

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA OYUN

DOKTORA TEZİ

SEVAL ŞAHİN GÜMÜŞ

İSTANBUL 2005

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA OYUN

DOKTORA TEZİ

SEVAL ŞAHİN GÜMÜŞ

TEZ DANIŞMANI: PROF. DR. ABDULLAH UÇMAN

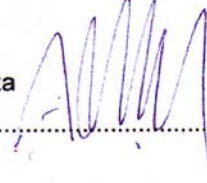
İSTANBUL 2005

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Doktora öğrencisi Seval Şahin Gümüş'ün "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikayelerinde Oyun" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı doktora tezi olarak oy birliği ~~oy çokluğu~~ ile başarılı bulunmuştur.

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Abdullah Uçman
Üniversitesi Mimar Sinan G.S.

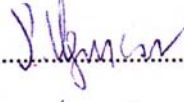
İmza



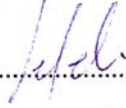
Üye : Prof.Dr. Selçuk Mülayim
Üniversitesi Marmara



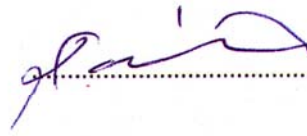
Üye : Prof.Dr. Sema Uğurcan
Üniversitesi Marmara



Üye : Doç.Dr. Emel Kefeli
Üniversitesi Marmara



Üye : Doç.Dr. Şehnaz Aliş
Üniversitesi Marmara



ONAY

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu' nun ...17.../02.../2006 tarih ve ...2-5... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mücteba İLGÜREL
Müdür



İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	II-III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
KISALTMALAR	VI
GİRİŞ	1-11
1.OYUN-KÜLTÜR.....	12-80
1.1. Karagöz ile Hacivat	16-29
1.2. Karnaval	29-51
1.3. Tiyatro	51-66
1.4. Masal	67-72
1.5. Sinema	72-73
1.6. Kumar	73-78
1.7. Çocuk Oyunları.....	78-80
1.8. Satranç	80
2. OYUN-BELLEK.....	81-107
2.1. Geri Dönüş	82-91
2.2.Hatırlama	92-105
2.3. Kaçış	105-107
3. OYUN-ZAMAN	108-130
3.1. Öykü Zamanı-Anlatı Zamanı-Söylem Zamanı	109-112
3.2. Gündelik Zaman-Mitsel Zaman-Kozmik Zaman	112-117
3.3. Analeks ve Proleksler	118-130
4. OYUN-GERÇEKLİK.....	131-206
4.1. Hayal.....	131-141
4.2. Rüya	141-156
4.3. Taklit	156-183
4. 4. Yanılsama.....	183-206
5. OYUN-MİZAH	207-290
5. 1. İroni.....	207-259
5.2. Karikatürleştirme.....	259-266
5 3. Parodi	266-284
5. 4. Alay.....	284-290
SONUÇ	291-300
KAYNAKÇA	301-309
ÖZGEÇMİŞ	310

ÖN SÖZ

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk edebiyatının en önemli şahsiyetlerinden biridir. Tanpınar, gerek edebî eserleriyle gerekse düşünsel yanıyla her zaman araştırmacılar için ilginç bir figür olarak Türk edebiyat ve düşünce tarihinde yerini almıştır. Fakat bunlardan ikincisi, özellikle son zamanlarda daha çok öne geçmiştir.

Bir edebiyatçıyı düşüncelerinden ve dünya görüşünden bağımsız kabul etmek tabî ki mümkün değildir. Bir edebiyat araştırmacısı, incelediği yazarın eserlerine yaklaşımında, o kişiyi, dünya görüşünden bağımsız ele alamaz. Araştırmacının bir başka görevi de iyi yazar, iyi romancı, iyi şair olgularının içini doldurmaktır. Bu çalışmada bizim yapmaya gayret ettiğimiz, iyi bir edebiyatçı olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın neden iyi bir edebiyatçı olduğunu ortaya koymaktır. Bunun için de yazarın kendi malzemesinin zaman içerisindeki gelişimi, dönüşümü ve değişimini oyun kavramını göz önünde bulundurarak inceledik. Modern edebiyatın temel argümanlarından olan, sonrasında postmodernizmin, oyun kavramının Tanpınar'ın yaşadığı dönemle de bağlantılı olarak eserlerine kurgu, yapı, anlatım tekniği olarak ne derecede ve nasıl girdiğini, bütün bunlarda yazarın onu ortaya koyuş biçimini ve bunun altındaki nedenleri incelemeye çalıştık.

Çalışmamızda, oyun kavramını tanımlamak için bu alanda yazılmış eserlerden, örneğin Johan Huizinga'nın **Homo Ludens** kitabı gibi, yararlanmakla birlikte, tanımımızı öncelikle ortaya konulan malzemedan yola çıkarak yaptık. Daha önce yapılmış tanımlamaların, özellikle Batıda yapılanların aynısını uygulamanın sadece bir teorinin pratiğe geçirilmesinden ibaret kalacağını, Türkiye'de özellikle Metin And ve Pertev Naili Boratav tarafından yapılan tanımların ise halk edebiyatı ve folklor kökenli olması nedeniyle doğrudan metnin kendisinden yola çıkarak yapılan bir tanımın daha doğru olacağına karar verdik. Örneğin Brian Edwards'ın **Theories of Play and Postmodern Fiction** kitabında yaptığı gibi Jacques Derrida'nın postyapısalcı oyun kavramını alıp bunu metinlere uygulamanın, biraz önce de belirttiğimiz gibi başlı başına ayrı bir çalışma olmasına rağmen, daha çok teorinin pratiğe geçirilmesinden ibaret olduğunu ve ayrıca bu tanımın oluşumunda Tanpınar'ın kendi öznel duruşunun daha önemli olduğunu düşündük. Malzeme olarak temelde yazarın hikâye ve romanlarını kullanmakla birlikte, yer yer şiirlerine ve diğer yazılarına da başvurma gereği duyduk.

Sınıflandırmamızda, beş ana başlık belirledik. Bu başlıkları oyun ile olan ilişkilerine göre yaptık. Her ana başlığın hemen altında oyun kavramının diğer kavramla olan ilişkisine yer verdik. Alt başlıklarda da sınıflandırdığımız kavramın, öncelikle hemen başlığın altında, ilk paragrafta tanımını verdik.

Ahmet Hamdi Tanpınar gibi büyük bir edebiyatçı üzerinde çalışmak, çalışan kişiyi de zenginleşmeye, araştırmaya ve daha önceden haberi bile olmadığı birçok şeyi öğrenmeye itiyor. Bir yazarı büyük yapan unsurlardan biri de aslında budur. Onu her okuduğunda yeni bir şeyler bulmak ve öğrenmek. Büyük yazarlarda bu süreç hiç bitmiyor, dahası siz de hiç bitmesin istiyorsunuz. Bana bu uzun ve zor süreçte yardımcı olan ve yanımda bulunan danışmanım Prof. Dr. Abdullah Uçman'a çok teşekkür ederim. Prof. Dr. Orhan Okay ve Nurdan Gürbilek ise yazdıklarımı baştan sona okuyarak buldukları tavsiye ve eleştirilerle bu süreçte bana eşlik eden diğer insanlardı. Prof. Dr. Ömer Naci Soykan, kavramlar konusunda çok yardımcı oldu. Kendilerine sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

ÖZET

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk edebiyatının en önemli şahsiyetlerinden biridir. O, sadece bir edebiyatçı olarak değil bir düşünce adamı olarak da bugün Türk modernleşmesi söz konusu olduğunda ilginç bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Art arda çeşitli toplumsal ve siyasal olayların cereyan ettiği bir devirde yaşayan Tanpınar ve kuşağı bu toplumsal ve siyasal olaylardan etkilenmiş ve Tanpınar bu hızlı değişimlerin içinde bir ârâf kuşağında yer almasına rağmen hikâye ve romanlarıyla bugünden bakıldığında avangard denilecek bir tavır ortaya koymuştur. Modernist edebiyatın temel argümanlarından olan oyun da bu avangard yazarın eserlerinde önemli bir yer tutar. Onun kahramanları, dönemin değişimlerine ayak uydurmaya çalışır bir şekilde hızı yakalamaya çalışırken sürekli arayarak ve bazen de bu arayışın içinde yok olarak temelini bulma-arama-kaybetmede bulan bir oyun oynarlar.

SUMMARY

Ahmet Hamdi Tanpınar is one of the most important personalities of Turkish literature. He is not only a man of letters but also a thinker of Turkish modernisation. Tanpınar and his generation lived in a period of consecutive social and political turmoil and were affected by these sudden changes. Even though he represents an in-betweenness situated in a purgatory generation with regard to the historical conjuncture, his stories and novels can be appreciated as an avant-garde of the canon. “Game” as an elementary component of the modernist literature appears as the most significant element of his works. While his protagonists endeavour to keep up with the changes signifying the historical period, they incessantly seek for the mood of their time and are sometimes annihilated within this search. Thus, “game” finds out its basis in those protagonists’ seeking-finding-losing efforts.

