri gibi taklit bir karakterdir, Mümtaz'ın Dostoyevski oyunu oynayan *"ikiz ruh tesadüfü"*nün öbür tarafıdır. Neden Dostoyevski oyunu oynar Suad? Neden bu kadar yer altı edebiyatına meraklıdır? Neden özellikle *Ecinniler*'den fırlamış bir karakterdir. Bizce bu, imkânsızlıkla bağlantılıdır. Ne Nuran ile yaşadığı aşk ne Doğu-Batı sorunu, ne de biz neyiz ve ne olmalıyız, ne yapmalıyız derdi. Tanpınar, Dostoyevski ve onun karakterleri için şöyle der: *"Dostoyevski'de konuşma, Stendhal'den daha çok, daha esaslı yer alır. Raskolnikof'un macerası bir konuşmayı istemeyerek dinlemesiyle başlar ve konuşa konuşa inkişaf eder. Her karakter kendi hakikatine konuşarak erişir. Hastalar, Budala, Karamazof'lar hep kendileriyle veya birbirleriyle konuşarak yürürler. Ortanca Karamazof, konuşarak çıldırır."*[635] Gerçekten Suad da konuşa konuşa çıldırmıştır. Bunu her şeye muhalefet ederek her şeyin

635 Tanpınar, "Roman ve Romancıya Dair Notlar III", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 66.

en iğrenç tarafını sergileyerek yapmıştır, o gerçekten bir ecinnidir. Mümtaz'ın ilkten[636] başlayarak kim olduğumuzu anlatan bir destan yazma isteğinin tersine ona bir cinayet hikâyesi yazmasından söz eden kişidir. Tanpınar'ın Suad'a Dostoyevski oyunu oynatmasının temel nedenlerinden biri de roman ile ilgili olabilir. Yazar, gecikmiş bir modernliği yaşayan toplumun gecikmiş bir edebiyatını eleştiriyor olabilir. Nurdan Gürbilek, Suad için şöyle bir gecikmişlikten söz eder: *"Edebi temsilin zorunlu olarak içerdiği, yazarın en sahici duygularını dile getirirken bile kendinden önceki metinlerin tekrarı olduğunu hissetmesine yol açan bir türsel gecikmişlik vardır bir yanda, diğer yanda ise karakteri zorunlu olarak yabancı arzu ve ideallerin buyruğuna sokan, en sahici azabını bile kitabi, yabancı ve yapmacık kılan bir ulusal gecikmişlik. Suad örneğinde bu ikisi ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir."*[637] Tanpınar, Halid Ziya'ya kadar romancı muhayyilesiyle doğmuş tek yazarın olmadığını söyler. Mümtaz, Şeyh Galib'i anlatan bir roman yazma peşindedir. Elbette bu roman tamamlanamamıştır. Oysa Suad, bir sona ulaşır, ölür. Böylece başladığı işi bitirir. Arkasından Mümtaz'ı da sürüklemeye çalışır ancak başaramaz, çünkü Mümtaz, taklidi değil kendisi olanı yansıtmak istemektedir.

Nitekim taklit ya da Nurdan Gürbilek'in ifade ettiği gibi çeviri olduğu için inandırıcı değildir Suad, tıpkı ilk romancılarımız gibi. *"Evet, Huzur'da inandırıcı bir kötü çocuk yaratmayı başaramamıştır Tanpınar. Ama kendinden sonra gelen yazarların adım adım uzaklaşacakları yüksek zemini, onlara alçalma imkânını veren yücelik düzlemini, nihayet laf ebeliğinin de bayağılığın da habasetin de içine sızabileceği güzel dili yaratan da en çok o olmuştu."*[638] Belki de o yüzden Mümtaz'ın eve gel-

636 Buradaki ilkten kasıt, kâinatın yaratılmasıyla başlayan yaşamdır.
637 Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s. 83.
638 Nurdan Gürbilek, a.g.e., s. 86.

diğinde yüzünde bir tebessüm vardır. "İkiz ruh tesadüfü"nün Dostoyevski oyunu oynayan kısmından, kurtulmuştur. O yüzden Suad'ın ölümünün intihar olması anlamlıdır. Berna Moran, Hâlid Ziya'nın *Aşk-ı Memnû*'da Uşak Beşir'i öldürmesini anlamlı bulur. Çünkü, Beşir'in ölümü, onun temsil ettiği bir roman anlayışının da ölümüdür. Beşir, hastalıktan ölür. Suad ise intihar eder. Şeyh Galib'i yazan Mümtaz, Dostoyevski taklidi Suad'ı intihar ettirir. Aslında bu, Tanpınar'ın sadece Türk romanıyla değil, kendi roman estetiğiyle de bir kavgasıdır denebilir. Çünkü daha sonra Tanpınar, artık Dostoyevski okumanın kendisine zevk vermediğini ve başka bir şeyin peşinde olduğunu söyler.[639] İşte burası, bahsettiği *Huzur* ve "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nın kollarının birleştiği yerlerden biridir. Suad ve Mümtaz, Abdullah ve Abdullah Efendi gibidir. Kendi estetiğindeki Dostoyevski oyununa son vermiştir. Gerçekten de verir. Bu, bilinçli bir davranıştır. Romanda İhsan'ın Suad'ı Ecinniler'in karakteri Comte Stravrogin'e benzetmesi boşuna değildir. Tanpınar ne yaptığını bilmektedir. O nedenle Mümtaz "uyanıkken rüya görür". O nedenle tıpkı Behçet Bey gibi, Kudret Bey gibi önünden geçtiği her aynaya bakmadan edemez. Üstelik yirmi dört saat içinde üç defa çıktığı bu eve her giriş çıkışında sadece kendine değil eşyaların da yerinde durup durmadığına özellikle dikkat çeker. Onların yerinde oldu-

639 Nurdan Gürbilek, Tanpınar'ın *Huzur*'u yazdığı tarihlerde artık Dostoyevski'den sıkıldığını söyler ve bu konuda onun şu sözlerine dikkati çeker: *"Beylik Rus romanından ve hikâyesinden bıktım. Arkasında bir insan yerine, kurulmuş bir saatin, takırtısı sinirleri bozan bir zembereğin işlediği her şeyden bıktığım gibi... O yeraltı itiraflarından, o cinlerin çarptığı insanlardan, o enfüsiliği korkunç bir cehennem kuyusu gibi açılan büyük muzdarip benliklerden, iradesizliklerden, o sefalet ve ızdırap sarhoşluklarından, onulmaz biçareliklerden artık rahatça sarhoş olamıyorum. O deliler bana letafetsiz görünüyor, yeislerinin makineleşmiş tarafını derhal buluyorum..."* Bkz. Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s. 69.

ğunu görmek onu rahatlatır. *"Her şey yerli yerinde"*dir. Kendisi hep bir bütün olmaktan bahsederken ve Suad bunu küçümserken ona dair gördüğü rüyada, bütün uzuvlarını parça parça etrafa fırlatan Suad olur. Nitekim Suad daha önce şöyle demiştir: *"(...) her an başka bir insanın derisinde yaşıyorum."*[640]

Bu hesaplaşma da Suad tarafından Mümtaz'a yapılan bir eleştiridir. Suad önce ona, bir şeyi başka bir şeye benzetmeden konuşamamasından şikâyet ederken arkadan *"Bu fena huylar yüzünden işleri ne kadar karıştırdığını anlamadınız mı?"*[641] der. Aslında Tanpınar, Mehmet Kaplan'ın, Fethi Naci'nin, Berna Moran'ın ve Nurdan Gürbilek'in de belirttikleri gibi çeviri bir karakter yarattığının farkındadır ve yinelersek Tanpınar'ın buradaki seçimi bilinçlidir. *Huzur* hakkında kendisiyle yapılan bir röportajda *Huzur*'un devam edeceğini söyler: *"Edecek, tabii edecek. Mümtaz ölmemiştir. Hâlâ yaşıyor ve yeni bir insan olarak doğmak için beni zorluyor. Fakat daha evvel Huzur'un öbür kısmını neşredeceğim, yani Suad'ın mektubunu. Küçük bir eser, okuyucu, orada Mümtaz'ın meselelerini daha başka bir planda görecektir."*[642]

Tanpınar, Suad'ın mektubunu neşretmez. Bu mektubu romanda sadece Mümtaz'ın okuduğu birkaç paragrafla biliriz. Bir de Tanpınar için *Huzur* ayrı bir yere sahiptir. "Benim son hocam bu romandır. Aramızda gayet garip bir yarış oldu. İlk önce o beni geçti; sonra galiba ben onu..."[643] Bu yarışta ya-

640 Tanpınar, *Huzur*, s. 279.

641 Dostoyevski'nin Ecinniler'inde şöyle bir sahne vardır. Shatov, Stavrogin'e şöyle der: *"(...) biz, iki varlığız ve bu dünyada son kez, sonsuzlukta bir araya geldik... Şu konuşma tarzına son ver de, artık bir insan gibi konuş! Yaşamında son bir kez olsun bir insanın sesiyle konuş."* Dostoyevski'den alıntılayan Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, s. 313. ; Bkz. Tanpınar, *Huzur*, s. 371.

642 Tanpınar, "Tanpınar'la *Huzur* Hakkında Bir Konuşma", *Mücevherlerin Sırrı*, s. 212.

643 Tanpınar, a.g.m., s. 210.

zar, eserini geçer, çünkü Dostoyevski oyunu sona erer, Suad'ın oyunu bitmiştir. Ancak Suad'ın mektubu Mümtaz'ı yeniden yaratacak, Mümtaz küllerinden doğacaktır. Bu yarışı kazanan Tanpınar olduğuna göre, oyunun farkındadır, yani ısrarla yinelediğimiz gibi Suad'ın oynadığı Dostoyevski oyununun. Böyle olduğu için de hem kendi eserinin hem de Dostoyevski'nin acı bir parodisini ortaya koyar yazar. Bilinçli yapıldığı için bir Dostoyevski oyunundan söz ediyoruz. Bu oyun, Tanpınar'a Gürbilek'in Suad'ın şahsında iki kat gecikmişliğini vurgulaması gibi iki türlü parodi yapma olasılığını vermiştir. Tanpınar öncelikle kendisini, sonra kendisinin zevklerini ve tabii bunların ışığında Türk romanının gelişimini parodileştirmiştir. Suad ve Mümtaz'ın bu kadar zıt kutuplarda ve bu kadar abartılı duygularla beslenmelerinin nedeni de budur. Küllerinden, yeni bir insan olarak doğacak Mümtaz, "ikizlik"ten kurtulduğu için yeni bir insan olacaktır. *Huzur*, buradadır. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sında şöyle bir cümleye rastlanır:

"Ama burada yeni bir öykü başlıyor: Bir insanın yenilenmesinin, yeni bir hayat bulmasının, bir dünyadan başka bir dünyaya geçmesinin, hiç bilmediği yepyeni bir gerçekle tanışmasının öyküsü."[644]

Mesul insan olarak mesuliyetinin farkına varacaktır. Suad'ın mektubunun neşredilmesi de Tanpınar'a parodinin başka kapılarını açacaktır. Bu nedenle önce mektubu neşretmekten söz eder. Suad'ın *"yeislerinin makineleşmiş"* taraflarını açıkça gözler önüne serecektir. Böylece eserini dönüştüremeyen romancı da makineleşmiş taraflarını görecektir. İkiz ruh hali gibi, önce kendisi olamayan sonra da elde ettiklerini dönüştüremeyen bir birey çıkacaktır karşımıza. Böylece Nurdan

644 *Suç ve Ceza*, s. 654.

Gürbilek'in tespit ettiği gibi iki kere gecikmişlik daha açık bir şekilde sergilenecektir.