KISALTMALAR

a.g.e. Adı geçen eser

a.g. m. Adı geçen makale

Haz. Hazırlayan

ev. Çeviren

MEB Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları

Yay. Yayınevi

s. Sayfa

GİRİŞ

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1901 yılında dünyaya gelir. Hayatının 13 yaşına kadar olan sürecini babasının görevi nedeniyle geniş imparatorluk coğrafyasının çeşitli yerlerinde dolaşarak geçirir. 14 yaşında, Tanpınar belki de hayatının en önemli acılarından birini yaşar: Annesi ölür.

Çocukluğunun çeşitli Anadolu vilayetlerinde oradan oraya dolaşarak geçmesi, Musul'da annesinin ölümü ve Kerkük izlenimleri, Tanpınar'ı belki de hayatı boyunca etkilemiş ve bu yüzden onu bir yolculuklar yazarı yapmıştır. O, yazdıklarına bile bir tür yolculuk adını verir. Mehmet Kaplan'a yazdığı mektupta, "Mahur Beste adlı bir yolculuğa çıktık"¹ diyecektir. Yıllar sonra ise hatıra defterine şunları yazacaktır: "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 Yolculuk, Tanpınar'ı anlatmak için en uygun kavramlardan biri belki de. Hep aramak, ama sadece aramak, bulduğu zaman bile kaybetmek ve yine peşine düşerek aramak peşinde olan bir yazar için yolculuk, hem kimliği hem de estetiği açısından önemlidir. Amin Maalof, **Ölümcül Kimlikler** adlı eserinde, bir insanı oluşturan kimliğin tek bir unsurdan meydana gelmediğini, değişen zaman dilimi ile beraber toplumsal ve siyasal olayların da o kişinin kimliğini oluşturmada önemli olduğunu söyler. Bu, herkes için geçerli bir olgudur. Tanpınar için de öyle.

Tanpınar, 1901 yılında Osmanlı Devleti sınırları içinde doğmuştu. Artık son günlerini yaşamakta olan Osmanlı Devleti'ne mensuptu. 14 yaşında, annesini kaybettiği 1915 yılında, I. Dünya Savaşı başlamıştı. Artık Tanpınar, sadece yıkılmakta olan, hatta toprakları paylaşılmış zayıf bir devletin mensubu idi. "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

¹ Zeynep Kerman, **Tanpınar'ın Mektupları** (3. baskı), Dergâh Yay., İstanbul, 2001, s. 214.

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

defa bu aylarda karşılaştığımı anladım.”³ 1919 yılında İstanbul’da Edebiyat Fakültesi’ne girdiği zaman ise Millî Mücadele başlamak üzereydi. “ Bu hâl, 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 başlamıştı. Tabii Yahya Kemal’in büyüklüğü onu eziyordu. Millî Mücadele’nin hızla devam ettiği bu yıllarda Tanpınar, dönemindeki birçok insan 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 ile birlikte adım adım dolaştığı İstanbul ise zamanla onun için Yahya Kemal gibi yüce bir şahsiyet hâlini alacaktı.

Üniversiteden mezun olduktan sonra, Anadolu’ya öğretmenlik yapmaya giden Tanpınar, Cumhuriyet’in kuruluşunun hemen sonrasında başlatılan devrimlerin ve Mustafa Kemal’in takipçisi genç bir öğretmendi. Erzurum, Konya, ve Ankara’da geçen öğretmenlik yılları onun kişiliğinin oluşumunda da etkili olmuştu. Öğretmenlik yaptığı yıllarda Anadolu’yu daha yakından tanımış, burada gördüğü manzaralar ve insanlar onda unutamayacağı hatıralar 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 insandı. Burada tanıdığı Nuri İyem, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu gibi ressamların hayatı boyunca destekçisi olacaktı. 1939’da İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi’nde Yeni Türk edebiyatı profesörü olduktan sonraki Tanpınar ise, bir konudan diğerine atlayarak dersler anlatan bir hocaydı. Bu arada şiirler yazıyor, hikâyeler ve makaleler kaleme alıyordu. Bunların içinde geriye dönüp baktığında kendisi için en çok gurur duyduğu işlerinden biri daha 1935 yılında **Abdullah Efendinin Rüyaları** hikâyesini yazmış olmağı. Şimdi o, bir şair, hikâyeci, romancı ve bir üniversite hocası idi.

Birçok kimliği içinde barındıran Tanpınar, bu yıllarda ve belki hayatı boyunca parasızlıktan dert yanacaktı. Bu nedenle arkadaşı Cevat Dursunoğlu’ndan

³ Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Dergâh Yay., (3. baskı) İstanbul, 2000, s. 301.

⁴ Tanpınar, a.g.e., s. 304.

milletvekili olabilmek için yardım ister. Böylece edebiyat çalışmalarına daha çok ağırlık verebilecektir. Tek parti döneminin milletvekillerinden biri olarak 1943 yılında, bu sayede Meclise girer. 1946'da milletvekilliği sona erip yeniden Edebiyat Fakülte'sindeki kürsüsüne döndüğünde, aynı zamanda eski Maraş mebusu Hamdi idi. 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 olmuştu. Sonra da politikayı sevmediğini söyleyecekti. 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 Bu zamana kadar Tanpınar birçok kimliğe sahip olmuştu ama kendisi için bunların arasında en önemli olanı şair kimliği idi. Şiir onun için sanatlar arasında en üstün olanıydı ve o, galiba hep bir şair olarak hatırlanmak istedi. Bu isteği gerçekleşmedi. İnsanlar bugün onu, önce şair olarak değil, hikâyeci, romancı ve bir düşünce adamı olarak hatırlıyorlar. En çok hatırlanmak istediği kimliği bugün belki de en son hatırlanan kimliği.

Yolculuk... Tekrar Tanpınar ve yolculuğa dönersek, kimlikten kimliğe geçiş yapan birçok insan gibi Tanpınar da şartların ve kendi durumunun olanaklarına göre kendisine yeni kimlikler yaratmış, bir kimlikten diğerine yolculuklar gerçekleştirmiştir. Fakat o, aslında bu yolculuğu, onun için karşılığını aramakta bulan yolculuğunu biraz da kendini bulmak için yapmıştır. Şiirlerinde, hikâyelerinde, romanlarında ama özellikle hikâyeye ve romanlarında sadece ikiye bölünmekle kalmamış neredeyse parça parça olmuş kahramanlar ve bunların benlikleri, bellekleri vardır. Tanpınar hakkında yazanların da bu bölünmüşlüğü devam ettirmeleri ilginç bir tesadüf, ama Tanpınar'a yakışan bir tesadüf. Bu bölünmede bir yandan Yahya Kemal'i, millî edebiyatı öven ve Halit Ziya'yı millî olmadığı için eleştiren bir Tanpınar'ı gören ve bu nedenle onu daha çok muhafazakâr çizgiye yakın bulanlar; James Joyce'dan, sanatın her şeyin üstünde olması nedeniyle, tabiat sanatı taklit ederden bahseden bir diğer Tanpınar ve bu özelliklerinden dolayı onu modernizme yakın bulanlar. Fakat bunların her ikisi de

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. Tanpınar'ın söz konusu yazıları için bakınız, "Suçüstü", "Yakın Tarihimiz Üzerinde Dikkatler", "İçtimaî Cürüm ve İnsan Adaleti", **Mücevherlerin Sırrı**, Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2002, s. 104-122.

Tanpınar. Bir yandan Halid Ziya'yı millî olmadığı için eleştiren bir Tanpınar var, diğer yandan da tabiatın sanatı taklit ettiğine inanan bir Tanpınar var. Yukarıda da belirttiğimiz gibi insan siyasal, toplumsal şartlara ve kendi koşullarına göre birden çok kimlik oluşturabiliyor. Ancak Tanpınar söz konusu olduğunda üzerinde durulması gereken önemli unsurların başında parçalanma ve bölünme geliyor. Bu meseleye geçmeden önce biraz da Tanpınar'ın döneminden bahsetmek gerekiyor.

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 de şahitlik etmiştir.