Huzur'da Dante dışında karşımıza çıkan bir diğer karakter Şeyh Galib'tir. Mehmet Can Doğan, *Hüsn ü Aşk* ile *Huzur* arasında bağlantılar kurmuştur. Böylece *Huzur*'da *İlahi Komedya* ve *Hüsn ü Aşk* bir arada yer almıştır.[645]

Huzur, Tanpınar'ın diğer eserleri gibi, içinde bir sürü türü bir arada barındıran bir romandır: Büyü tariflerinden musiki-

645 *İlahi Komedya* ve *Hüsn ü Aşk* arasındaki ilişki, Mümtaz'ın romanını yazmakta olduğu kişinin Şeyh Galib olması göz önünde bulundurulduğunda daha da dikkat çekicidir. Şeyh Galib'in eseri *Hüsn ü Aşk* da alegorik bir eserdir ve orada da inancı, aklı ve insanoğlunu temsil eden karakterler vardır. Hüsn inancı, Sühan aklı ve Aşk da insanoğlunu temsil eder. Tanpınar, Dante'nin *Araf*'ını Eyyubî Bekir Ağa'nın Nühüft bestesinden daha önce tanıdığını söyler. Bkz. Şiir ve Rüya II, s. 35. Tanpınar, Şeyh Galib'in tardiyyesine dikkat çekmiştir: *"(...) Şeyh Galib de mutasavvıf ve Müslüman, Mevlâna'ya bağlı, fakat angoisse ânında bir şey koparır, bir mısrada bir tablo çizer: "Belâ mevc-âver-i hayret' (Belâ hayret dalgaları)! Şeyh Galib'de varlık ıstırabı var:*

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

Bu angoissedir; bu an, karşısında sen yoksun ama o var. 'Zübde-i âlem, âdem, belâ, mevc-âver-i hayret', bütün bunlar tasavvufta vardı. Bu beyit bir bakımdan nihilisme'in en keskini. İnsan, mevcut yok; meydanda bir angoisse, varlık ıstırabı var. İkinci beyitte tekrar insana dönüş var; bu beyit evvelkine cevap verir." Bkz. Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*, s. 164. Bu yorum *Huzur*'a uyarlandığında Suad'ın Mümtaz'a cevabı gibi düşünülebilir. Suad nihilist, Mümtaz ise onun insana dönen şeklidir. Tanpınar'ın Şeyh Galib konusunda ısrarla üzerinde durduğu nokta onunla birlikte başlayan "Ben neyim?" sorusudur. Mümtaz da *Huzur*'da "Biz neyiz? sorusunu sormaktadır. Belki de bu nedenle Mümtaz, Şeyh Galib'i anlatan bir roman yazmaktadır. Bir de Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Muallim Naci ile ilgili olarak onun kaleme aldığı *Mehmet Muzaffer Mecmuası*'ndan bahseder. Bu eser de Şeyh Galib hakkında tamamlanmamış bir eserdir. *Hüsn ü Aşk* ve *Huzur* arasındaki ilişkiye Mehmet Can Doğan dikkat çekmiştir. Bu yazı için bkz. "Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 569-577. Doğan, bu yazıda Mümtaz'ın Şeyh Galib hakkındaki romanının *Huzur*'un iç zamanında tamamlanmadığını ancak eser bittiğinde, bunun Şeyh Galib hakkında çalışılan bir roman olduğunun ortaya çıktığını söyler. Bu, bir teknik olarak daha sonra postmodernistler tarafından çok kullanılmıştır.

şinasların hayatına dair bilinmeyen anekdotlara, ilaç isimlerinden beste isimlerine, eski ve yeni devrin bilim adamlarına, politikacılarına, yazar ve şairlerine, halk edebiyatı ürünü mısralara, divan edebiyatından beyitlere.. Birçok unsur bir arada bulunabilir. Üstelik birbirlerine karışmadan ve birbirleriyle bir zıtlık teşkil etmeden. Örneğin romanın ilk sayfalarında Mümtaz, kendisinde üç Mümtaz bulunduğundan söz eder. Bunlardan biri, İhsan'ın hasta yatağının yanı başında, diğeri Nuran'ın yanında, üçüncüsü ise yanından geçen taburun içinde. Bir de tabii bunların hepsinin karışımı olan bir kompleks Mümtaz.

İşte bu karışım onu en çok korkutandır. Bu düşüncelere paralel olarak Mümtaz sahaflarda üç kitap bulur. Bulduğu kitaplardan birinde, hiçbir dilde karşılığı olmayan altı ismi yedi defa söyledikten sonra kişinin istediği rüyaları görebileceği söylenmektedir. Bunlar *"Temâsigin, Begedânin, Yesevâdin, Vegdasin, Nevfena, Gadisin..."*[646] kelimeleridir. Okuduğu satırlar Mümtaz'a Nuran'ı düşündürür. Nuran ile oynadıkları bir oyunu hatırlar: *"Mümtaz Nuran'ın garip şeyler müteahhidiydi. Genç kadının hiç sarsılmayan şüpheciliğini, düzgün düşüncesini, şuradan buradan topladığı acayip hikâyelerle karşı karşıya bırakmaya bayılırdı."*[647] Mümtaz, bu okuduklarını Nuran'a anlatıp yeniden onun şüpheciliğini sınamayı ve o eski oyunu oynamayı çok ister. Burada dikkati çeken unsur, Mümtaz ve Nuran'ın aralarındaki ufak tefek bu aşk oyunlarının bile eskiyle, hatta bir nevi eskiye bağlı bir uydurma anlatı ile destekleniyor olmasıdır. Böylece karakterler aynı zamanda bir hikâye anlatıcısı olmaktadırlar. Bu da yolculuğun bir başka şekli olur. Varlığından ve bulunan zamandan kaçmak. O devi-

646 Tanpınar, *Huzur*, s. 49.
647 Tanpınar, a.g.e., s. 49.

nim içinde devinmek, bir nevi yolculuk etmek. *Huzur*'da her fırsatta ve her şekilde bir yolculuk vardır. O yüzden belki de bütün karakterler arafta beklemektedir.

Huzur'da Tanpınar'ın estetiği açısından da önemli bazı ipuçları vardır. Tanpınar'ın eserlerinin genel görünümünü oluşturan tamamlanmamışlık, Mümtaz'ın yazmakta olduğu Şeyh Galib ile ilgili romana da akseder. Mümtaz, Şeyh Galib ile ilgili yazmakta olduğu roman hakkında Nuran'a şöyle bir açıklama yapar: "Bir hikâyenin behemehal bir yerde başlayıp bir yerde bitmesi, behemehal karakterlerin kesif şekilde, döşenmiş bir rayda yürüyen bir lokomotif gibi yürümesi lazım mı? Belki hayatı zemin gibi alması, onu birkaç kişinin etrafında toplaması yeter. Şeyh Galib bu zemin ve gruplar üzerinde birkaç ruh haleti ile ömrünün birkaç safhası ile görünse kâfi..."[648] Tanpınar da *Huzur*'da bunu yapar. Hayatı zemin alarak onu birkaç kişinin etrafında toplar. Bir hikâyenin behemehal bir yerde başlayıp bir yerde yürümesi lazım mı sorusuna da kendisi, *Huzur*'da ortaya koyduğu son ile hayır cevabını verir. Tanpınar'ın burada yaptığı, aslında daha önce *Sahnenin Dışındakiler*'de de yaptığı gibi bir söyleşi, yani kendi kendisiyle söyleşi. Karakter ve yazar olarak kendiyle söyleşi. Kendi sorularına kendisi cevap veriyor. Bakışın nasıl olması gerektiği ya da bir edebî eserin kurgusunu kendiyle ve karakteriyle tartışıyor.

Bu söylemin dikkat çekici bir tarafı yazara rağmen karakterin de metinde ondan bağımsız olarak yer alabilmesidir. Her ne kadar Mümtaz'ın Tanpınar'ın kendi hayatından izler

---

648 Tanpınar, a.g.e., s. 177. Mehmet Kaplan, *Huzur* ile ilgili yazısında bu konuşmaya dikkat çekmiştir. Ayrıca Tanpınar, *Huzur*'da Tevfik Bey'e romancılar hakkında şöyle bir eleştiri yaptırır: *"Tevfik Bey'e göre, uzviyetlerin birbiriyle tanışmasından evvel sevişmek imkânsızdı. Romancıların kabahati, hikâyelerini, asıl başlaması lazım gelen yerde bitirmeleriydi."* s. 191.

taşıdığı görülse de burada bizim kastımız söylem anlamında bir bağımsızlıktır. Zaten romandaki Dostoyevski oyununun bir başka yönü de budur. Özgürlük ve mesuliyet *Huzur*'un temel mesajlarından biridir. Suad ile birlikte ortaya konan Dostoyevski oyununun bir başka yönü yazara rağmen karakterin kendi sesinin, onun yanında ancak ona rağmen yer alabilmesi, Mümtaz'ın Nuran'a anlattığı oyundaki gibi. Kendi içinden kırılmaların olduğu bir başka maddenin içinden dünyaya bakmak. Nuran'ın bedeninden dünyaya bakış ya da ışığın kırılmasını sağlayan bir nesnenin arkasından dünyaya bakış gibi. Arada bir perde var. Bu perdenin ortaya koydukları ve bundan dışarı yansıyanların hayal edilmesi söz konusu. İşte bu, Dostoyevski oyununun bir başka yönü. Var olanı bir başka maddenin arkasından, ama ona rağmen görmek. Mümtaz'ı özgürleştiren unsurlardan biri bu, onu aynı zamanda mesul kılan unsur da bu. Kendi sesinin bağımsızlığını kazanmış olmak, kendi sesine kavuşmuş olmak, yine Mümtaz'ın söylediği gibi sanat gibi ama tam sanat değil, onun yanı başında; sanat ile eşdeğer bir şekilde. Bu yüzden parodi. Sanat gibi, ama sanat değil.

Jale Parla, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde saat kelimesinden N harfinin düşmüş olmasına dikkat çekerek Tanpınar'ın asıl vurgulamak istediğinin saNat olduğunu söyler.[649] Mümtaz da zaman zaman saat rakkası gibi gidip gelmekten bahseder. Nitekim Mümtaz'a göre hayat ve insan ayrı şeylerdir. O, bu ikisinin arasında sallandığını hisseder.[650] Ama bir taraftan da zamanın insanda daima yeniden teşekkül ettiğini düşünür. Parla'nın tespitini buraya uygularsak saNat arasında gidip gel-

649 Bu yazı için bkz. Jale Parla, "Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası", 146-165.

650 Tanpınar, *Huzur*, s. 321.

mek vardır. Yalnız bu, *Huzur*'da sanat gibi ancak sanatın yanında bir gidip gelmedir. Böylece Dostoyevski'nin, Bakhtin'in ifade ettiği gibi en önemli özelliklerinden birinin karakterine kendi söylemini vermiş olması özelliği hatırlanmalıdır. Ancak Dostoyevski oyununda bu durum saNat arasında gidip gelmeye çevrilmiştir. Bu, yukarıda da işaret edildiği gibi, biraz da Mümtaz'ın Suad ile arasındaki gidip gelmelerle paraleldir ya da bunun bir diğer yönü olan romancının Dostoyevski etkisi arasında gidip gelmesi veya bir dedikodu ve reklam metni ile sanat eseri arasında gidip gelmesi gibi. Bu yönden bakıldığında Dostoyevski oyunu çok daha genişleyerek sanatın kendisinin tartışıldığı bir oyuna dönüşür. Etkilenme, özgünlük, bakış açısı, birbirinin tamamen zıddı metinler (dedikodu, reklam, musiki karşısında hissedilenler, gazete haberleri, giyim kuşam bilgileri, İstanbul'a ait tarihî bilgiler, bunların insanlarda uyandırdığı izlenimler, ilaç isimleri...), bunların kendi içinde bir bütünlük sağlayıp sağlamadığı da bir problemdir ve bu problem eserin bütününe yayılan parçalanmışlıkların da yansımasıdır. Bu kadar birbirinden farklı ve parçalanmış metinler bir bütün metni ya da sanat eserini oluşturabilir mi? "Giydirilmiş zaman" olan musiki buna yardımcı olabilir mi? Bu parçalanmışlık bir bütün oluşturur. En azından *Huzur*'da böyledir. Birbirinden o kadar farklı söylemlerle ve farklı yapılarla yazılmış bu metinler, bütünün içinde hiç de rahatsızlık vermeyen bir şekilde yerlerini alırlar. Hepsi özenle yerleştirilmiş, farklı renklerde, farklı boyutlarda birer tuğla gibidir, ama sonuçta bütün içerisinde onun bir parçası olmayı başarırlar. Dolayısıyla romanda sadece, Mümtaz'ın bağımsızlığı değil, aynı zamanda her biri kendi içinde ayrı bir yapı sergileyen bu kısımların da bir bağımsızlığı vardır. Onların hem kendileri hem de bütün içinde bir parça olabilmek gibi bir lüksleri vardır. O yüzden

Tanpınar'ın eserlerindeki en ince ayrıntılar bile akılda kalabilir bir şekle bürünmektedir. Romanın tamamı hatırlanınasa da içinden bir bölüm ya da bir cümle kolayca akılda kalabilir hale gelmektedir. Sağlığında kendisi için neredeyse hiçbir şey yazılmamasını bir "sükût suikasti" olarak nitelendiren yazar, burada yaptığıyla bir nevi tersine çevirme yapmaya çalışmış gibidir. Bu yaptığı da tüketilmişliği engellemektedir. *Huzur*'un sonu da bununla paraleldir. Her an yeniden yorumlanabilme mesuliyetini ve aynı zamanda özgürlüğünü taşıyabilmektedir.