Tanpınar'ın yaşadığı, 1901 ve 1962 yılları arasında neler olmuştur? II. Meşrutiyet'in ilânı, Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı, Millî Mücadele, yeni bir rejim, Cumhuriyet, bu yeni rejim etrafında oluşan yeni bir insan hayatı ve toplum yapısı, II. Dünya Savaşı, 1950'de çok partili rejime geçiş, bir de 1960 ihtilali. Toplumun sürekli değiştiği, yeni yaraların açıldığı bir zaman dilimi. Sürekli değişen bu zaman dilimi içinde Tanpınar, önce Dergâh çevresinde yer almıştır. Bundan böyle, Ziya Gökalp'in Durkheimcılığına karşı Bergsoncular var olacaktır. Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya ve daha döneminin birçok önemli kişisi Bergson'un "dureé" fikri üzerinde duracak, özellikle Mustafa Şekip, Bergson'dan birçok çeviri yapacaktır. Bu yıllarda Bergson'un bütün zamanları birleştiren tek bir zaman üzerinde durması, her şeyin zihinde meydana geldiği düşüncesi ve Freud'un bilinçaltına yönelik çalışmaları insanları etkilemiştir. Öncelikle bu, her şeyin "tek bir ân"dan meydana geldiği fikri, insanlar için bir kaçış yolu gibidir. Zaman, bu kadar hızla değişirken zamanın bugünden geçmişe ve oradan da geleceğe yönelik, ancak kesintisiz bir hâlde bulunduğu düşüncesi, o dönemde Bergson'u öne çıkaran insanlardan biri olarak 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 hâlde 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 hâlde bunun düşünsel boyutu önem kazanacak, bu da insanı rahatlatacaktır. Sürekli geriye bakmanın, hep bir arama içinde olmanın, ama sadece aramanın bir diğer karşılığı da aslında hiçbir şey bulmak istememektir. Eğer bulursa, arayış sona erecek ve bir şey teklif etmek zorunda kalacaktır. 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 zaman, devir ve eser söz konusu olduğunda bir teklifle karşılaşmıyoruz. **Mahur Beste**'de, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde, yaşadığı devirden memnun olduğunu ifade edecektir. Fakat bunu ifade ettiği eserlerinde, kendisinin olmasa bile kahramanlarının bir geçmiş devre özlem, en azından bu devirlerden bahsetmesinde bir özlem vardır. **Mahur Beste**'de “bulduğum devirden memnunun” derken, Behçet Beyin 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 buldukları 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 belleğinde, çoktan unuttuğu ama hatırlaması gereken bilinçaltına

odaklanmalıdır. **Abdullah Efendinin Rüyaları, Evin Sahibi, Yaz Yağmuru** biraz da bu doğrultuda bilinçaltının anlatısıdır.

Döneminde birçok insanın çeşitli meselelerde bir teklifi olması ve kendilerine buna göre bir dünya kurmalarına karşılık, Tanpınar gibi bir aydının ârâfta kalmış olması, biraz da Bergson ve Freud'un etkisinde kalmasından olsa gerek. O, parçalanmayı, zerleşmeyi, billurlaşmayı tercih etmiştir. Bu durum, dönemindeki aydınlardan Peyami Safa, Nazım Hikmet ya da Necip Fazıl'dan onun farkını gösterir. Döneminin bu üç örneği 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 ressam, şairler, felsefeciler, tiyatrocular ve çevirmenlerden kurulu entelektüel bir dünyanın içindedir.

O, her zaman bir entelektüel dünyanın içinde olmuştur. Bu, konuşulup sohbetlerin yapıldığı, ülkeye ve sanata dair görüş alış verişlerinin olduğu bir dünyadır. Konuşma mekânları ise genellikle kahvelerdir. Küllük vb. 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

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

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 bu, parçalanmış bir dosttur.

Bir nevi “akademi” olan bu kahvelerden birinde, Tanpınar’ın etrafındakileri, “Profesörler Kurulunu ve onların cumartesi toplantılarının” yapıldığı Nisuzaz’ı Salah Birsnel anlatacaktır. Bu kurulun içinde kimler vardır: “İşte en önde badi badi yürüyüşüyle kahve kurtaran aslan: Sabri Esat Siyavuşgil. Onun arkasında her konuda yazı yazan Hilmi Ziya Ülken. Onun arkasında Nisuzaz Edebiyat Fakültesi Dekanı Mustafa Şekip Tunç. Onun arkasında yere basmadan yürüyen Vehbi Eralp. Onun arkasında yüreğine odlar düşmüş bayan Selmin. Onun arkasında Kırtipil adıyla 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

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 spekülâtif haberler çıkardığı bir devrin aydınıdır hepsi. Bu insanların savaşlarla dolu ömürlerini eğlenceye çevirmek istemeleri de yanlış anlaşılacak bir durum değildir. **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**’nde bir şaka ortamı gibi anlatılan kahveler, gerek Tanpınar’ın gerekse o dönem aydınlarının neredeyse ikinci kişililiği gibidir. İşte bu ikinci kişilik, Tanpınar’da parçalanmışlığın kendisidir.

⁷ Salah Birsnel, **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, Sander Yay., İstanbul, 1976, s. 105.

⁸ Birsnel, a.g.e., s. 110.

Tanpınar'ın eserlerine hâkim olan parçalanmışlık, kendi yaşamında da vardır. Başta da belirttiğimiz gibi hem Halit Ziya'yı millî 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, kahramanları da 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 disiplininden uzaktırlar. Hepsinde bir halk vardır, ama hepsinin de ulaşmaya çalışmalarına rağmen ulaşmadıkları, içine dahil olmadıkları bir halk. Hem halka hem de kendi içlerine yaptıkları 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 moderniyi 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 Wolf ‘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 etmektedir.”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 uyduramamaları da onun üzerinde düşünmeye çalışırlar.

⁹ Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, s. 297.

¹⁰ Nazım İrem, “Muhafazakâr Modernlik, ‘Diğer Batı’ ve Türkiye’de Bergsonculuk”, **Toplum ve Bilim**, S: 82, Güz 1999, s. 154.

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

Bu ârâf kuşağını bir araya getiren toplumsal mekânların başında kahvelerin olduğundan yukarıda bahsettik. Bu kahvelerde insanlar, sadece bir şeyler öğrenmekle, birbirlerini tanımakla kalmazlar aynı zamanda birbirlerini eğlendirirler. Bu kuşağın hatıralarında ilginç ve mizahî 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 ârâfta kalmışlığın izlerini sürmüşlerdi. Yeni bir dille, yeni bir edebiyat meydana getirilecekti. Bu noktada kahvelerde, içinde buldukları değişimin hızından biraz da kendilerini korumak istercesine eğlenceli bir dünyaya sığınan bu insanlar, kendi sanatlarında da bir arayışa girmişlerdi. Etraflarında birbirlerini eğlendirirken kendi sanatlarında bu arayış, özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar'ı, başta dil olmak üzere, sonrasında kurgu ve yapıya da aksedecek bir şekilde oyuna yöneltti. Onu bu arayışın götürdüğü oyun olgusu, döneminden ve ârâfta kalmışlığından da bağımsız değildi. Bu nedenle oyun tanımımızda ve sınıflandırmamızda yazarın malzemesi ve dönemini göz önünde bulundurduk. Bu konuda matematik, iktisat, felsefe, antropoloji ve edebiyat alanlarında yapılmış birçok çalışma bulunmaktadır. Biz tanımımızda, daha önceleri oyunu çoğunlukla antropoloji ve folklor çalışmalarında kültür tarihiyle bağlantılı olarak inceleyen Johan Huizinga¹¹ ve Roger Caillois¹² gibi bilim adamlarının çalışmalarından, psikolojide oyun konusu üzerinde duran Sigmund Freud¹³ ve D.W. Winnicott¹⁴un

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

çalışmalarından yararlandığımız gibi Jacques Ehrmann¹⁵, Mihai Spariouşu¹⁶, Brian Edwards¹⁷ gibi daha çok metin üzerinden yola çıkılarak ortaya konulmuş doğrudan edebiyattaki oyun konusunu ele alan çalışmalardan da faydalandık. Fakat bizim oyunu tanımlayışımızda her ne kadar bu çalışmalardan faydalanmış olsak da asıl hareket noktamız Tanpınar'ın eserleri ve dönemi oldu. Yazarın malzemesi ve dönemini esas alarak ve bu konuda yapılmış belli başlı çalışmalardan da faydalanarak oyunu şu şekilde tanımladık: Oyun, sınırlı bir zaman ve mekân içinde, kuralları belirlenmiş, fakat kendi hakikatini kendisi yaratan ancak bunu yaparken gerçek hayatı art alan olarak kullanan, aynı zamanda tüm bu sınırlılığı yadsıma yapısını da içinde barındırarak kendi kurallarını ihlal edebilme gücünü taşıyan bir kurguya sahiptir. Yani kendisini hem parçalayabilen hem dışarı atabilen, buna rağmen bu parçalanmışlıklardan istediği zaman bir tamlık yaratabilen, hem belirli bir zaman ve mekân içerisinde bulunabiliyorken hem de bunları istediği şekilde sonsuzlaştırma ve yok etme yetisine sahip, bu göstergeleri istediği zaman ortaya çıkarma özgürlüğünden yararlanabilen, haz verici, kendine dönük bir bütünlük sistemidir. Ama oyunun temelinde biraz da var olan gerçeklikle baş etme vardır.

Tanpınar ve kuşağı düşünüldüğünde oyunun bu onarıcı ve baş edici yanı özellikle öne çıkmaktadır. Oyun, bu arayışın yansımasıdır ve bu yansımanın Türk modernleşmesinde artık neredeyse 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 romanında modernleşme söz konusu

şeyler yapması gerekir ve bir şeyler yapmak zaman alır. Oyun oynamak yapmaktır.” **Oyun ve Gerçeklik**, Metis Yay., 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 Spariouşu için ise oyun, kültür tarihindeki yeri açısından önemi vurgulanarak araştırılmıştır. O, antik Yunan ile ilgili çalışmalarında özellikle İlyada ve Odisea'daki oyunlardan yola çıkarak bunların toplumsal yaşama etkileri ve kültür ile arasındaki bağlantıları kurmuştur. Mihai Spariouşu, **Dionysos Reborn: Play and Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse**, Ithaca: Cornell UP, 1989. Türkiye'de, bu konudaki çalışmaların başında Metin And gelir. And, çoğunlukla Huizinga'ya bağlı olarak yürüttüğü çalışmasında kültür ve oyunu birbirine benzer kavramlar olarak ele almıştır. Metin And, **Oyun ve Bugü**, Yapı ve Kredi Yay., 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.

olduğunda önemlidir. Bu baş etme ve onarma sürecinin ne şekilde gerçekleştiği de öyle. Bu nedenle çalışmamızda oyun konusuna bu bakış açısından yaklaştık ve sınıflandırmamızda da Tanpınar'ın temel problemlerinden olan kültür, bellek, zaman, gerçeklik ve mizahı göz önünde bulundurarak, alt başlıkları da oyunla ilişkili olan bu unsurlara göre belirledik. Çünkü tüm bu unsurlar, oyunun “bir şeyle baş etme” özelliğine destek verir bir şekilde, oyunun hemen yanı başında yer almaktaydılar.

1. 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 ilahî dinlerin oluşumuna, tören ve âyinlere, şenliklere kadar giden bir süreçtir. Huizinga'ya göre ilkel insan âlet kullanmaya başladığından bu yana medeniyete giden yolu da oyun sayesinde bulmuştur. Ritüeller, âyinler, 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. Huizinga için oyun ve kültür aynı anlama gelir.¹⁸

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. Caillois, "hiçbir yapıtın yaratılmasına yol açmayışı, oyunun belirgin bir vasfıdır. Bu yönüyle oyun, çalışma ve sanat ediminden ayrılır."¹⁹ 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 ayırım yarattıklarını ve oyunun kendine has, bir anlamda sanal

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için bakınız, Huizinga, **Homo Ludens**.

¹⁹ Roger Caillois, "Oyunun Tanımı", **Sanat Dünyamız**, Bahar 1994, S: 55, s. 36.

bir gerçekliği olduğunu söyleyerek kültürü de sanal bir gerçeklik olarak görmeleridir.²⁰

Oyun ve kültür konusuna bir başka yaklaşım da Mikhail Bakhtin tarafından getirilmiştir. Bakhtin, Rabelais ile ilgili yaptığı **Rabelais ve Dünyası**²¹ 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 tanınması nedeniyle “karnavalesk” olarak nitelendirir. Bakhtin’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 ve bu iki geleneksel ögenin onun modern romanı içinde kendine nasıl yer edindiklerini anlattığı **Dostoyevski Poetikası’nın Sorunları**²² adlı eserinde gösterir. Burada Bakhtin, Dostoyevski’nin eserlerinde, yazarın kendisinin sesine rağmen kahramanlarının da birer sesi olduğunu, her kahramanın kendi karakteriyle kendi sesinden konuştuğunu ve her birinin karşıtıyla birlikte bir karnaval eşinin bulunduğunu söyler, bütün bunları karnavalda herkesin kendi sesinin bulunmasına benzetir.

Bakhtin’den farklı bir bağlamda daha çok Dionsysos âyinleri 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.²³

Türkiye’de oyun ve kültür konusunda ilk akla gelen isim ise **Oyun ve Bügü**²⁴ adlı çalışmasıyla Metin And’dır. Metin And, bu çalışmasında köy seyirlik oyunları, ritüeller, vb. folklorik unsurları ele alır. Huizinga ya da Caillois 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, surnâmalarda işlenmiş olan şenliklerden, bu şenliklerdeki cambazlardan, köçeklerden vb. unsurlardan söz eder.

²⁰ Ehrmann, “Homo Ludens Revisited” **Game, Play, Literature**, s. 31-57.

²¹ Türkçe çevirisi Ayrıntı Yay, İstanbul, 2005.

²² Türkçe çevirisi Metis Yay., İstanbul, 2005.

²³ Spariousu, Dionysos Reborn, Cornell UP, Ithaca, 1991.

²⁴ Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2003.

Oyun konusunda Pertev Naili Boratav da farklı ülkelerden meslektaşlarıyla yaptığı çalışmalarla folklor temelli bir oyun sınıflandırması oluşturur.²⁵

Sonuçta oyun ve kültür arasında ilişki kuran bu araştırmacıların hepsi bir noktada birleşir: 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 unsuru olmuşlar ve kültür, geleneksel olan ile birlikte 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 hâlükârda 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, hattâ Spariousu'nun İlyada'daki oyunları anlattığı çalışması, bütün insanlık için evrenseldir. Apollon ve Dionsysos âyinlerinden 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 hâle 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. Fakat kültür salt oyundan ibaret değildir, her ne kadar ritüeller, âyinler vb. unsurlar oyun temelli olsalar da bunların yanı sıra özellikle son zamanlarda çalışma karşılığı elde edilen para vb., bunun sadece zevk için ya da kültürel bir unsuru yerine getirmek için bile

²⁵ Pertev Naili Boratav, 100 Soruda Türk Folkloru (2.baskı), Gerçek Yay., Ankara, 1984, s. 236-237.

olsa bir emek karşılığında ortaya konması onu, oyun olmaktan çıkarır, ki bu noktaya 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 buldukları kültürü yansıttığı kadar, dönüştürüldüklerini, hattâ değiştirildiklerini ve artık salt bir kültürel unsur olarak oyun olmaktan çıkarak öznel bir tasarıma dönüştüklerini, yazarın öznelliğinin kültüre ait bu oyun unsurlarını kendi bakış açısından, hattâ kendi bakış açısıyla ortaya konduğu unutulmamalıdır. Artık Homeros'un İlyada'da anlattığı cenaze oyunları ile Borges'in İlyada'daki oyunlara yaptığı göndermeler ya da Nabokov'un **Lujin Savunması**²⁶ adlı romanında yaptığı satranç göndermeleri birbirinden çok farklıdır. Sonuçta yazar, kültüre ait bu oyunları öznel olarak ama kendi temel değerlerini bozmadan fakat onu dönüştürerek eserine yerleştirmektedir. Aşağıda da görüleceği gibi 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.

Tanpınar, **Aydaki Kadın** romanında genel olarak kültürden bahsetmese de folklor hakkında kahramanı 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."²⁷ Fakat Tanpınar'ın eserlerinde özel anlamda folklor, genel anlamda oyun, karşılığını her zaman aksaklıkta göstermez.

²⁶ Türkçe çeviri, İletişim Yay., İstanbul, 2001.

²⁷ Tanpınar, **Aydaki Kadın**, Adam Yay., İstanbul, 1987, s.136.

1.1. Karagöz ile Hacivat

Gölge oyunu, Türk kültürünün en eski unsurlarından biridir. Karagözcü veya hayalî adı verilen kişi tarafından perdeye ışıkla gölge düşürülerek oynatılan bu oyunun iki esas kahramanı Karagöz ile Hacivat'tır. Arap, Bebe Ruhi, zenneler, Tuzsuz Deli Bekir de en çok bilinen gölge oyunu tiplerindedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, hikâye ve romanları içinde Türk gölge oyununun iki kahramanı Karagöz ve Hacivat'tan öncelikle **Emirgân'da Akşam Saati** hikâyesinde bahseder. Burada Karagöz ve Hacivat, hikâyenin kahramanı Sabri'nin zihnindeki konuşmalara eşlik eder bir şekilde bir nevi onun alt benliğini oluşturur, ancak bu durum çok net değildir. Karagöz ile Hacivat, onun zihninin hem birbirini tamamlayan unsurları hem de birbirine zıt iki alt benlik gibi işlev görür.