Mümtaz ve Nuran'ın aşkında ruh ve beden önemli bir yere sahiptir. Mümtaz, bu aşkın ruh tarafıyla ilgilidir. Nuran'a da bunu söyler: "Vücutlarımız, birbirimize en kolay vereceğimiz şeydir; asıl mesele hayatımızı verebilmektir. Baştan aşağı bir aşkın olabilmek, bir aynanın içine iki kişi girip oradan tek bir ruh olarak çıkmaktır."[651] Nuran ve Mümtaz, eski bir aynanın önünde öpüşmüşlerdir. Bir kadın ve erkeğin bütünleşmesi. *Huzur*'da bunun için çaba vardır ama sonuç yoktur. Her şeyin bir bütün halini almaya çalıştığı bu eserde aşk da bir bütün halini almaya çalışır. Belki de Mümtaz'ın Nuran'ı, düşüncelerinde bu kadar abartılı bir yere koymasının nedeni de budur. Kelimeler, aşkı ifade etmeye yaramaktadır. Mümtaz'ın bu denli konuşmasının nedeni de bu olabilir. Oysa Nuran, en ufak bir kaş çatmasında ya da annesinin bir surat asışında neredeyse her şeyden vazgeçmeye hazır bir hale gelmektedir. Nuran, Mümtaz kadar kelimelere başvurmaz. Mümtaz musikinin insanda uyandırdığı hayranlığı bile en ufak detaylarına kadar kelimelerle örer. Aşkını, hayatını, hissettiklerini kelimelerle örer.

Sahnenin Dışındakiler'de, parodi çoğullukla sağlanmıştır. Tiyatro ile paralellik teşkil eder bir şekilde, eserin isminde yer alan dışındakiler ifadesindeki çokluğun altı çizilmelidir.

651 Tanpınar, a.g.e., s. 177.

Sadece insanlar değil, türler ve formlar da çoğul bir halde. Böylece sahne tek ama dışındakiler çoğullaşmış durumda. Tabii Tanpınar'ın devamlılık düşüncesiyle paralel bir şekilde ilerleyen bu çokluğun yanı sıra tekil olan da sürekli bir dönüşüm geçirir. Diğer romanlarda da sözü edilen koleksiyonculuk *Sahnenin Dışındakiler*'de de vardır. Elagöz Mehmet Efendi Camii'nin merkez olduğu mahallede her evin en ince ayrıntıları, içinde yaşayanların yaptıkları, kıyafetleri, onlar hakkında söylenenler, bu insanların daha sonra geçirdiği değişimler, o devrin giyinişi, yaşayışı, İstanbul'un Milli Mücadele döneminde geçirdiği değişim, hatta Beyaz Rusların getirdiği yeni bir oyun türü olan tombalaya kadar, yeme içme zevki, restoranlarındaki menü listesi, içilen şarapların isimleri, oturulan binaların aldığı isimler, Nâsır Paşa'nın anlatısından bir sayfa, Sabiha'nın arkadaşlarıyla gittiği ve oyun dediği sinema, dönemin okunulan eserlerinin listesi... Yazar bunların hepsini romanına serpiştirerek çoğulluğun başka bir görüntüsünü elde eder ve Bakhtin'in "*Roman bütün türlerin parodisidir.*" tanımı ile birleşir. Koleksiyonunda neredeyse yazılı bütün türleri bir araya getirerek bir nevi parodi yapar.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde kurumlar dönemin inşasının parodisidir. İspritizma Cemiyeti'ndeki meraklı kişi Sabriye Hanım'dır. O, herkesin hayatını öğrenmek ister. Aslında ruh âlemiyle ilgilenmesine neden de budur. Diğer tarafta da ne olup bittiğini bilmek. Çünkü ona göre öbür dünya bu dünyanın devamıdır ve bu nedenle tanıdıklardan oluşmaktadır. Hatta öbür dünyayı bu dünyada olup bitenleri öğrenmek için de kullanmak ister. Komşusu Zeynep Hanım'ın[652] intiharını öğrenmek için öbür âleme başvurur ancak talihsizlik sonu-

652 Burada Tanpınar'ın "Rüyalar" hikâyesinde yer alan ve ispritizma seanslarıyla rahatsız edilen karakteri Selma akla gelmektedir. Bir diğer bağlantı da "*Yaz Gecesi* "hikâyesindeki intihar etmiş genç kızdır.

cu medyum olduğu ortaya çıkar. Medyum konuşamaz, ancak ruhlar onun bedenini kullanarak konuşabilirler. Fakat operatör, diğer medyum Hüsnü Bey aracılığıyla ruhlarla konuşurken Sabriye Hanım'da bu çok zor olmakta, o kendi sesine ruhların sesini eklemekte, üstelik Sabriye Hanım bedeninin dışına çıkarak insanlara da bakabilmektedir. Bütün bu olanlar aslında uyanıkken rüya görmekten başka bir şey değildir.[653]

Var olan zamandan başka bir zamana, başka bir mekâna, hatta zamansızlık ve mekânsızlığa giderek kolektif halde yapılanların kolektif zamana, insanın başlangıcına gidebilme ihtimali. Bu ihtimalin etrafında gerçekleşen yalan yaşamalar fakat bu yalanın, yalanla kurulmuş bu oyunun insanları eğlendirmesi, onları var olandan uzaklaştırması. Tabii bir de tüm insanlığı meşgul eden başlangıç ve son olarak insana verilmiş zaman çizgisinin üstünden atlayabilme düşüncesi. Ölülerle konuşmalar ve onlardan bilgi alma. İnsanlığın asıl problemi de budur: Doğum ve ölüm arasında insana verilmiş bu zaman diliminden başka, öldükten sonra ne olacağı? Yani ölümden sonraki zaman dilimi. Bu büyük bir soru işareti? İlahî dinler buna bir açıklama getirmiş ama yine de tecrübe edemediği bu olgu insanı meşgul etmiştir.[654] Öte yandan Hayri İrdal'ın

653 Hayri İrdal da bedenine sinema sayesinde dışarıdan bakabilecektir. Enstitü'nün açılışını anlatan bu filmde İrdal hem kendisini hem de Ayarcı'yı seyredecektir. Böylece hayat karşısında kendisini hep bir seyirci gibi hissettiğini söylemesi, mektupta İrdal'ın yazdıklarını okuyan Ayarcı'nın da onun bu hayat karşısında seyirci olma düşüncesini desteklemesi burada başka bir anlam kazanır. Sonuçta o Ayarcı'nın kuklasıdır. Bir kukla olarak da sinemada kendisini net bir şekilde görmüştür. Belki Halit Ayarcı da İrdal'ın seyirciliğini kabul etmekle, bunu onun da kabul ettiğinin farkında olduğundan, İrdal'ın bu fikrini desteklemiştir.

654 Süha Oğuzertem, bu düşüncelerle Tanpınar'ın varoluşçulara yaklaştığını düşünür. Süha Oğuzertem, Fictions of Narcissism: Metaphysical and Psychosexual Conflicts in the Stories of Tanpınar, *The Turkish Studies Association Bulletin*, V: 14, September, 1990, s. 223-233.

yabancısı olmadığı bir dünyadır bu, çünkü daha önce yaşadığı bir Seyit Lûtfullah tecrübesi vardır. Zaten kimsenin tam olarak ne yaptığını anlayamadığı, zamanı iyi kullanarak, bir şekilde ölüm düşüncesini uzaklaştırmaya çalışan bu binanın, Enstitü binasının kendisi de bu büyük soru işaretine denk düşer. Tabii modern bina da bunu gerçekleştirmelidir. Enstitü'nün bir diğer göndermesi de buradan yola çıkarak dönemin kuruluşunun, binasının, inşasının parodisidir.[655]

655 Burada Tanpınar'ın *Araba Sevdası* ile ilgili yazdıklarını hatırlamak yerinde olacaktır. Tanpınar bu romanda Recaizâde Mahmud Ekrem'in zamanındaki santimalist dilin ve Hâmid'in *Garam*'ında yer alan mezarlık sahnesinin bir nevi parodisinin yapıldığını söyler. *Araba Sevdası*'nı bir "anti-poetik" olarak görür. Onun Garam'dan *Makber*'e kadar, kendisi de dahil bütün edebiyata verilmiş bir cevap olduğunu söyler. Ayrıca Bihruz'un hocasının yardımıyla yarım yamalak da olsa "*Nouvelle-Héloise, Manon Lescaut, Paul ve Virginie, Ihlamurların Altında* ve *Graziella*'yı okuduğunu ve bunların yarım yamalak etkisiyle yaşadığını belirtir. Bütün romanı bir şakaya benzetir. Hatta ölüm bile bir şakadır. (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, romandan sonra yayımlanan mektupta Halit Ayarcı'nın aslında ölmediği anlaşılır). Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 489-495. Dolayısıyla yazar, Araba Sevdası'nın dönemin edebî dilinin kurulumunun bir parodisi olduğunu söylemektedir. Aynı şeyi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Tanpınar'ın da yaptığını söyleyebiliriz. Ayrıca romanda Hayri İrdal'ın Selma Hanımefendiye olan abartılı aşkında ve bağlılığında Tanpınar'ın kendisini de içine alan bir parodi yaptığı söylenebilir. Ne de olsa o, artık abartılı aşkların yazarı değildir. Jale Parla, *Araba Sevdası* ile ilgili olarak Bihruz'un çevirmeye çalıştığı Fransızca kitapta "kelime şeyi resmetmeye borçlu ise" cümlesine bir anlam veremediğine dikkat çeker ve sadece Bihruz'un değil dönemin "anlı şanlı matematikçi ve kültür adamlarından Mehmet Nadir'in" de Shakespeare sonelerini çevirmekte zorlandığından ve aynı Bihruz gibi çeviriyi yarıda bıraktığından söz eder. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*; Jale Parla, "Türk Romanında Araba Sevdası-Makine Bedenler, Esir Ruhlar", s. 146-165. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde yazarın ısrarla dil üzerinde durması da biraz bununla bağlantılıdır. Nasıl *Araba Sevdası'nda* araba, yanlış Batılılaşmanın bir hicviyse Enstitü de yanlış Batılılaşmanın ama öncelikle bunun inşa sürecinin yani eksik kalmış metinselliğinin hicvidir. Sürekli değişen kelimelerle elbette her şey olduğu gibi Batılılaşma da yanlış ve eksik olacaktır. Bihruz'un anlayamadığı "kelime şeyi resmetmeye borçlu ise"yi İrdal anlamış, ancak var olan dil sürekli değiştiğinden resmetmeye yetmemiştir.

Bir başka ilgi, Hayri İrdal'ın Selma Hanım'a duyduğu bağlılıktır. Sırf Selma Hanım istiyor diye hiç tanımadığı bir insanın cenazesine gidip tabutu neredeyse tek başına sırtlanan İrdal için bu durum, aşkın insana neler yaptırmayacağı şeklinde açıklık kazanır.[656]

Aslında buradaki ifadelerde yazarın bizzat kendisinin *Huzur*'da yüceltti̇ği aşk söylemine komik bir gönderme yaptığı düşünülebilir. Ne de olsa İrdal, modern insanı sevmekten yanadır. Aşkın modernize edilmiş halinde de ulaşılamama olgusu başka bir boyutta, kocasının yanında çalışmaya başlayıp kocasının elbiselerini giydikten sonra ona âşık olma şeklinde gerçekleşmiştir. Cemal Bey'in elbiselerini giyen İrdal, Cemal Bey'in karısı Selma Hanım'a âşık olmuştur. Dolayısıyla aşk, bir başkasının elbiselerini giymeye dönüşmüştür. Burada eğer her şey zihinde gerçekleşiyorsa, Proust'un dilinin bir parodisini görmek de mümkün. Proust'un karşımızdakinde biraz da kendimizi gördüğümüz için ona âşık oluruz, demesinin parodisi. Cemal Bey'in kıyafetlerini giyen İrdal, onun zihninden sadece karısına hissettiklerini alır ki bu da zaten olmayan bir şeydir. Cemal Bey karısına âşık değildir,[657] sadece onun başka birisine ait olabileceği düşüncesi onu kıskanmasına neden olmaktadır.

Oyun devam eder: Gazetelerde Hayri İrdal ile ilgili, ama gerçekte onunla hiç ilgisi olmayan yazılar çıkar. Bu yazılarda gazete dilinin parodisi görülür. İşte İrdal'ın *"âdeta tefrika halinde yalan olmuştum"* cümlesi burada karşılığını bulur. Gazeteler onu *"Şark Faust"*unun yeniden görünümü olarak yorum-

656 Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 177.

657 Cemal Bey karısını bir yapma çiçeğe benzetmektedir. Hatta karısını mutlaka yakasında bir yapma çiçekle sokağa çıkarır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 291.

larlar. Sonradan karısı Pakize'nin, Ayarcı'nın oyunuyla, İrdal hakkında yaptığı röportaj da İrdal'ın metinselleşmiş halinin hârikuladeliğini gösterecektir. Bu röportaj İrdal'ı çılgına çevirir. Ayarcı ise ona bu röportajı maddeleştirerek bir program haline getirmesi ve kendisini değiştirmesi gerektiğini söyler. Bütün bu insanların yaptıkları hatalar ve bunların asıl gerçeği meydana getirdiği düşüncesi. "*Değişin, karınızın istediği adam olun!*" diyen Ayarcı ondan bir "hulûl" beklemektedir. Kızı Zehra kendisini bir vodvilde zannetmektedir. Bu gazetedeki röportajda fotoğraflar bile İrdal'ın değildir. Zehra bu olanlar arasında babasına Topal İsmail'i gördüğünü ve onunla evlenmediği için mutlu olduğunu ama aslında böyle bir şey olmadığını, babasının kötü göründüğü ve bir şey söylemek gerektiği için bunları anlattığını söyler. Öbür taraftan karısı Pakize, müşfik kadın rolünü bir "otomat" gibi oynamaktadır.

Burada Tanpınar'ın yazdığı iki makaleye "Ahmet Cemil ile Mülâkat" ve "Tartuffe'le Mülâkat" adlı makalelerine de değinmek gerekiyor, çünkü bunlar parodinin kendisidir. Öncelikle Ahmet Cemil ile Mülâkat'ta mai kelimesinin kullanımı değişmiştir. Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanında bu kelime, Servet-i Fünûn dönemi edebiyatçılarının hülyalarını, hayallerini sembolize etmek için kullanılmıştır.

1933'te ortaya çıkan bu romanın karakteri Ahmet Cemil için yazar, karakterin "*açık mai gözlerindeki mai hülyayı fark ettiğinden*" bahsederken ise tamamen bu hülya halini parodileştirmekte, dönüştürmekte ve onu bir eğlence unsuru haline getirmektedir. Üstelik bu Ahmet Cemil, Yemen'de kendisini hiç anlamayan bir kadın ile evlenmiş ve karısı onu dövmeye başlamıştır. Sonra aslında bir karakter olmadığı halde Meşrutiyet ilan edildikten sonra onu menfâdan dönenlerden zannet-

mişler ve bir karakter yapmışlar, o, *"perî'-i hürriyeti"*[658] ne kavuşmuş, sonra İsviçre'ye görevli olarak gönderilmiştir. Burada Tanpınar, Ahmet Cemil'in arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lâmia'ya olan aşkına gönderme yaparak bir çocuğa âşık olmasını ve bu çocuğun da kendisini seviyorsa ablasıyla evlenmesi gerektiğini söylemesindeki acıdan bahsederek aşkını başka bir bağlama taşımış, onun santimantalizmini parodileştirmiştir. Üstelik döneminde büyük bir istidat olan Ahmet Cemil, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'i anlayamamakta, dahası böylece şiirden de anlamaz bir şair olarak gösterilmektedir.

Tanpınar'da parodi, daha çok türler parodisi şeklindedir. Birden çok metin türünün yer aldığı *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* gibi eserlerinde, metnin tamamlanmamışlığı parodileşmiş alt metin türleriyle parçalı bir görüntüye bürünmüştür. Onun eserlerinde parodi, bu tamamlanmamışlığın en çarpıcı görüntüsünü sunar.

658 Burada da bir parodi söz konusudur. Perî'-i hürriyet, II. Abdülhamid döneminde çok kulanılan bir terkiptir. Tanpınar burada Ahmet Cemil'e kelimeyi daha önceki anlattıklarından yola çıkarak, kendisini anlamayan ve döven bir kadından kurtulmak ve yeni bir aşka yelken açmak anlamında kullanmıştır.

4. Alay

Alayda saldırgan bir tavır vardır. Kişi alayı sadece eğlenmek için yapmaz aynı zamanda bir saldırı da söz konusudur. Bu nedenle alayda bir küçümsemeden bahsedilir. Kısaca alayı, içinde bir saldırıyı barındıran küçümseyici bir davranış ve bu davranışın sonucunda eğlenmeye yönelik bir beklenti olarak tanımlayabiliriz. Tanpınar'ın eserlerinde alay, daha çok bir üslup şeklinde ortaya çıkar.

Mahur Beste'de Behçet Bey, yazarı üç romanında da rahat bırakmayan bu karakter, bir alay konusu haline getirilmiştir. Babası bile oğluyla alay etmektedir. Fakat önce yaratıcısı, yazarı Behçet Bey'i bir alay konusu haline getirir. Bir oğlun babaya yazdığı mektuplar şöyle başlamaktadır: *"velinimet-i biminnetim, sebeb-i hayatım, candan aziz pederim efendim"*[659] şeklinde başlayan, uzun ve babasına göre "çocukça", yazarına göre "istihfafla okunan" mektuplardır bunlar. Üstelik Behçet Bey duygusal bir çocuktur. Babası Mekke'den İstanbul'a döndüğünde oğlu uzun bir süre babasının yüzüne baktığında annesini hatırlayarak ağlamaya başlayacaktır.

Huzur'da alay konusu edilen fazla bir şey yoktur, ama bazı kişilerin tasvirinde bu görülür. Örneğin Büyükada'daki Sabriye Hanım'ın, Nuran'ın akrabası, etrafında çok insan bulun-

659 Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 32.

masının onu memnun ettiğini söyledikten sonra bu kişilerden biri olan İffet Bey, şu şekilde anlatılmaktadır: *"(...) büyük kızının görümcesi Nuriye Hanım, ortanca oğlunu kumara alıştırdıktan ve tahsilini yarıda bırakmasına sebep olduktan sonra, kendisi mühendis mektebini bitirmiştir."*[660] İffet Bey, adının aksine iffetsiz biridir.

Huzur'da gazete okumaktan ve yaptığı perhize üzülmekten başka hiçbir işi olmayan Sabih'e yazarın bakışında bir küçümseyicilik göze çarpmaktadır:

"Mümtaz'a göre Sabih, gazetelerin efkâr-ı umumiye dediği kaç başlı olduğunu bilmediğimiz o acayip ve efsanevi mahlûkun kuyruk tarafını temsil eder. O hadiselerle yaşadığını idrak eden adamdır. Dalgalarla yıkanan bir kaya gibi, onların üstünden geçtiğini duydukça mesuttur. Sabih'in fikri olmasına lüzum yoktur, çünkü gazete vardır. Her cinsten gazete, onun hem okyanusu, hem pusulası, hem kaptanıdır. Onun için bazı mizaç değişiklikleri hariç, o gün okuduğu gazete ile beraber tab edilmişe benzer.

Fakat konuştukça çağrılar çoğaldığı ve hatıralar derinleşmeye başladığı için, sonuna doğru dört beş fikrin adamı olduğu da vakidir. Bu gece de öyle idi. Başta demokrattı; sonra çok ateşli bir ihtilalci oldu. Ondan sonra bitmez tükenmez bir insan sevgisine daldı. Ve nihayet nizam ve intizamın lüzumuna."[661]

Sahnenin Dışındakiler'de ise yazar tarafından Tanzimat ve II. Meşrutiyet nesli olarak kabul edilen iki insan vardır: Tevfik Bey ve oğlu Yaşar.

"Tevfik Bey, büyük bir hüsnüniyetle işe başlayıp küçük zevk düşkünlüğünde çehresini tamamlayan Tanzimat'tı. Onun rahatlığı, kayıtsızlığı, çalınmış neşesiyle yaşıyordu. Yaşar Bey

660 Tanpınar, *Huzur*, s. 100.
661 Tanpınar, a.g.e., s. 141.

daha ziyade İkinci Meşrutiyet'ti, onun huzursuzlukları ile doluydu. Garip idealizmleri, küçük aşağılık duyguları ve onların yerini bir dalganın yerini bir başkasının alışı gibi dolduran silkinişleri, hulâsa en coşkun heyecanla hiç kımıldanmaya imkân bırakmayacak bir yeis arasında gidiş gelişleri vardır."[662]

Tevfik Bey'in babasının kalem ve hokkasını her yerde arayarak bir koleksiyon meydana getirmesi gibi sadece eskiden, babanın adından ibaret kalan bir devletin son merhalesinin koleksiyonu olarak kalan hatıralar vardır. Bu babanın oğlu Yaşar, babasının çok gurur duyduğu bir evlat olmadığı gibi, ilaçlar olmadan da yaşayamamaktadır.

Bu romanda küçük küçük, satır aralarında yer alan insanlar söz konusu olduğunda da alay vardır. Örneğin, Cemal'in mahallesindeki insanlardan biri olan Berber İsmail Efendi'nin anlatılışı buna iyi bir örnektir. İsmail Efendi'nin kızları ve mahalledeki ceviz ağacı arasındaki ilişkinin anlatılışında oldukça alaycı bir üslup vardır. Bu kadar safdil olmak, yazara göre bir alay konusudur:

"Aşağı sokakta oturan Berber İsmail Efendi –Filibeli, iriyarı, pehlivan yapılı bir ihtiyar- dört kızını da iki sene içinde onun (ceviz ağacının) sayesinde evlendirmişti. İsmail Efendi'ye göre hâdise, ağacın dibindeki evliyaya her sabah bir Fatiha okumak suretiyle olmuştu. Fakat mahallenin dedikoducu kadınları bu işin daha ziyade, ceviz ağacına çıkan semt delikanlılarının, onun yüksek dalları arasından İsmail Efendi'nin kızları tahta silerken seyrede ede olduğu fikrinde idiler."[663]

Cemal'in mahallesindeki "modern" adam Nuri Bey, modernliğini öncelikle kızlarına koyduğu isimlerde göstermiştir:

662 Tanpınar, a.g.e., s. 150.
663 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 22-23.

"(...) Nuri Bey kızlarına, zamanın modasına uyarak Neclâ, Mücellâ ve İncilâ adlarını vermişti. Bugün olsa bir vodvile yakıştıracağım bu seri malı adlar, benim için o zaman kibarlığın, üslûbun ta kendisiydi."[664]

Birbirlerini çok az tanıyan Cemal ve Sabiha'nın babaları bir araya geldiklerinde, her iki çocuk için de bir nevi alay konusu olacaktır.

"O 'kader!..' deyip iç çektikçe babam:

-Sabır!.. diye cevap veriyordu. Sonunda bu iki kelime bütün konuşmanın yerini almıştı. Aralarındaki boşluğu Süleyman Bey'in yarım kalan hareketleri dolduruyordu. Gülmemek için dışarıya fırladım. Çünkü babalarımızın ikisi de, birdenbire birer kukla oluvermişti."[665]

Sakine Hanım'ın Kudret Bey'i evlendirme girişimi sırasında yaşananlarda ise bu Avrupa görmüş, okumuş yazmış şahsiyetle açıkça bir alay söz konusudur. Burada yazar, onun özellikle kararsızlığını vurgular ve elli üç yaşına geldiği halde yirmi yaşının hulyalı halini devam ettiren bu adamın sürekli fikir değiştirerek sonunda kendi kafasında yarattığı kadına yine kendi kendisine âşık olmasının garipliği ve gülünçlüğü üzerinde durur.

Sahnenin Dışındakiler'de yazar, Kudret Bey'i gülünç düşürmek için elinden geleni yapar. Onun ne kadar saf ve çocuk yaradılışta olduğunu anlatırken bile bu alay kendini belli etmektedir. Bu karaktere ait her unsur farklı farklı birer alay konusu haline gelmiştir:

"Kudret Bey, canı sıkıldığı, heyecanlı olduğu zamanlarda on üç, on dört metrakarelik bir yerde yirmi otuz kilometrelik yol ferah ferah yapan cinstendi. Senelerdir susarak milletimize ettiği

664 Tanpınar, a.g.e., s. 25.
665 Tanpınar, a.g.e., s. 33.

fenalığı odanın dört tarafına iyice dağıttıktan ve böylece vicdan azabından kurtulduktan sonra:

-Her hafta toplanacağız, her hafta!.. diye tekrar başladı. Konuşmak lazım. İhsan, Muhlis Bey, Tevfik Bey, bütün dostlar, senin genç arkadaşların, hepsi gelecekler. Her Perşembe.. -Elini birdenbire alnına götürüp saçlarını düzeltti ve daha mahrem bir sesle: -Perşembe dedik ama doğru değil! Biliyor musun? Ertesi günü cumadır; o da tatil günü sayılır. Herkesin işi gücü olabilir. İnsanları fazla sıkmamalı! Başka bir gün düşünmek lazım... Bunu unutma Cemal, iş beklediğin adamları fazla sıkma."[666] Buradaki üsluba dikkat edilirse, öncelikle onun "senelerce susması"ndan söz edilerek aslında "zaten konuşsa ne diyebilecekti" denmek isteniyor gibidir, sustuğu için vicdan azabı çektiği söylenen bu kişi, hiç kuşkusuz uzaktan, çok uzaktan bulunduğu yere bakmaktadır. Milli Mücadele'nin yaşandığı İstanbul'da Kudret Bey, aslında hâlâ Paris'tedir.