Emirgân'da Akşam Saati, hikâyenin kahramanı Sabri'nin bir gün Boğaz'da otururken bir anne ile kızının konuşmalarına tanık olması, onların sözlerine kulak kabartması ve ardından çocukken sahip olduğu Karagöz ve Hacivat'ı düşünmesiyle açılır. Karagöz ve Hacivat'ın oynatıldıkları zamanki değil, babasının odasında, dolaba kilitlendiklerinde başlayan hayatlarını ve onları bu dolabın anahtar deliğinden gözetlemesini hatırlar. Kapalı bir kutu içine hapsedilmiş bir hayat. Burada onun özellikle Karagöz ve Hacivat'ın kapalı kutu içindeki hayatlarıyla ilgilenmesi, hikâyenin bütününe hâkim olan düşünce ve bu düşüncenin oluşmasıyla paralellik gösterir. İnsanın aynı anda birden çok unsuru bir arada düşünebilmesi ve buna paralel bir şekilde, düşüncenin kapalı bir kutuya benzeyen insan beyninde gerçekleşmesi ve ardından kapalı bir kutu içindeki iki kukla vardır. Çünkü Sabri, hikâye boyunca hep, birden çok düşünceyi bir araya getirecek, bunları kendi aralarında bazen benzer bazen de birbirine zıt olarak yan yana ya da karşı karşıya getirecek, düşüncelerinin onun zihninde birer kukla gibi oradan oraya savrulmasını gözler önüne serecektir. Zaten bulunduğu 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.”²⁸

Görüldüğü gibi Karagöz ve Hacivat ancak kapalı bir dolapta uyandırdıkları hayallerle Sabri’yi ilgilendirmektedir. Dışarıda kendi elinde, babasıyla bayramlarda ortaya çıkarıp oynattıkları bu kuklalar sadece birer basit oyuncaktan ibarettir, üstelik onların harekete alışık olmalarına rağmen bu hareketsiz hâllerine üzülmeleri, hattâ çocukluğunda öncelikle derslerde sıkıldığında onların dolaptaki hayatlarını zihninde canlandırması Sabri’yi rahatlatmaktadır. Bu hayal perdesinin kahramanları, ki sadece Karagöz ve Hacivat’tan ibaret değildir, Tuzsuz Deli Bekir ve diğer kahramanlar da burada yerlerini alır, bir süre sonra gündelik hayatını da etkilemeye başlamış, her şey bu oyunun bir parçası hâlini almıştır. Bu oyunda, öğrendiklerine paralel bir şekilde yeni unsurlar, yeni olaylar yaratır. Sanki Sabri, zihninde onlara sürekli oyunlar oynatarak belirli anlamlarda onların kapalılığını ortadan kaldırmaya çalışmakta ve bu gölge oyununa gölge düşürmemek istercesine kendi hayatının izdüşümlerini, gölgelerini de onlara katarak bu gölge kuklaları hayal perdesinde hep canlı kılmaya çalışmaktadır: “Garipti bu hayaller, bütün gündelik hayatını onlarla beraber yaşarlardı. Her işittiği sözü, her gördüğü şeyi ânında 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 tarlalarını, kadim Yunan’ın Olemp’ini, Roma’nın Katopoml²⁹ üst üste fethetmişlerdi. Fakat bununla da kalmazlar, İsterliç’de³⁰ Napolyon, Çaldıran’da Selim olmak yakışmıyormuş gibi, ayrıca da dolaplarında, gömüldükleri karanlıkta hiç kimsenin bilmediği çok cümbüşlü, çok acayip bir hayat yaşarlardı.”³¹

Aslında bu dolap Sabri’nin zihnini, karanlıkta kalmış bazı oyunları oynamaya devam eden bu kuklalar da 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

²⁸ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2003, s. 279-280.

²⁹ Bu ifade, Katakomp’unu şeklinde olmalıdır.

³⁰ Bu ifade Osterliç olmalıdır.

³¹ Tanpınar, a.g.e, s. 280.

cümbüşlü oyunlar da bir merak unsurunu beraberinde getirmektedir. Sabri, çocukluğunda bu kuklaları dolap deliğinden gözetlemekte ve onların gerçekten kendi kendilerine kalkıp oynamaya başlayacaklarına inanmakta, hattâ 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 görmektedir. Fakat Sabri, daha sonra, yani bulunduğu zamandan okura seslendiğinde de insanların farklı bir şekilde olmadıklarını düşünecek, sadece bir çocuk muhayyilesinden doğan bu düşüncelerin daha sonra felsefî bir boyut kazandığı görülecek ve aslında neredeyse tüm insanların kendisiyle olan ilişkisinde de benzer bir durum olduğundan söz edecektir: “Hislerimiz, fikirlerimiz, geçmiş hayatımız, gündelik teessürler, intibalar hepsi böyle değil mi? Hepsi kapandıkları yerde, bir nevi karanlık dolapta birbirine sarmaş dolaş, bende müstakil ve hattâ en küçük bir kontrole 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...”³² Böylece, şimdi, geçmiş ve gelecek birleştirilmiş olmaktadır.

Bir çocuk muhayyilesinin kuklaları zihninde yaşatmaya devam etmesi, onun hayatının daha sonra en önemli özelliklerinden biri olmuş ve hayal edilenin, gerçekliğin kendisi olduğu sonucunu çıkarmasına sebep olmuştur: “Mesele onların velev ki kendi hayalinde olsun yaşamalarıydı, hattâ kendi hayalinde oldukları için yaşıyorlardı; bu, işin biricik şartı idi.”³³ Burada, Proust ve Bergson etkisi kendisini gösterir. Çünkü aynı zamanda bilinçte birden çok ân bir araya gelmiştir. Geçmişteki hâtıralar, şimdiki zamanda yaşananlar ve hattâ geleceğe dair söylemler.

Sabri, bir süre sonra, sahneye sanki Karagöz oyununun bir kahramanı çıkıyormuş gibi kendi içinden bir ses duyar. “Dikkat! Mücadele başlıyor. Bu valde hanım, gittikçe gözüme giriyor. Şimdi müşfik kanatlarını gelecek ve sevgili yavrusunu müdafaa için... ne diye şu tanıdığım kaynanaları hâlâ yazmam... bak bu hanım da oraya girdi...”³⁴ 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 da Sabri'nin düşüncelerindeki

³² Tanpınar, a.g.e, s. 283.

³³ Tanpınar, a.g.e, s. 283.

³⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 283.

Karagöz ve Hacivat'ın onu bir hayal perdesinden etkilemeye devam ettiklerini göstermektedir. “Fasıl, oyunun kendisidir, burada Hacivat ve Karagöz'den başka oyunun çeşitli kişileri bir konu ve olaylar dizisinde gözüktür, oyuna katılırlar.”³⁵ Aslında Sabri'nin durumunda da aynı şey olmuştur. 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 perdesi gibidir. İki kadının karşılıklı konuşmaları ve bunların arasında arada bir Sabri'nin düşünceleri. Kopuk kopuk, tam olarak ne hakkında olduğu çok net anlaşılamayan bu iki kadının konuşması da biraz Hacivat ile Karagöz gibidir ve burada Sabri, çocukluğunda onları dolap deliğinden gözetlediği gibi bu iki kadının konuşmalarına, onların mahrem hayatlarına kulak misafirliği ederek bir nevi seyircilik yapmaktadır. Bu sebeple onların konuşmalarını da kendi düşüncelerinin arasına serpiştirir.

Tanpınar, 1955'te yayımlanan **Yaz Yağmuru** adlı hikâyesinde Karagöz ve Hacivat'ı yeniden ortaya çıkarır. Burada, klâsik Tanpınar üslubunda, anlatılan olay ile benzetmeler arasındaki paralellikle karşılaşırız. 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 bakışı olmasaydı küçük bir kukla denebilirdi.”³⁶ Bir süre sonra Sabri, yağmurdan ıslanan genç kadını evine davet eder. Fakat o, evden adımını atarken bu genç kadını kendisine hiç de yabancı gibi hissetmez, ki bu doğaldır. Çünkü 30 yıldan bu yana içinde kuklalarla konuşan Sabri, onu ilk gördüğünde kendisine hiç de yabancı olmayan kuklalara benzetmiştir.

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

³⁵ Metin And, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 323.

³⁶ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 150.

yoktur, fakat burada Sabri'nin "benliğinin ayrılmaz parçaları" olarak hikâye kahramanları onlarla doğrudan konuşmaya başlar.³⁷ Bu, daha hikâyenin ilk sayfasında vardır. Bahçede genç kadına tesadüf eden Sabri hemen Hacivat ile konuşmaya başlar: "-Bu da başka türlü olacak... Ne dersin Hacivatım!..".³⁸ Hacivat ise ona şöyle cevap verecektir: "Benim mecânin tafesiyle işim yok. Ben Karagöz gibi âkil zevat isterim."³⁹ Daha ilk konuşmada delilikten bahsedilmesi ilgi çekicidir, üstelik Sabri bu soruyu zihninde değil, kendi kendisine yüksek sesle sormuştur. Burada ilginç olan bir nokta da sorudur. "Bu da." Neden bu da? Daha öncesinde yaşanan, şimdi yaşayacaklarına benzer bir geçmiş var o hâlde. Bu geçmiş, **Emirgân'da Akşam Saati** hikâyesinde vardır. Acaba yazar, hikâyesine bu yüzden mi "bu da" diye başlıyor, üstelik Hacivat da her şeyi biliyormuş, bu genç kadını daha önceden tanıyormuş gibi cevap veriyor. Bu, daha çok hikâyenin eş zamanlılığıyla bağlantılı gibi görünüyor.

Emirgân'da Akşam Saati'nde Sabri'nin bir anlığına hatırladığı bu iki kukla, burada onun yanından hiç ayrılmayan, hattâ kontrol edemediği unsurlar hâline gelmişlerdir: " '-Bu da sizin ona hediyeniz olacak.' Ve Karagöz masanın başından ona sırttı. Doktor Moro'nun meşhur hayvanları gibi bu iki acayip dost gelenekten gelen benliklerinden çıkmışlar, onun bütün zihnini paylaşıyorlar, onun gibi yaşıyorlardı."⁴⁰ Burada görüldüğü gibi Karagöz ve Hacivat değişmiş, Sabri'nin yaşadığı zamanda, onun yaşadığı zamanı yaşayan iki kuklaya dönüşmüştür, üstelik yukarıda da belirttiğimiz gibi, onun düşüncelerini yönlendirmeye çalışmaktadır. Bu yönlendirme Sabri'yi rahatsız ettiğinden onların konuşmalarını engellemeye uğraşır, fakat onlar konuşmaya devam ederler. 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..."