Toplantı yapacakları ve aydın, kadın hakları koruyucusu karısını arkadaşlarıyla buluşturacağı güne karar verememesi ise sadece yukarıda alıntılanan birkaç cümlede değil, neredeyse geri kalan bir sayfada devam etmektedir. Herkesin Anadolu'daki hareketle meşgul olduğu bir zamanda Kudret Bey, evlendikten sonra haftanın hangi gününde evinde çay vereceği sorununa takılıp kalmıştır. Zaten Kudret Bey, hayata dair bir şey bilmez, kitaplara dair şeyler bilir. Örneğin haftanın her günü için uzun uzun düşünüp sonunda sekizinci bir gün olmadığını fark ettiğinde, nihayet pazar gününe karar verir ve şöyle der: *"Buldum, dedi. Pazar, azizim, en iyisi pazardır. Nasıl oldu da düşünmedik bunu. Pazar, tatil olmayan bir tatil günüdür, yani insanlar mecburî olmayan işlerine onu ayırabi-*

666 Tanpınar, a.g.e., s. 73-74.

lirler. Zaten Vak'a-i Hayriye'den sonra Hariciye ve Babıâli, Pazar günleri tatil yapardı."[667] Tabii sonra yine kararsız kalacaktır. Gereksiz bir bilgi olan Vak'a-i Hayriye'den sonra tatillerin pazar günü yapıldığını bilen Kudret Bey, üstelik görücü usulüyle annesi tarafından evlendirilen bu adam, daha tanımadığı, hayallerinde çok büyük bir yer kaplayıveren bu kadın için planlar yapmaya devam eder. Dışarıda, uzun yılları İstanbul dışında, Avrupa'da geçmiş bu şahsiyet, sadece ülkesine değil, hayata da yabancıdır. Bir vodvil karakteri gibi kendi kendisini hep yeniden ve yeniden komik duruma düşürmektedir, ancak bunun bile farkında değildir. İnsanlara idealin yolunu gösterebileceğine gerçekten inanır: *"(...) İnsanları idare etmek, onlara idealin yolunu göstermek kolay değildir. Hem de benim gibi hem sanat, hem entelektüel ve politik çalışmaları olan bir adam için!"*[668] Kudret Bey, her şeye Avrupalı gibi Avrupa'dan bakmaktadır. Her şey ona öğretildiği gibidir, etrafına bakarak aslında neler olduğunu gerçekten öğrenmeye çalışmaz: *"Ne yapabilirdim? Kudret Bey'e gökyüzünü lekesiz saadetin timsali diye öğretmişlerdi."*[669]

Aşkı, dünyayı, kısacası her şeyi okuduklarının arkasından gören bu adam, hiç büyümeyecektir. Çünkü onun büyümek gibi bir derdi yoktur. Dahası evleneceği kadının bir Türk Kadınları Teali Cemiyeti kuracağından söz eden bu adam, çok kısa bir süre bu çok önemsediği girişimi hemen unutmakta, hatta bıkmaktadır. Bu romanda kendisiyle evlenme hayalleri kuran Kudret Bey'i, yaşı geçkin bir Hollandalı dadı ile evlendirme girişiminde bulunarak Sakine Hanım da aslında onunla alay eder.

667 Tanpınar, a.g.e., s. 74.
668 Tanpınar, a.g.e., s. 75.
669 Tanpınar, a.g.e., s. 79.

Sahnenin Dışındakiler'de yazar, karakterlerini bu alaycı üslupla son derece küçük düşürücü bir hale getirir. Örneğin Cemal'in çocukluğunun yoksul İbrahim Efendisinin şimdi şık ve zengin İbrahim Bey oluşunu şöyle anlatır: *"(...) Fakat İbrahim Bey'in her tarafında altın vardı. Acaba ayakkabılarına da altın çiviletmiş miydi? Baktım, yalnız o yoktu."*[670]

Bu eserde garip bir şekilde her şey ve herkes alay konusu olmuş gibidir. Savaş içindeki halk da bundan nasibini alır. Örneğin Cemal, Anadoluhisarı'ndaki yalıya ziyarete gittiğinde, bu evdeki on dört maddelik nasihatname dikkatini çeker. Bu nasihatnamenin asılı olduğu evde bunu yazan kadının çocuklarına nefes alacak bir yer bırakmadığını söyleyecektir.

Eserin en ilginç şahsiyetlerinden olan Nâsır Paşa ile de bir alay söz konusudur. Kudret Bey'in çok önemli işleri gibi Nâsır Paşa da zamanının tamamen dışında başka şeylerle uğraşmaktadır. Örneğin hatıralarını yazacak olan Cemal'e tecrübe diye anlattığı olaylardan biri şudur: Edirne düştüğünde Sivas'ta çeşme yaptırmak. Zaten hemen sonrasında asıl hakikatin ne olduğunu Cemal söyleyecektir: *"Hakikatte meslek hayatında, aldığı emirlerden zararsız telakki ettiklerini derhal yerine getirmek, kendisi için sonradan zararlı olacakları ise şahsını hiç ortaya atmadan, dostları vasıtasıyla merkeze bir daha sormak veya bekletmek suretiyle zorla te'kîd etirmekten başka mühim bir iş görmüş değildi."*[671]

Ancak bu insanlardan ikisi, Milli Mücadele'nin kazanılacağını çok önceden bilirler. Bunlar Mihailof, ancak Mihailof'un fal kitabını Cemal yazmıştır, ve İbrahim Bey. Mihailof'un fal kitabında ve İbrahim Bey'in Muhiddin-i Arabî'den tefeül ettiğinde, Ankara'nın kazanacağı ortaya çıkmıştır.

670 Tanpınar, a.g.e., s. 133.
671 Tanpınar, a.g.e., s. 183-184.

SONUÇ

Ahmet Hamdi Tanpınar için oyun oldukça ciddi bir meseledir. Onun karakterleri hayat karşısında kendilerine bir yer bulmak için oynarlar. Oyun, onların hem yaratıcılığı hem de trajedileridir. Trajedileridir, çünkü onlar bir çocuğun tecrübesizlikleriyle yaşama tutunmaya çalışırlar. Okumalarına, izlemelerine rağmen her şey neredeyse büyük bir tiyatro sahnesinde ve Tanpınar'ın Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı mektubunda söylediği gibi *"kukla gibi insanların var olduğu, kuklaları gerçek insanların canlandırdığı bir sahnede"*dir. Bu sahnenin içindeki oyun ise Tanpınar'da aramak ve paylaşmak olarak ortaya çıkar. Onun için aramak kavramının ne kadar önemli bir yer tuttuğunu gerek giriş kısmında gerekse çalışmanın ilgili bölümlerinde belirtildi. Aramak söz konusu olduğunda oyun nasıl paylaşılabilir bir şey olmaktadır? Bu paylaşılabilirlik meselesinde, mesele, çünkü Tanpınar için bu bizzat meselenin kendisidir, Tanpınar'da zaman düşüncesi temel olmak üzere kültür, bellek, gerçeklik ve mizah ile birleşir.

Nitekim oyun-kültür kısmında oyunun paylaşılabilirliğinin ön plana çıkışı üzerinde durulmuştu. Ayrıca arayış, hem eski kültürü hem de modern kültürü içinde barındıran bir unsur olarak özellikle Karagöz ve Hacivat örneğinde, dönemin koşulları içinde bir nevi kültürün bilinçaltı haline gelir. Fakat

burada kültürün bilinçaltı, Karagöz ile Hacivat'ı dönüştürerek karakterin iç sesi olarak karşımıza çıkar. Sabri'nin kafasındaki hortlaklar, ona musallat olmuş hatıralar, bugünden hatırlandığında sadece onu rahatsız ediyor, üstelik hatırlarken de onları değiştirir. Karagöz ile Hacivat artık hayal perdesini değil, onun zihnini yansıtır bir hal almış durumdadır. Bunun bir başka boyutuyla ise okur *Huzur* romanında karşı karşıya gelir. Mümtaz, bir çeviri karakter olarak ortaya çıkıp, aslında romanın bütün huzursuzluğu gibi görünen Suad ile karşılaştıktan sonra yüzünde bir tebessümle evine döner. Bu tebessüm, bu rahatlama, aslında Tanpınar'ın ilk yayımlanan hikâyesi "Erzurumlu Tahsin"de de hissedilir. Orada da anlatıcı, bir nevi dervişe benzettiği Erzurumlu Tahsin'den ayrıldıktan sonra evine gidip uyumaktan başka bir şey düşünemez. Tahsin'in varlığı anlatıcıyı huzursuz etmez fakat Suad'ın ölmeden önceki varlığı Mümtaz'ı hayli rahatsız eder. Çünkü Suad, Tanpınar'ın bir hikâyeci ve romancı olarak duruşundaki yerde önemli bir konuma karşılık gelir. Çeviri karakter özelliğine rağmen romanın sonunda gökyüzüne asılmış bir güneş gibi parlayan Mümtaz değil Suad olur. Üstelik Mümtaz'a "*dün geceden beri bütün ölüler sokakta*" der.

Burada bahsettiği ölüler, *Huzur*'da sürekli karakterlerin kafalarında yaşamaya devam eden ölülerdir ve asıl onlar kendilerine bir yer bulamadıkları için sokaklarda dolaşırlar. O kadar geleneğin dışında yer alan, en azından *Huzur*'da bütün konuşmaları ve davranışlarıyla romanın estet özelliklerine karşı çıkan Suad, burada aslında ölümün, bütün bu kendilerine bir yer, mezar bulamamış insanların varlıklarının bu estet kimliğe engel olduğunu söylemek istemektedir.

Karagöz ile Hacivat'ın, geleneğin hayal perdesinden değil Sabri'nin zihninin hayal perdesinden okura seslendikleri söy-

lenebilir. Bakhtin'in Dostoyevski'nin eserlerindeki karnavalın ortaya çıkışına dair tespitinin bir başka boyutu Tanpınar'da da yankı bulur. Karnavalın, her ne kadar gelenek içinde de olsa, bir nevi "tersine çevrilmiş teoloji" gibi alaşağı etme girişimi ve sonrasında Dostoyevski'nin karakterlerinin kendi seslerini yazarlarına rağmen özgünce yükseltebilmelerinin Tanpınar'ın bütün eserlerinde olmasa da en azından *Sahnenin Dışındakiler*'de mümkün olduğu belirtilmedilir. Karnavalın tüm sınıfları kaldırarak her şeyi alaşağı ettiği, kendi içinde bir dünya sahnesi yarattığı ve sahnedeki herkesin roller sayesinde başka birine dönüşebilmesinin Tanpınar'ın eserlerindeki izlerinin peşine düşmek mümkündür. Bu imkânı Tanpınar okuruna fazlasıyla sunar.

Sabri'nin, Cemal'in ve Hayri İrdal'ın birer Karagöz takımlarıyla hayatlarının ileriki aşamalarında oynamaya devam etmelerinin sebebi, kendi kafalarında onları bir oyun nesnesi haline dönüştürmeleri biraz da bu karnavalla, Hayri İrdal'ın Tükiye'nin "yerli Faust"u olmasıyla bağlantılı ya da Suad'ın *Huzur*'da *"ipi kopmuş bir Karagöz gibi"* olmasının nedeni de burada aramak gerekir. Artık onlar değişimin ve dönüşümün ürünü karakterlerdir. *Aydaki Kadın*'da, Leyla'nın verdiği davette Selim'e göz kırpan Karagöz de sanki bir "karnaval"ı izlemektedir.

Karnaval, Tanpınar'ın eserlerinde bir kıyamet ortamı yaratır. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda, "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nde, *Huzur*'da, "Bu Her Akşam Böyledir"de bir nevi kıyamete benzeyen görüntüler ortaya çıkar. Her kıyamet yeni bir doğuşu simgeler. Sokaklardaki ölüler, meydanda birbirini öldüren insanlar ya da kendi ölümünü dans ederek ilan eden yaşlı bir adam ve insanların duyarsızlığı! Arayışın bir başka şeklidir bu. Ateşin her şeyi yenilemesi, temizlemesi ve yeni

bir dünyayı müjdelemesi. *Huzur* ile ilgili olarak yapılan röportajda Tanpınar, Mümtaz'ın başka bir insan olarak yeniden doğacağını söyler.

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda diğer benlik olan Abdullah da önce kendini, suyla oynayan bir çocuğun olduğu odadaki benliğini, yok etmek ister; fakat başarılı olamaz. Çocuk sürahiyi fırlattığında yine kendisi olduğunu görür. Asıl susuzluğu, bir başka hayata susamasıdır. Kendini geriye dönerek yeniden inşa etmek ister. Bu yüzden "*bir başka hayata doğmak*" önemlidir. Ancak bu oda karanlıktır, güneş doğduğunda ise kendisini yine eskisi gibi bulur. Mümtaz ise sabah, gün ağarırken büyük bir güneş olarak Suad'ı görür. Güneşin doğduğu yerde, insanoğlu dışarı fırlatılmış, içinde bulunduğu kabuktan çıkmıştır artık. *Aydaki Kadın*'da Selim, buna özellikle vurgu yapar. Bir başka hayata doğmak, yeniden ama hep yeniden başlayabilmek, yenilenebilmek önemlidir. Arayış, biraz da bunun arayışı, bunun ancak bu şekilde gerçekleşebileceği vurgusu, bu arayışın getirdiği çaba. Bu noktada Tanpınar'ın imkânsızı görebilmek noktasında bilinçlendiğinden bahsedilebilir. Arayış ile tereddüdün arasında dolaşması da bu sebepledir. Aramak ve yenilenebilmek ihtiyacı diğer taraftan Orhan Pamuk'un belirttiği gibi cemaatten, "biz olmak"tan bahsetmenin arasındaki tereddüt ve bunun getirdiği bölünme, parçalanma. Tanpınar'ı dönemi için önemli aydın figürlerinden biri kılan tam da bu parçalanmayı derinden hissetmesidir. Tanpınar, Osmanlı münevveri ile Cumhuriyet aydını arasındaki mesafenin açılmasının izlerini kendi benliğinde taşımış bir yazardır. Özellikle hikâye ve romanlarında onu modern Türk edebiyatının başlangıcı olarak görmemizin nedeni de burada belirir. Modernizm, bu tereddüdün kendisidir.

Eski ve yeninin, kültüre ait unsurların bir iç ses olarak ortaya çıkmasından sonra "oyun-kültür" kısmının alt başlığı olarak yer alan Karnaval bölümünde, bu değişmiş geleneğin özellikle *Huzur*'da antikacı dükkânı örneğinde ortaya çıkışı ele alınmıştır. Antikacı dükkânındaki nesnelerin birbirlerine aynı mesafede fakat karışmadan bulundukları tespiti, bu değişim ve dönüşümün özellikle kültür söz konusu olduğunda bir ayrışmayı da beraberinde getirdiği sonucuna ulaştıracaktır okuru. Yazarın arafta kalışının bir nevi kendisine ve dönemine yönelik parodi oluşturması fikri ise "oyun-mizah" bölümünün "Parodi" adlı alt başlığında tartışılmıştır. Esas olarak Tanpınar için aramak kadar yarım kalmış olmak da kıymetlidir. Onun hiçbir eseri tamamlanmamıştır. Dahası eserlerindeki yazar-karakterlerin eserleri de tamamlanmaz. Bununla birlikte en tamamlanmış görünen *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün arkasından bile bir mektup bırakmayı ihmal etmez. Bu tamamlanmamışlık, onu okur ile paylaşabileceği bir oyun düzlemine getirmiştir. Sonuçta tamamlanmayan bir şey hep bir merak unsuru olacak, fakat onu her okuyan bir yandan da nasıl tamamlanabileceği sorusunu kendi kendisine soracak, ona kendi sonlarını ekleyecektir. Böylece bir eser aslında hiç sonlanmayacak ve her zaman okur bu noktaya geldiğinde onu bir başka zamana taşıyacaktır.

Oyun-kültür bölümünde "Evin Sahibi" ile başlayan ve *Sahnenin Dışındakiler* romanında doruk noktasına ulaştığı, edebî türlerin özellikle tiyatro ve hatıraların, hepsini kapsayan içeren romanın birbiriyleriyle ilişki halinde oluşu ve bu ilişkinin romanın anlatım tekniğini belirlediği vurgulanır. Bu bölümde, Karagöz ve Hacivat'ın iç ses olması durumunun nasıl *Huzur*'da ayrışmaya dönüştüğüne, bunun bir ara evre olarak *Sahnenin Dışındakiler*'de edebî türlerin de ayrışması-

na, ayrışmaya rağmen karnavaldakine benzer bir şekilde bir roman bütünlüğüne sahip olduğuna dikkat çekildi. Nitekim "*Sükût suikasti*" burada sona erer. Yaşadığı dönemde o kadar yakındığı "*sükût suikasti*", her ne kadar burada kendisi lafını tamamlamamış bir yazar olarak görünse de, kendi sükûtu okurun konuşmasına izin vermiş, onun eserlerinde hep aramak ve bulmak, kaybetmek şeklinde gerçekleşen alma-verme, böylece okuru da içine katan bir arama, bulma, kaybetme oyununa dönmüştür. Tanpınar, hatıralarında, rüyalarında gizlenen ve en önemli sorunlarından biri zaman olan karakterler gibi lafını sonlandırmayarak her şeyi bir saklambaç oyunuyla simgeleştirmiş gibidir. Bu simgenin yüklendikleriyle ne şekilde ortaya çıkacağı tamamen okurun tecrübesi ve hayal gücüyle bağlantılıdır. Bu, aslında onun "*sanatımın estetiği*" dediği dilde rüya hali kurmanın da devamıdır. Böylece her eser ve yazarı bir rüya olarak kalacaktır. Zaten Tanpınar'ı en çok meşgul eden de bu rüya halinin devamı değil midir?

Oyun-gerçeklik bölümünde, rüyâ halinin öncelikle kurguda, yapıyı etkiler bir şekilde art zamanlı ve birbiri içine geçmiş anlatım teknikleriyle desteklendiği üzerinde duruldu. Özellikle yanılsama kısmında gerçekliğin aslında yanılsama ve bir kurgu boyutunda olduğunu ve rüyanın devam etmesinin art zamanlı anlatımı hem mümkün hem de mecburî kıldığı belirtildi. Bu noktada *Mahur Beste*'den sonra yazılan mektubtan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne uzanan çizgide başlayan ve aslında bir teknik olarak ortaya çıkan poetik sorgulamanın da bu sayede sağlandığı görülmektedir.

Arama-bulma oyununun bir başka yönü kendisini, yoklukta gösterir. Fakat dilde rüya halini kurmak gibi bu yokluk da bedensel bir yokluğun bütün bir hayatı doldurmasıdır. "Yaz Yağmuru"nda, "Evin Sahibi"nde, *Huzur*'da karakterlerin etra-

fında ne kadar çok ölü vardır. Bedenleri yok olmuş ama kendileri bir türlü yok olmayan, aslında bir türlü düşüncelerde ölemedikleri için karakterleri yalnız bırakmayan bu ölüler, Nurdan Gürbilek'in "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark Ophelia, Su ve Rüyalar" makalesinde Tanpınar'da işaret ettiği son bakış ve Orpheus ile bağlantılıdır.

Orpheus'un son bakışta kaybettiği eşi gibi Tanpınar'da yankı bulanson bakışta kaybettikleri, geri döndüremeyeceklerini bildikleri halde bir türlü onları yanında bulamadıkları, uzaktan onları rahatsız eden, hatta bir nevi hortlak olan, bir bakışı hapsedip onu orada tutmak istemelerine rağmen, bakışın yok olduğu ama kendilerinin bir türlü yok olmadığı roman ve hikâye karakterleridir onlar. Yokluğun bu türlüsü ve onu aslında nasıl arayacağını bilememek de bu arayış içindeki oyunun bir başka trajik tarafıdır.

"Oyun-mizah" bölümünün "ironi" altbaşlığını oluşturan kısmında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki roman kişilerinin bu baş etmeye dayalı olarak komikleştirilir. Ayrıca bu komikleştirmenin rüya halinden çıkıp bir yabancılaşmaya dönüştüğünü ve art arda gelen olaylarla kendisini en iyi şekilde gösteren oyun malzemesinin sözcüklerle temellendiğini, bu temellenmenin de kaynağının "bir şeyle baş etme" ile ilgili olduğunu tespit edildi.

Tanpınar'ın eserlerinin oyun ile kuvvetli bağlantısının bir ayağı modernizme uzanır. Saat, makine, beden... Oyun unsuru olarak kullanılan bu üç nesne de modernizm ile birlikte değişen toplum yaşamının bir yönünü oluşturmuştur. Tanpınar "Türk Edebiyatında Cereyanlar" adlı makalesinin alt başlığı olarak *"Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar."* der. Peki nedir bu medeniyet krizi? Tanpınar için bu krizin temeli değişimdir. Art arda yaşanan toplumsal değişiklikler,

bunların ortaya koyduğu yeni hayat şekli ve sonucunda gerçekleşen kriz. Ancak bu değişimler içinde krize neden olan en büyük unsur, ona göre dil değişikliğidir. Türk edebiyatında İslâmlaşma döneminden itibaren başlayan bu dil meselesi gerçek bir krizdir. Fakat burada Tanpınar, Cumhuriyet ile birlikte başlayan harf inkılâbı ve sonrasındaki Dil Devrimi'ne değinmez. Oysa karakterlerinin hep arayış içinde olmaları ve kendilerini onarmak için oyunu kullanmalarının bir nedeni de anlatamamak, daha doğrusu nasıl anlatacağını bilememektir. Çünkü artık hiçbir şey eskiden olduğu gibi değildir. Yeni bir alfabeyle yeni bir dil kullanmak gerekmektedir. Öz Türkçeciliğin geliştirilmeye, eski kelimelere yeni karşılıklar bulunmaya çalışıldığı bu dönemde birçok yazar gibi o da mutlaka nasıl anlatacağım derdine düşmüştür. Hayri İrdal'ın en önemli meselelerinden biri sadece zaman değil, aynı zamanda dildir. Değişen dönem ile birlikte değişen bir sözlük... Her yeni sözlük ile kendini yeniden inşa etmenin zorluğu ve yaşanan sürecin çetinliği ortaya çıkar. Bu süreçteki Tanpınar'ın oyuncu karakterleri, birer çocuk gibidirler.

Tanpınar'ın karakterleri, bu çocuk kalma durumu ya da zorunluluğu hep imge dönemine mahkûm edilmiş, simge dönemine bir türlü geçemeyen, yaşadıkları toplumun tamamen dışında, imgede kalmışlığı derinden yaşarlar. Burada her bölümde sadece kurguyu değil anlatım tekniklerini de yaratan yarım kalmışlığın aslında teknik bir oyunla, romanlarında sadece kendisinin değil, karakterlerinin de yarım bıraktıkları eserlerle, yaratıcı aşamanın temeli olan imge döneminde kalmanın neredeyse bir tercih halini almasının nedenlerini de açıklar.

Çalışmanın "oyun-gerçeklik" ve "oyun-bellek" kısımlarında geçmişe dair izlenimler ile bugüne dair hayatın hayal ya da kurgusal bir şekil almasının da bu imge dönemine işaret

ettiğini tespit edildi. Tanpınar'da imgeselleşmeyi destekleyen bir başka unsur da yazar ile karakterin zamanının birleşmesidir. Örneğin *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, evinin kapısından içeri girip simgeselleşmek yerine orada roman zamanını durdurarak geçmişe, bir anlamda imgeye döner. Tanpınar, *Mahur Beste*'den başlayarak neredeyse bütün hikâye ve romanlarında bu imgeselleşmeyi bir tercih olarak kullanır. "Oyun-Mizah"bölümünde bunun uç örneği olarak ortaya çıkan Dostoyevki oyunu da bu imgeselleşmeye destek verip onu poetik bir mesele haline getirir.

Tanpınar'da parçalanmanın bir başka boyutu da imkânsızlıktır. Peşinde olduğu kozmik zaman ve bu zamanı oluştururken billurlaşma ve külçeleşmeyi de içinde barındıran unsurlarda, Gürbilek'in çok yerinde tespitiyle Narsis'in suya baktığında orada kendi aksine ulaşmasının imkânsızlığıdır bu. Ancak bu da yine Tanpınar'ın aramayı ön plana çıkarmasında etkilidir. İmkânsız da olsa önemli olan aramak, bu tecrübeyi gerçekleştirebilmektir. Bütün bu tespitler bize Tanpınar'ın eserlerinde tecrübe derken biraz da oyunun bu başedici özelliğine yaptığı göndermeye işaret eder. Onun karakterleri bir rüya halinde yaşarken ve simgeselliğe geçemezken, gerek anlatım tekniği gerekse kurgu olarak bir başlangıca ve aslında hiç tamamlanmayan bir başlangıca işaret ederler. Oğuz Atay, Bilge Karasu, Yusuf Atılgan ve Orhan Pamuk gibi yazarların bu başlangıca yaslanarak kurdukları bir dünyanın kapılarını bu yazarlara açan Ahmet Hamdi Tanpınar olur.

Nurdan Gürbilek, Tanpınar'da su olgusunun çokluğuna ve bu olgunun zaman ve bellek ile ilişkisine değindiği yazısında Tanpınar'ın Yahya Kemal'i de su unsurundan ve Bachelard'dan yola çıkarak incelediğine dikkat çekerken bir yandan da aslında bu imge dönemine işaret etmektedir. Her ne kadar

edebî eserlerde şahsî meselelerin psikolojik boyutlarını incelemenin her zaman edebiyat araştırmasında işe yaramadığı ve sağlıklı sonuçlar elde edilmesine yol açmadığı düşünülse de özellikle oyun ve imge dönemi göz önünde bulundurulduğunda, Tanpınar'da suyun hafızayı, gözü ve geriye dönük bu son bakışı simgelemesinde şahsî hayatının bir parçası olan annesinin, adı Bahriye olan annesinin, en azından bilinçaltında da olsa etkisinden söz edilebilir. Çalışmada oyun kavramının dışına taşmamak amacıyla değinip geçilen bu konu ayrıca incelenmeye değerdir.