³⁷ "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 Gelişiminin İncelenmesi' (Neslihan Şapaş, Mimar Sinan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 1987-1988 Eğitim-Öğretim Yılı) adıyla bir mezuniyet tezi yaptırmıştır." Abdullah Uçman, "Tanpınar'ın Hikâyelerini Yeniden Okurken", **Kaşgar**, S: 34, Eylül-Ekim 2003, s. 78.

³⁸ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 149.

³⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 149.

⁴⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 152.

Karagöz cevap verdi:

“-Kes ulan...Görmüyor musun herif bayağı matrak oldu.”⁴¹ Karagöz’ün bu argolu konuşma tarzı, Sabri’nin hiç hoşuna gitmemektedir.

Fakat Karagöz ile Hacivat, Sabri’nin genç kadınla yaşadıkları konusundaki düşüncelerinde zaman zaman yer değiştirirler. Örneğin ilk önce Hacivat, Sabri’nin içinde bulunduğu durum için “Olur mu hiç bu iş Karagözüm, diyordu, beri yanda bir zevce-i ismet-penah iki sabî-i mâsum ve bîgünâh ile beklerken...”⁴² derken bir süre sonra Karagöz, bu olanları desteklemeyecek ve “Hiç olur mu böyle iş, Hacivatım. İki masum çocukla kadıncağız elin memleketinde.”⁴³ diyecek, bu defa Hacivat ona şöyle cevap verecektir: “Niçin olmasın bir nevcivan kendi misillü bir nevcivanla...”⁴⁴ Karagöz ve Hacivat’ın dili görüldüğü gibi 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 ağızımla konuşuyorsun!” diye payladı.

“İkisi de bir... Çünkü böyle bir yalan ihtiyacı da aynı yere gelir.”⁴⁵

Yaz Yağmuru’nda da Karagöz ve Hacivat, Sabri’nin alt benliği olmaya devam etmişler ve **Emirgân’da Akşam Saati**’nde olduğu gibi hayal perdesi kahramanları olarak bir hayal atmosferi oluşturmaya çalışmışlarsa da Karagöz ve Hacivat, geleneğin daha çok dışında, doğrudan kendi sesleriyle ama değişmiş bir sesle yer almışlardır. Sabri’nin kafasındaki bu ikiye bölünmüş düşünce şekli, yazarın daha önce yazdığı **Abdullah Efendi’nin Rüyaları**’nda da olmasına rağmen burada doğrudan birer isim kazanmışlar, 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

⁴¹ Tanpınar, a.g.e, s. 163.

⁴² Tanpınar, a.g.e, s. 174.

⁴³ Tanpınar, a.g.e, s. 183.

⁴⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 184.

⁴⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 202.

oldukları kadar bireyin çocukluğundan gelen düşüncelerinin izlerini de sembolize etmişlerdir. “**Biri öbürünü tamamıyor, tamamlarken bir başkasını hatırlıyor...**” Hikâyede olan da budur. Genç kadın kendisinden bahsetmeye başladığında bunlar, Sabri’nin düşüncelerinde biraz da Hacivat ve Karagöz sayesinde tamamlanır. Tamamlanırken de kendi hayatıyla ilgili hâtıraları düşüncelerinde canlanır. Aslında bu cümle, hikâyenin genel görüntüsüyle de paralellik gösterir. Yaz yağmurunun 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 yeniden ortaya çıkacak, bu defa isimleri Hayri İrdal ve Halit Ayarcı olacaktır. Karşılaştıkları andan itibaren bu ikisi sanki Hacivat ve Karagöz oyununu oynamaktadırlar. 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 sözlerini yanlış anlamış ya da öyle gibi görünen bir Karagöz vardır.⁴⁶ Üstelik tespit edilen muhaverelerde yer alan konular da romanın içinde yer

⁴⁶ 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 Acemaşıranı 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 musîkisi 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. Hattâ fazla

almaktadır.⁴⁷ 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 paranoya 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 Beyin 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 alıntılıdığı "Bihakk-ı Hazret-i Mecnûn izâle eyleye Hak/Serimde derd-i Hıreden 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 Beyin 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 Beyin dışı olması) özellikle göze çarpanlardır. Dolayısıyla sayılarının 60'ı bulduğu söylenen Karagöz ve Hacivat'ın muhavere konularından 11 tanesi romanda bir konu olarak karşılığını bulmaktadır.

Turan Alptekin tarafından yayımlanan mektupta⁴⁸, yazılanların bir paranoya hastasının halüsinasyonlarından kaleme 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

realistim, rahatsız edecek kadar..." Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü (10. baskı), Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2003, s. 212-213.

Görüldüğü gibi İrdal ve Ayarcı arasındaki diyaloglarda daha çok İrdal'ın yeniyi anlayamaması konusu üzerinde durulur. O, yeniyi göremediği için Ayarcı tarafından eleştirilir.

⁴⁷ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız Cevdet Kudret, Karagöz I, Bilgi Yay., Ankara, 1968, s. 19-20 ve Metin And, "Karagözde Muhavere", **Karagöz Kitabı** içinde, (Haz. Sevengül Sönmez), Kitabevi Yay., İstanbul, 2000, s. 49-54.

⁴⁸ Turan Alptekin, Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür, Bir İnsan, İletişim Yay., İstanbul, 2001, s. 66-70.

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.”⁴⁹ Dolayısıyla romandan sonra yazılan bu mektup da İrdal’ın bir hayali ya da rüyası gibi görülebilir. Romanın imkânsızın peşinde gerçekleşmiş 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 hissediliyor. Romanda İrdal’ın sık sık okura seslenir bir şekilde kaleme aldığı hâtıraları ve “aziz okuyucum”, “takdir edersiniz ki” şeklinde kendini gösteren ifadelerde doğrudan okura seslenmesi ve kendisini hayat karşısında hep bir seyirci gibi hissetmesi, etrafındaki insanların bir yalanın içinde yaşadığından bahsetmesi, kelimelere inanmanın saadetini dile getirmesi de Karagöz ve Hacivat’ı hatırlatan unsurlar.

Karagöz ile Hacivat ve **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**’ndeki bir başka benzerlik de **Cambazlar** oyununda kendisini gösterir. Küşterî meydanına gelen Çelebi burada cambazhane kurar. Hacivat, Karagöz’ün de onlarla birlikte çalışması için ricacı olur ve 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 kaldırırlarken Karagöz tabuttan dışarı çıkar. Herkes korkudan kaçır.⁵⁰ Aynı şekilde, 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** oyununda görülür. Bu oyunda, çifte Karagöz vardır. Bu iki Karagöz önce birinin söylediğini aynen tekrar etmekte, sonra da hareketlerini yinelemektedir.⁵¹ Bu da Hayri İrdal’ın anlattığı kahvedeki insanların hep aynı hareketleri yapması, tekrar tekrar aynı sözlerle konuşmaları ile İrdal’ın Cemal Beyin elbiselerini giyince Cemal Beye, Ayarcı’nın gönderdiği elbiseleri

⁴⁹ And, “Karagözde Muhavere”, s. 53.

⁵⁰ Bu oyun için bakınız, Cevdet Kudret, **Karagöz I**, Bilgi Yay., Ankara, 1968, s.331-358.

⁵¹ And, “Karagöz’de Muhavere”, s. 51.

giyince de Ayarcı'ya benzemesi ve onlar gibi davranmasıyla benzerlik 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 bu insanlar değil, aslında Hayri İrdal'ın hayatındaki diğer insanların da hayatı, özellikle dilleri, tekrarlar üzerine kurulmuştur. “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 müdahale edilir, aynı yerlerde gülünür, macera oradakilerden birkaçı arasında geçmişse, alâkadarlar aynı yerlerde tamamlayıcı sözü alırlardı. Anlatan, daha yeni tafsîlâta girerse, söz derhal kesilir, ‘Bunu yeni uydurdun!’ denirdi. Mamafih bu yeni şekil ve parça gelecek programda⁵² 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.”⁵³ Tüm bunlarda ayrıca Hayri İrdal'ın çocukluğunda meşgul olduğu Karagöz ve Hacivat oyunları da hatırlanmalıdır. Karagöz ve Hacivat oyunlarının sonunda Karagöz'ün olup biteni hep karısına anlatması ve karısının ona kelime heceletmesi⁵⁴ de **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** ile bağlantıyı, aslında İrdal'ın bildiğini sandığı kelimelerin Ayarcı tarafından kendisine yeniden, “yeni anlamlarıyla” öğretilmesi ve İrdal'ın kendisine her dönemde yeni bir lugat oluşturduğunu söylemesi bağlantısını gösteriyor. Ayrıca Metin And'ın çağdaş tiyatro ile ortaoyunu ve Karagöz ile Hacivat'ı karşılaştırdığı “İonesco ve Karagöz” başlıklı yazısında gündelik dilin bozulması, seyircilerin daha aktif hâle getirilmesi, hattâ Brecht'te oyuncuların sahnedeki rolleri sona erdikten sonra sahnede seyirci hâlini alarak geri kalan sahneye devam etmeleriyle

⁵² Burada yazarın program kelimesini kullanması önemli. Bunu sunuş şeklinde yazarın sahneye çıkarılacak bir program gibi davranması ilgi çekicidir.