Bütün bu eserlerde imgede kalmış karakterler gibi tamamlanamayan eserleriyle kendisi de bu imgeye, tamamlanmamışlık imgesine işaret eden bir yazar vardır. Bu şekilde su, hafıza ve bakış ilişkisi onun eserlerine doğrudan girer. Tanpınar yukarıda belirttiğimiz gibi okura da bu geriye bakışla, okuduğu zaman ve sonrasında eseri nasıl sonuçlandırabileceğini, şimdiden geçmişe, şimdiden geleceğe uzanan bir çizgide şimdi, geçmiş ve geleceği bir ânda birleştirerek gösterir. Tamamlanmamışlık, imgenin simgeye dönüşememesi, okurun bunu kendisinin gerçekleştirmesi, oyunun yaratıcı halkası olarak okurun düşüncelerinin ve sesinin de buna dahil olması Tanpınar için yadırgatıcı şeyler değildir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, *Sahnenin Dışındakiler*'de, *Mahur Beste*'den sonra yazdığı "*Mahur Beste* Hakkında Behçet Bey'e Mektup"ta aslında hep aynı zamanda, -aziz okuyucum, yukarıda belirttiğim gibi, ilerde ne olacağını okur görecek- ifadeleriyle okuruna doğrudan seslenen, onu metnine ortak eden bir yazar vardır. Yazdığı eserlerin çoğunda karakterlerin hatıra formunu kullanması da bununla paraleldir. Hep hatırlanmak isteyen bir yazarın hatıra formunda kaleme aldığı eserler, okurun da içinde bulunduğu ama her okunuşunda yeniden, tıpkı kumar masa-

sında hep yeniden başlanabilen ve ne olacağının her zaman değişebileceği bir oyun yaratmıştır. Okur tamamlayacak ama yazarın aslında nasıl bitirebileceğini hiç bilmeyecek, sadece tahmin edebilecek. Gerçekte ne olacağının hiçbir zaman bilinemeyecek olması, gerçekliğin hakikat veya mutlak boyutuna getirilememesi de Tanpınar estetiğinin diğer bir görünümü olan ve bu tamamlanmamışlığı oluşturan sisli görüntülerdir.

Sis, Tanpınar'ın sanatının temel estetiğidir. Sis, sahip olduğu belirsiz çizgiyle gerçekliği kişiden kişiye değişebilir hale getirmiştir. Onun sayesinde insan, hayal gücünü de işin içine katabilmekte, böylece yakınında bile olsa nesnelerin mesafesini tam olarak algılayamamakta, onları sanki uzaktan bakıyormuş gibi görmelerine sebep olmaktadır. Bunda çok sevdiği empresyonistlerin de bir payı vardır. "Yaz Yağmuru"nun, "Evin Sahibi"nin, "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nin, *Huzur*'un, *Sahnenin Dışındakiler*'in tamamında olan bu değil midir? Çok yakın ama aynı zamanda bir o kadar da uzak. Mesafenin bir türlü belirlenememesi ve ardından gelen uyumsuzluk. İç ve dış arasında bir türlü sağlanamayan paralellik ve bu uyumsuzluğun ortaya koyduğu orantısızlık.

Tanpınar okuru, bunun en estetik örneklerine ise "Acıbadem'deki Köşk" hikâyesinde yer alan bina ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanındaki Enstitü'de rastlar. İlkinde dışarıdan, sıradan bir ev görüntüsüne sahip olan Sani Dayı'nın evi, içine girildiğinde büyülü bir dünyayı andırır. İkincisi ise hem içeriden hem dışarıdan sıradanın ötesindedir. Orantı, dışarıyı ve içeriyi eşitlemekle gerçekleşecektir, ancak bu eşitleme Tanpınar'da hiçbir zaman gerçekleşmez. Her şey sisin ayırt edilemeyen orantısızlığı gibidir. Ayırt edilebiliyor olsalar, oyuna ait herhangi bir unsur da bırakmayacaklardı, ama dil de buna yardımcı olmamıştır.

Medeniyet krizinin en son noktası olarak dil değişikliğini gören Tanpınar için her şeyin imgede kalması, daha önce de işaret ettiğimiz gibi biraz da bu dil meselesindedir. Plastik sanatlarda bunun etkisi çok fazla görülmez. Ressam içindeki parçalanmışlığı renklerle, figürle gösterebilir. Musikide aynı şey notalarla yapılabilir. Ancak bir yazar bunu sadece dil ile anlatabilir, onun malzemesi dildir. Değişen bir dilde ise bunu nasıl anlatacaktır? Tanpınar'da oyunun temelde bir arayışla birleşmesinin nedenlerinden biri de budur. Rüyalarla, hayallerle.. hikâye ve romanlarındaki karakterler, her türlü unsuru kullanarak kendilerini anlatmak isterler. Kendilerini anlatmak için türlü yolları denerler ve her deneyişte başka bir unsuru, belleği, zamanı, kültürü, gerçekliği oyun haline getirirler. Çünkü sonuçta asıl meseleleri bunlardır. Oynayarak kendilerini yapmak, onarmak isterler.

D. W. Winnicott, oyun oynama konusunda "geçiş nesnelerinden" söz eder. Bu, "iç ile dış gerçeklik arasında bir yerdir". Bu geçiş nesneleri sayesinde birey, simgesel döneme ilk adımını atar. Tanpınar'ın karakterleri için de bu sürece geçiş, kendisini örneğin Behçet Bey'de saatler ve kitaplar şeklinde göstermiş, fakat bu simgeselleşme tamamlanamamıştır. Bu da bizi yeniden Tanpınar'ın tamamlanamayan eserlerine götürür.

Tanpınar, art arda yaşanan siyasal ve toplumsal değişimlere tanık olan bir neslin çocuğu, bir geçiş dönemi yazarıdır. İşte, onda oyunun bir arayış temelli olmasının nedeni de budur. Modernleşme, Batılı olmayan toplumların 'geleneksel toplumdan' "modern topluma" geçişteki değişim sürecini ifade eder. Bu değişim süreci, esas olarak üç aşamalıdır: 'Geleneksel toplum', 'geçiş toplumu' ve 'modern toplum." Tanpınar, burada geçiş sürecini yaşayan bir toplumun ferdi olarak yer alır, ancak onun eserlerine yansıyan görüntü, başta da ifade ettiğimiz

gibi, kendisini özellikle Sanayi Devrimi sonrasında bulan yeni hayat şekli ve insanın kendi icatlarının hayatını bir köle haline getirmesi, modernizmin insanda yarattığı bu parçalanmışlık ve yabancılaşma nedeniyle daha çok modernist çizgidedir.

Bir hikâyeci ve romancı olarak Tanpınar, tabii ki gelenekten bağımsız değildir ya da Orhan Pamuk'un modernizm tanımı ve *Huzur*'un bir bölümünden yola çıkarak yaptığı saptamada olduğu gibi, cemaati devam ettirerek geleneği reddetmemiştir. Gelenek, onun bütün karakterlerinin belleğinde, hatıralarında, bugünün bir izdüşümü gibi yansır. Fakat bu artık tahrip edilmiş, geriye gelmesi mümkün olmayan bir gelenektir. Bu nedenle *Huzur*, yaşayanlardan çok ölülerin romanıdır. Her ne kadar hatırlansalar da bütün o musikişinaslar, âlimler... hepsi birer ölüdür. Artık "Emirgân'da Akşam Saati" hikâyesinde Sabri, tüm hatırladıkları için "hortlaklarım" diye boşuna demiyordur. Neden hortlak? Ya da Suad, *Huzur*'un son sahnesinde büyük bir güneş olarak neden Mümtaz'ın karşısına çıkıyor?

Bu noktada postmodern edebiyatın oyunlarına da bir eleştiri getirmek gerekir. Postmodern edebiyatın oyunlarında, bu tereddüt yoktur, sadece kendisini duyuran bir teknik vardır. Oyun, içi boşaltılmış, tüm trajik ögelerinden soyutlanmış, kelimelerle örülen bir unsur gibi anlatılmıştır. Fakat modernizmin ve Kafka'nın en önemli eserlerinden biri olan *Dava* romanını düşünelim. Bu hikâyenin karakteri Joseph K. adliye koridorlarında oradan oraya koşuştururken ve kendisini yargılayan hâkimlerin bir oyun havası içinde onu ölüme mahkûm etmelerini izlerken, tüm o karabasana ve aslında tüm olanların abesliğine değil, gerçekliğine vurgu yaparken her şeyi bir oyunmuş gibi anlatırken, teknikten öte insanın bir şeyle baş etmesinden bahsetmektedir. Oyun bir baş etme şek-

lidir: Var olan gerçeklikle, yaşamın insana verdikleriyle ve bu süreçle baş etmek. Tanpınar için de oyun, karşılığını bu baş etmede ve onarmada bulur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde insanlar kahkahalarla gülmektedirler, fakat bir yandan da bu Enstitü'ye hizmet etmektedirler. Bu, içinde bulundukları gerçeklikle baş etmenin bir sembolüdür. *Mahur Beste*'de Behçet Bey, karısı Atiye'nin düğün gecelerinde attığı kahkahayı hiçbir zaman unutmaz. O, hep bu kahkahanın ardından kitaplara ve saatlere sarılmıştır. Neredeyse bütün hikâye ve romanlarında var olan taklit olgusu da karşılığını bir şeyle baş etmede bulur. Biri diğerini taklit ederken hem arayışın bir yönünü oluşturmakta hem de var olan gerçeklikle baş etmeye çalışmaktadır.

Peki, o halde bu karakterler için oyunun ne anlamı var? Oyun bir taraftan onların kendilerini ifade etmenin bir yolu, bir taraftan da kendilerini onarmanın. Hayri İrdal'ın Şehzadebaşı'ndaki kumpanyalarda, Sabiha'nın insanlarla ilişkilerinde, Zeynep'in Temizlik Revüsü'nde, Behçet Bey'in tavan arasında, Sani Dayı'nın banyosunda bir nevi oyun odası haline gelen bu yerlerde karakterler sürekli kendilerini onarmak peşindeler. Bunu ellerinde olduğu en iyi şeyi kullanarak, onu kendi lehlerine çevirerek yapmak isterler.

Bu nedenle oyun unsuru olarak kullandıkları nesneler son derece önemlidir. Behçet Bey'in saatleri, Sani Dayı'nın banyosu ve yapmaya çalıştığı araba, Sabiha, Zeynep ve Hayri İrdal'ın kendi bedenleri... Hepsi bir şekilde sonsuzluğa ulaşmak peşindedirler. Saatler, banyo, araba ve kişinin kendi bedeni ya da düşünceleri. Bunların bir oyun unsuru olmasının ardındaki neden ise arayışı da içinde barındıran her birinin "tadil ve ıslah" edilebilmesidir. Arayışın bu kadar önemli olduğu Tanpınar'da, karakterleri kendilerini onarmaya yönelik girişimlerinde kullandıkları oyun unsurlarının arayışı içinde

barındırıyor olabilmesi ilgi çekicidir. Ama oyunun temelinde gerçeklikle baş etme vardır.

Tanpınar ve kuşağı düşünüldüğünde oyunun bu onarıcı ve zorluk ve yılgınlıkla baş edici yanı özellikle öne çıkmaktadır. Oyun, bu arayışın yansımasıdır. Bu yansımanın Türk modernleşmesi denildiğinde her seferinde adı zikredilen Tanpınar'ın eserlerinde ne şekilde ortaya çıktığı da hem bir geçiş dönemi aydını olması hem de modernleşme, özellikle modern Türk hikâye ve romanındaki 'estet' temsilcisi olması dolayısıyla tartışılmaya devam edilecektir. Bu baş etme ve onarma sürecinin ne şekilde gerçekleştiği de öyle... Bu nedenle bu kitapta oyun konusunu sınıflandırmada da Tanpınar'ın temel problemlerinden olan kültür, bellek, zaman, gerçeklik ve mizah göz önünde bulunduruldu. Alt başlıklar da oyunla ilişkili olan bu unsurlara göre belirlendi. Çünkü tüm bu unsurlar, oyunun "*bir şeyle baş etme*" özelliğini beslemesiyle öne çıkıp oyunun hemen yanı başında yer alırlar.

"Aramak", "tüm kapıları çalmak", "baş etmek" ve "onarmak". İşte Tanpınar'da oyun kavramı, yansımasını bu ayna görevi gören sözcüklerin derinliğinde bulur.

KAYNAKÇA

A) Kitaplar

AKTULUM, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, Ankara 2004.

ALPTEKİN, Turan, *Bir Kültür Bir İnsan-Ahmet Hamdi Tanpınar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.

ALVAREZ, A., *Gece*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

AND, Metin, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1985.

AND, Metin, *Oyun ve Bügü*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

ATIŞ, Sarah Moment, *Semantic Structuring in The Modern Turkish Short Story An Analysis of The Dreams of Abdullah Efendi and Other Short Stories by Ahmet Hamdi Tanpinar*, Leiden, 1983.

AYVAZOĞLU, Beşir, *Peyami*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998.

BACHELARD, Gaston, *Ateşin Psikanalizi*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1995.

BACHELARD, Gaston, *Mekânın Poetikası*, Kesit Yayınları, İstanbul, 1996.

BAKHTIN, Mikhail, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Metis Yayınları, İstanbul 2004.

BAKHTIN, Mikhail, *Karnavaldan Romana*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais ve Dünyası*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005.

BATAILLE, George, *Nietzsche Üzerine*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2000.

BECKETT, Samuel, *Proust*, Metis Yayınları, İstanbul 2001.

BENJAMIN, Walter, *Son Bakışta Aşk*, Metis Yayınları, İstanbul 1995.

BERGSON, *Gülme*, Çev. Mustafa Şekip Tunç, MEB Yayınları, Ankara 1989.

BERNE, Eric, *Hayat Denen Oyun*, İstanbul 2001.

BİRSEL, Salah, *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Sander Yayınları, İstanbul 1976.

BORATAV, Pertev Naili, *100 Soruda Türk Folkloru*, Gerçek Yayınları, 1984.

BORGES, *Alef*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.

BORGES, *Dantevari Denemeler-Shakespeare'in Belleği*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

CAILLOIS, Roger, *Man, Play and Games*, Universty of Illinois Press, Urbano and Chicago, 2001.

CALVINO, Italo, *Amerika Dersleri*, Can Yayınları, İstanbul 1994.

CAUDWELL, Cristopher, *Yanılsama ve Gerçeklik*, Payel Yayınları, İstanbul 1988.

CIPOLLA, Carlo M., *Zaman Makinesi (1300-1700)*, Kitap Yayınevi, İstanbul 2002.

ÇELİK, Hüseyin, *Ali Suavi ve Dönemi*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.

DELEUZE, Gilles, *Proust ve Göstergeler*, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2004.

DELLALOĞLU, Besim, *Romantik Muamma*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2002.

DEMİRALP, Oğuz, *Kutup Noktası*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2001.

EAGLETON, Terry, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.

ECO, Umberto, *Açık Yapıt*, Can Yayınları, İstanbul 2000.

ECO, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yayınları, İstanbul 1996.

ECO, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Can Yayınları, İstanbul 1997.

EHRMANN, Jacques (ed.), *Game, Play, Literature*, Boston: Beacon P, 1968.

ENGİNÜN, İnci, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.

ENGİNÜN, İnci-KERMAN, Zeynep, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2010.

ERONAT, Canan Yücel, (Haz.), *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

FREUD, Sigmund, *Düşlerin Yorumu I-II*, Payel Yayınları, İstanbul 1991.

FREUD, Sigmund, *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*, Metis Yayınları, İstanbul 2001.

GİRARD, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Metis Yayınları, İstanbul 2001.

GRIFFITHS, Jay, *Tik Tak*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003.

GÜRBİLEK, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul 2001.

GÜRBİLEK, Nurdan, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

GÜVEN, Güler, *Tanpınar'dan Yeni Ders Notları*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul 2005.

HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995.

JOYCE, James, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, Çev. Murat Belge, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.

JUSDANİS, Gregory, *Gecikmiş Modernlik*, Metis Yayınları, İstanbul 1998.

KAPLAN, Mehmet, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

KAPLAN, Mehmet, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 1982.

KARAGÖZ KİTABI, Haz. Sevengül Sönmez, Kitabevi Yayınları, 2000.

KERMAN, Zeynep, *Tanpınar'ın Mektupları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.

KIERKEGARD, Sören, *İroni Kavramı*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2003.

KUDRET, Cevdet, *Karagöz I*, Bilgi Yayınları, Ankara 1968.

LUCY, Niall, *Postmodern Edebiyat Kuramına Giriş*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003.

LUKACS, George, *Roman Kuramı*, Metis Yayınları, İstanbul 2003.

OCAK, Ahmet Yaşar, *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*,2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

OKAY, Orhan, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul 2000.

OKAY, Orhan, *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010.

ÖZBEK, Meral, *Türkiye'de Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.

PARLA, Jale, *Babalar ve Oğullar*, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

PARLA, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

POE, Edgar Allan, *Bütün Hikâyeleri*, İthaki Yayınları, İstanbul 2001.

PROUST, Marcel, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, Çev. Roza Hakmen,

5. Baskı, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

RANDALL, William L., *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.

SAID, Edward, *Kış Ruhu*, Metis Yayınları, İstanbul 2000.

SANDERS, Barry, *Kahkahanın Zaferi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.

SANDERS, Barry, *Öküzün A'sı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.

SCHILLER, Frederich, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, MEB Yayınları, Ankara 1965.

SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, *Karagöz (Psiko-Sosyolojik Bir Deneme)*, Maârif Vekâleti Yayınları, Ankara 1941.

SORLIN, Pierre, *Düş Söylemleri*, Ayrıntı Yayınları İstanbul 2004.

SPARIOUSU, Mihai, *Dionysos Reborn: Play and Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*, Ithaca: Conell UP, 1989.

SUITS, Bernard, *Çekirge-Oyun, Yaşam ve Ütopya*, Ayrıntı Yayınları İstanbul 1995.

ŞÂDÂN, İzzeddin, *Birsam-ı Saadet*, Işık Dizgievi, İstanbul 1943.

TANÖR, Bülent, *Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri (1789-1980)*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

TANPINAR Ahmet Hamdi, *Beş Şehir*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2000.

TANPINAR Ahmet Hamdi, *Edebiyat Dersleri*, Haz. Abdullah Uçman, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Haz. Abdullah Uçman, YKY, İstanbul, 2007.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1981.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1998.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Mücevherlerin Sırrı*, Haz. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Yaşadığım Gibi*, Haz. Birol Emil, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.

TODORAV, Tzvetan, *Fantastik*, Metis Yayınları, İstanbul 2004.

TURA, Saffet Murat, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996.

UÇMAN, Abdullah-İNCİ, Handan, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.

URRY, John, *Mekânları Tüketmek*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.

WINNICOTT, D.W., *Oyun ve Gerçeklik*, Metis Yayınları, İstanbul 1998.

ZAMANIN KİTABI (Kolektif), YGS Yayınları, İstanbul 2003.

ŽIŽEC, Slavoj, *Yamuk Bakmak*, Metis Yayınları, İstanbul 2004.

B) Makaleler:

ALPTEKİN, Turan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 242, Ekim 2002.

ALPTEKİN, Turan, "Hocam, Ustam: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 384-387.

CAILLOIS, Roger, "Oyunun Tanımı", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 55, Bahar 1994, s. 35-41.

DEMİRALP, Oğuz, "Habis Aydınlık", *Kitap-lık*, Sayı: 83, Mayıs, 2005, s. 125-129.

DOĞAN, Mehmet Can, Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 569-577.

EHRMANN, Jacques, "Homo Ludens Revisited", *Games, Play, Literature*, Boston: Beacon P, 1968, s. 31-57.

ENGİNÜN, İnci, "*Sahnenin Dışındakiler* Hakkında Açıklama", *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003, s. 311-312.

GÜRBİLEK, Nurdan, "Bitmeyen Çıraklık", *Victoria R. Holbrook'a Armağan*, Der. Özgen Felek-Walter Andrews, Kanat Yayınları, İstanbul 2006, s. 183-232.

GÜRBİLEK, Nurdan, "Parçalanmış Zamanın Akışında", *Defter*, Sayı: 1 Kasım 1987.

GÜVEN, Güler,"Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Romanı", *Journal of Turkish Studies*, Vol: 3, 1979.

IŞIN, Ekrem, "Osmanlı İlmiye Sınıfının Romanı: *Mahur Beste*", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 593-604.

İNCİ, Handan, "Tefrikadan Kitaba *Huzur*", *Huzur*, İstanbul, 2002, s. 427-442.

İREM, Nazım, "Muhafazakâr Modernlik, 'Diğer Batı' ve Türkiye'de Bergsonculuk", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 82, Güz 1999, s. 141-179.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 612-645.

KAPLAN, Mehmet, "Bir Şairin Romanı: *Huzur*", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1997.

KAPLAN, Mehmet, "*Mahur Beste* Hakkında Birkaç Söz", *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1975.

KÜTÜKÇÜ, Tamer, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Rüyalar", *Varlık*, Haziran 2001, s. 10-14.

MORAN, Berna, "Bir *Huzur*suzluğun Romanı: *Huzur*", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 291-308.

NACİ, Fethi, "*Huzur*", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 189-198.

NACi, Fethi, "*Sahnenin Dışındakiler*", *40 Yılda 40 Roman*, Oğlak Yayınları, İstanbul 1994.

OĞUZERTEM, Süha, "Gizemli Bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce ve Tanpınar", *Kitap-lık*, Sayı: 40, Mart-Nisan 2000, s. 99-112.

OĞUZERTEM, Süha, "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 472-489.

OĞUZERTEM, Süha, Fictions of Narcissism: Metaphysical and Psychosexual Conflicts in the Stories of Ahmet Hamdi Tanpınar, *The Turkish Studies Association Bulletin*, Vol: 14, September, 1990, s. 223-233.

OKAY, Orhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Rüyalar Hikâyesi", *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1987.

OKAY, Orhan, "Bir Monografi Denemesi: Ahmet Hamdi Tanpınar I-VIII", *Dergâh*, Sayı: 24-30,32, Mart-Eylül, Kasım 1992.

OKAY, Orhan, "Kaderin Eşiğinde Tanpınar", *Hece*, Sayı: 61, Ocak 2002, s. 8-16.

OKAY, Okay, "Yüzbinlerce Ruh Bir Araf'ta", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*,

Sayı: 65-66- 67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 591-599.

OKAY, Orhan, "Politika Batağında Derbeder Bir Şair: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hece, Hayat-Edebiyat-Siyaset Özel Sayısı*, Sayı: 90-91-92, Haziran-Temmuz-Ağustos 2004.

OKAY, Orhan, "Tanpınar, Ahmet Hamdi", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt: VIII, İstanbul, 1998.

OKAY, Orhan, "Tanpınar'dan Acı Bir İroni: Acıbadem'deki Köşk", *Yedi İklim*, Sayı: 1 Nisan 1992.

PAMUK, Orhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernleş-mesi,"*Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 446-460.

PARLA, Jale, "Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 96, Bahar 2003, s. 146-165.

SOYKAN, Ömer Naci, "Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans", *Felsefe Dünyası*, Sayı: 2, Aralık 1991.

TANPINAR, Ahmet, "Romana ve Romancıya Dair Notlar I", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2000, s. 58-63

TANPINAR, Ahmet Hamdi, "İnsanlığın Talihi", *Hece*, Sayı: 88, Nisan 2004, s. 35-36.

TÜYSÜZOĞLU Fatma-BEKTAŞ Tolga, "Ferahfezâ Mucizesi: *Huzur*", *Kitap-lık*, Sayı: 63, Temmuz-Ağustos 2003, s. 103-111.

UÇMAN, Abdullah, "Tanpınar'ın Hikâyelerini Yeniden Okurken", *Kaşgar*, Sayı: 34, Eylül-Ekim 2003.

YAVUZ, Hilmi, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Estetiği Üzerine," *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, s. 237-239.

C) İncelenen Eserler:

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Bütün Öyküleri*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Mahur Beste*, 4. Baskı, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Sahnenin Dışındakiler*, 5. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2003.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Huzur*, 6. Baskı, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 10. Baskı, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul2003.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Aydaki Kadın*, Adam Yayınları, İstanbul 1987.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *İki Ateş Arasında*, İyi Şeyler Yayınları, İstanbul 1998.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, "Bu Her Akşam Böyledir", *Kitap-lık*, Sayı: 72, Mayıs 2004, s. 40-41.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, "Evin Sahibi", *Ülkü*, 1 Birinci Kânun 1943.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, "Evin Sahibi", *Ülkü*, 1 Mart 1943.

Modern edebiyat, bireyin parçalanmasıyla başlar. Bu parçalanmışlık, bireyin modern hayat karşısında yabancılaşması, yabancılaşmanın insanda yarattığı sıkıntı ve bütünlüğe ulaşmaya çalışma şeklinde dallanıp budaklanmıştır: "Değerler üzerindeki bu yeni baştan durma, bu huzursuzluk, asıl moderni yapar." diyen Tanpınar'ın temel meselesi işte bu modernin yarattığı huzursuzluktur.

Tanpınar'ın karakterlerinin hepsi hayatın hızlı ve yeni akışı içinde kendilerine geçmişleriyle bağlantılı olarak bir yer bulmaya çalışırlar. Bu yüzden parçalanmışlardır ve bu nedenle onlar için "oyun" ciddi bir kavramdır.
Arafta kalmış bir kuşağın yazarı olarak Tanpınar, başta dil olmak üzere, sonrasında kurgu ve yapıya da aksedecek bir şekilde oyuna yönelmiştir.

"Arafta kalmışlık" halinden bağımsız olmayan "oyun"un Tanpınar'da karşılığını bulmak bu kitabın temel meselesidir.

230541
AOA

kapı

kapı no: 362
İnceleme: 92

ISBN-13: 978-605-5107-03-1
9 786055 107031