⁵³ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 128.

⁵⁴ Metin And, “Karagözde Muhavere”, s. 54.

ortaoyununda anlatıcının “yeni dünya” içindeki daireden seyircilere seslenmesi gibi benzerliklerden bahsetmesi⁵⁵ de **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**’nde kendisini göstermektedir.

Burada bir kez daha Hayri İrdal’ın gerek hitap tarzında gerekse kendisini seyirci olarak değerlendirmesinde sadece Karagöz’ün değil ortaoyununun da etkili olduğu görülmektedir. Aynı makalede And’ın düş ve gerçeğin iç içe geçmesi durumunun hem ortaoyunu ve Karagöz’de, hem de çağdaş tiyatrodaki yer aldığını belirtmesi durumu da **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** ile paralellik gösterir. Nitekim burada Tanpınar’ın **Yaz Yağmuru** hikâyesinin ilk hâli olarak yazdığı düşünülen **Emirgân’da Akşam Saati** ile **Yaz Yağmuru** hikâyesi arasındaki temel değişikliğin ilkinde sadece hissettirilen hikâye kahramanı Sabri’nin bilinçaltını meydana getiren Karagöz ve Hacivat’ın, ikincisinde açık bir şekilde sanki bir hayal perdesindeymiş gibi Sabri’nin bilinçaltındaki, hattâ yer yer onun düşüncelerine dahi karışan bir sahne hâline dönüştürülmüş olmaları ilgi çekicidir. Sanırız, burada çağdaş tiyatro etkili olmuştur. **Yaz Yağmuru** hikâyesi Tanpınar’ın Avrupa seyahatinden sonra yayımlanmıştır. Tanpınar mektuplarında sık sık özellikle Paris’te izlediği çağdaş tiyatro örneklerinden bahseder.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün Karagöz ve Hacivat ile bir başka ilişkisi de Karagöz’ün halkı, Hacivat’ın üst tabakayı temsil etmesinde aranabilir. Hâtıraların başından itibaren kendisinin sıradan, çok fazla okur-yazar olmadığını söyleyen İrdal’a (her ne kadar bu çok doğru olmasa da, çünkü İrdal, Ayarcı ile tanıştıktan sonra onun sınıfına girecektir) karşılık okur-yazar, üst tabakadan bir Ayarcı vardır. Romanın Karagöz ve Hacivat ile bir başka bağlantısı, İrdal’ın yarattığı Şeyh Ahmet Zamanî’de karşılığını bulur. Çocukluğunda Karagöz takımı satın alacak kadar bu durumu önemsemiş olan İrdal, Zamanî’yi yaratırken de bundan, özellikle Zamanî’nin peltekliliğinde, Bebe Ruhi’den etkilenmiş olabilir. Çünkü Bebe Ruhi de peltektir.⁵⁶ Bir

⁵⁵ Bu makale için bakınız, **Karagöz Kitabı** içinde, s. 59-63.

⁵⁶ 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 piri 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 söylenen mezar taşında (Kutb ül ârifin, gavs ül-vâsılın, cennet-mekân, firdevs-âşiyân, 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

başka Karagöz ve Hacivat tiplmesi 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, hattâ Karagöz ve Hacivat'ın nasıl modernleştirileceği tartışılmıştır. Belki de Tanpınar, romanını ortaya koyarken biraz da “modern” olanı algılamayı, geleneksel olan bu kukla oyununu kullanarak, modern insanın, Ayarcı'nın kuklaları olan diğer insanlarla ve bunun yarattığı etkiyle göz önüne sermek istemiştir. Nitekim Hayri İrdal'ın Doktor Ramiz ile birlikte gittiği ve tekrarlardan oluşan 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”⁵⁷ demesi burada anlam kazanır.

Tanpınar'ın neredeyse bütün romanlarında Karagöz ve Hacivat'a rastlanır. Hayri İrdal, çocukken caminin şurasından burasından aşırıldığı kurşun parçalarını leblebiciye satarak kendisine bir Karagöz takımı satın almıştır.⁵⁸ **Sahnenin Dışındakiler** romanının kahramanı Cemal'in de bir Karagöz takımı vardır. Sınıfında birlikte okuduğu arkadaşlarından bahsederken şöyle der: “ Dübârâ Mehmet isenumarası 22 olduğu için böyle derdik- Nuri Beyin hediyesi olan Karagöz takımından kalanlarını benden almış, Karagöz oynatırdı.”⁵⁹ **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.”⁶⁰ **Aydaki Kadın** romanında Selim'in kız kardeşi Nevzat, tiyatro yerine Karagöz'ü tercih ettiğini söyler: “Ama doğrusunu istersen ben Karagöz'ü tercih ederim.”⁶¹ 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.”⁶²

ikamet etmiştir. Yine bu eserlerde kendisinin evliyadan olduğunu ve ‘civarında olan germebeğe 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 Yay., 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 hâlde ona atfedilen birçok unsur vardır. Üstelik halk, Şeyh Küşterî'yi bir nevi evliya olarak kabul etmiştir.

⁵⁷ Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, s. 129.

⁵⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 27.

⁵⁹ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, Dergâh Yay., (5. baskı), İstanbul, 2003, s. 47.

⁶⁰ Tanpınar, **Huzur**, Yapı ve Kredi Yay(6. baskı), İstanbul, 2002, s. 351.

⁶¹ Tanpınar, **Aydaki Kadın**, s. 56.

⁶² Tanpınar, a.g.e, s. 162.

Görüldüğü gibi Tanpınar, Karagöz ile Hacivat'ı hem modernize etmiş hem de gelenekten gelen bu iki kuklayı 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" hâle dönüşmüştür. Fakat bu "muaddel" hâle dönüşte özellikle **Emirgân'da Akşam Saati** ve **Yaz Yağmuru** hikâyelerinde kurgu, bir gölge oyunu, yani Sabri'nin zihninden dışarıya yansıyanlar, zihnin gölgesi hâline gelmiş bir perde gibi anlatılmıştır.

Sabri Esat Siyavuşgil, **Karagöz (Psiko-sosyolojik Bir Deneme)** adlı kitabının giriş bölümünde folklor ve toplum psikolojisi arasında bağlar kurar ve bir halk psikolojisinden söz eder.⁶³ Karagöz ile Hacivat'ın, diğer kahramanlarıyla birlikte gölge oyununun sembolik olarak halk psikolojisini yansıttığını belirtir. Bu durum, özellikle **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde kendini göstermekte; bu roman bütün tipleriyle gerçekten bir halk psikolojisini yansıtmaktadır.⁶⁴ Yukarıda da belirttiğimiz gibi hikâyelerde durum, çok daha farklıdır. Hikâyelerde Karagöz ve Hacivat gölge oyununa, hayal perdesine yansımaları özelliğinden yola çıkarak daha çok bireysel psikolojiyle, bireyin bilinçaltını oluşturan ve bu hayal perdesinin izdüşümünü yaratan bir teknik olarak kullanılmıştır.

Tanpınar'ın Karagöz ile Hacivat'ı kullanmasında etkili olan sebeplerden biri, bu 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 içine Karagöz ve Hacivat da girer. Böylece iki farklı tür aynı perdede birleşmiştir. 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 kahramanların biraz da Proust'un etkisiyle yaşadıkları zamandan başka bir zamanda yaşamak istemelerine dikkati çeker. Karagöz ile Hacivat göz önünde bulundurulduğunda bu vurgu, özellikle anlamlı hâle gelir. Yine Abdullah Uçman, hikâyelerdeki kahramanların başka bir zamanda yaşama isteklerinden dolayı "takvim dışı" olduklarını söyler. Karagöz ve

⁶³ Siyavuşgil, Karagöz (Psiko-Sosyolojik Bir Deneme).

⁶⁴ 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.

Hacivat sayesinde, geçmişi, şimdiki ve geleceği bir arada veren yazar, “takvim dışı” kalmış bu varlıklarla aslında onlara başka bir zamanda yaşama hakkını vermiş olmaktadır.⁶⁵

1. 2. Karnaval

Karnaval, kendini en çok ortaçağda duyurmuş, din adamlarından üst sınıflara ve halk tabakalarına kadar birçok insanı kaynaştıran ve yılın belirli zamanlarında insanların yaşadıkları zaman ve bu zamanın kendisiyle alay edebilmelerine sebep olan, bazen canlandırmaların bazen bu canlandırmalara maskelerin de 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 ilişkisinin kuramsal hâle getirilmesi Mikhail Bakhtin tarafından yapılmıştır. Bakhtin, ortaçağ şenliklerinden, karnavallarından yola çıkarak bu karnavallarda dünyanın aşağıya 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.⁶⁶ Ona göre karnavalın içindeki oyunların hepsi romanda da vardır.

Tanpınar’da Bakhtin’in bahsettiği anlamda karnaval ve bunun romanda yarattığı bir oyun vardır. Eserlerinde bunun ilk örneği **Abdullah Efendinin Rüyaları** hikâyesinde görülür. **Abdullah Efendinin Rüyaları** hikâyesinde karnavala ait birçok unsur bulunur. Örneğin kahraman, “çırçıplak bir kıyafet” içindedir. Çırçıplak bir kıyafet nasıl olabilir? Hikâyenin geneline bakıldığında bunun nasıl mümkün olacağını yazar kendisi göstermiştir. Bütünün değil, parçaların var olduğu bir hakikat âleminde görünen beden aslında sadece bir maskeden ibarettir. Bu nedenle çırçıplak kıyafet, anlam kazanmaktadır. Çünkü bir bedene ait tüm parçaların kendi hakikatlerini ortaya koymaları onun üzerinde görünenleri aslında bir görünmeyen hâline getirmektedir. Bedeni, tüm uzuvlarıyla birlikte görebildiği, insanı örten bu bedenin altındaki gerçekleri fark edebildiği için bu çırçıplak kıyafet ifadesi önemlidir. Nitekim

⁶⁵ Uçman, “Tanpınar’ın Hikâyeleri Üzerine Birkaç Söz”, s. 11-12. Tanpınar, **Bütün Öyküleri** içinde.

⁶⁶ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, Mihail Bakhtin, **Karnavaldan Romana**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001.

Tanpınar, eserlerinin kuruluşunda, yapılan benzetmeden ortaya konulan temaya, anlatıma kadar kelimeleri özenle seçer ve bunların kendi aralarındaki paralelliğine önem verir. Karnavallarda bütün kadar parçalar da önemlidir. Her parça, her uzuv kendi başına bir anlam kazanır.

Abdullah Efendinin başına o gece inanılmaz bir sürü şey gelir. Hikâyede, kahramanın 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, sınırlarının geçici bir oyunu addetmeye başladı.”⁶⁷ Abdullah Efendi, tam gördüklerinin bir vehim olduğunu düşünmeye başladığı zamanda anlatım yavaş yavaş ritmini kaybeder, uzun uzun çevre tasvirleriyle yeni bir olaya hazırlandığı okura hissettirilir. Biraz sonra kesin bir şey olacaktır, bu anlatıma yedirilir. Burada hikâyeye hâkim olan görsellik yeniden ön plâna çıkar, bir korku hikâyesi havası, bir kâbus ortamı yaratılır. Nesnelere, insanlar, hayvanlar hepsi birbirine girmiş, artık insan ve diğer nesnelere 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 sestem, insan ruhu dediğimiz vahşi ormanın derinliğinden gelen bu yabancı, ebediyen mel’un ve hayvani sestem kurtulup kaçmaya imkân var mıydı?”⁶⁸ Abdullah Efendi, kanlar, 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.”⁶⁹ Bu şiir, hiç yayımlanmamıştır. Ancak bu mahşer yeri gerçekten cehennemde galaya benzemektedir. Ne de olsa Tanpınar, “ Bende esas olan şiirdir. Oradan etrafa genişlerim.”⁷⁰ demiştir. Tüm bunlara rağmen Abdullah Efendi, bunun hakikatte böyle olması gerektiğine inanarak görüntüye alışır, ancak yine korkar. Burada Abdullah Efendinin var olan görüntüye alışması önemlidir, çünkü ne kadar tuhaf ya da görünenden farklı olursa olsun karnavallarda tüm maskeler bir süre sonra alışılır bir hâl alacaktır. Alışkanlıktan sonra ise zevk gelecektir. Zevk ve korku arasındaki zıtlık burada kendisini göstermektedir. Abdullah Efendi her ikisini de yaşar. Bunu da

⁶⁷ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 46.

⁶⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 48.

⁶⁹ Turan Alptekin, **Ahmet Hamdi Tanpınar- Bir Kültür, Bir İnsan**, s. 43.

⁷⁰ Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, s. 340.

alışarak yapar. Zevk kelimesi yerine alışmak kelimesini kullanır, çünkü alışılan bir unsurdan korkmaya gerek yoktur, bir süre sonra yerini zevke bırakacaktır. Abdullah Efendi, ilk gördüğünde dehşete düştüğü birçok unsur karşısında sonradan 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 Efendinin 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.”⁷¹ 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 mahşer yerinden sonra neredeyse mezara benzeyen bir eve girecektir. Zifiri karanlık olan bu yerde Abdullah Efendi, karanlığı hâtıralarıyla 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 büyük, 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 sabahları; sevgilisini okşayan âşık; parasını sayan hasis; ölüsünü gömmekten dönen ihtiyar; hepsi hepsi gözlerinin önünden karmakarışık geçti.”⁷² Aslında Abdullah Efendi, tüm

⁷¹ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 51.

⁷² Tanpınar, a.g.e, s. 54.

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, herkesin birbirine karışması ise sevişen geyikler ve ceylan bakışlı arzulardır. Bu nedenle bu meydandaki insanlar giderek hayvanîleşmektedir. Hâtıralarında çizdiği tabloda daha çok hayvanlar hâkimdir. Hatırlamaya mevsimler, tanıdığı insanlar ve saatlerin yüzleriyle başlaması da anlamlıdır. Abdullah Efendi, gördüklerini bir Roma şölenine benzetmiştir. Bu şölenler çoğunlukla mevsim değişimleri için yapılırdı. Tanıdığı insanlar, arkadaşlarıdır. O gece bunlardan üçü ile birlikteydi ve onları da bu meydanda görmüştü. Saatler ise yaşadığı başka bir zamana ve hatırladıklarına yaptığı göndermedir. Bu başka zaman da daha önce sisteyaptığı gibi benzer bir anlamla kendisini ifade edecekti. İçinde bulunduğu karanlık, “bir bardaktaki mahlulün bulanması gibi, acayip bir şekilde içinden aydınlanıyordu. Fakat bu garip bir aydınlıktı. Âdeta bir tortulanmaya benziyordu.”⁷³ Böylece sis, burada bulanıklık olarak görünmektedir, yine tam bir aydınlanmadan söz etmek mümkün değildir. Buna rağmen Tanpınar’ın burada önce bir karnaval ortamında meydandaki insanlardan bahsetmesi ve kahramanını 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 Efendinin kentin meydanında gördüklerinin yanı sıra onu asıl etkileyen unsur olan sestir. Bu ses, onu gördüklerinden daha çok ürkütür. Bu ses karşısında hisleri ve gördükleri, duydukları birbirine karışır: “Bu hisler uzviyetin sazında çalınan bir cenk havasıdır; onun davetine uyuşuk benliğimin bütün tecrübeleri koşar. Ölümlerim bu sesin kaynağında hayat susuzluğunu gideren sürülere benzerler. Yaşadığım gün, çocukluğum,

⁷³ Tanpınar, a.g.e, s. 54.

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.”⁷⁴

Bakhtin’in, roman ve karnaval arasında kurduğu ilişkilerden biri de orkestralama⁷⁵’dir. Bu kavramı Tanpınar da eserlerinden **Mahur Beste**’de kullanmıştır, fakat onun kullanımında talih de etkili bir unsurdur.

Jale Parla, Tanpınar’da romanın bir talih anlatısı olduğunu söyler. Bu talih de çekirdek zamana ulaşmaz. ⁷⁶ 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 hâlinde sunmuştur: “Benim sözümü kendiniz tamamlamaya kalkmayın. Ben onların sesini **orkestralama**ya mecburum.”⁷⁷ Nitekim yapı olarak **Mahur Beste**, “orkestrala”nmış bir romandır. Çekirdek zamandan, Behçet Beyden, dışarıya doğru yayılan ve orkestra içinde her enstrümanın bir nevi solo yapar gibi tek tek sesini duyurduğu bir tekniktir bu ve söz konusu olan Behçet Beyden etrafına ve diğerlerinin etrafına yayılmaz. Tanpınar’ın burada “orkestralama” kelimesini kullanması önemli. Çünkü bu bir bütün, Behçet Beyin, çekirdek zamanın da içinde yer aldığı bir bütün. Burada Tanpınar’ın zaman düşüncesinin başka bir görüntüsüyle karşılaşırız. Çekirdek zamanın da içinde yer aldığı bir bütün zaman düşüncesi. Hem çekirdek zaman hem de bir bütün. Bu nasıl olabilir? Bu, tam da yazarın kendisinin ifade ettiği gibi “orkestralama” ile mümkün

⁷⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 33.

⁷⁵ “Orkestralama: Bakhtin’in müzik terminolojisinden ödünç aldığı en ünlü terim polifonik romandır, ama bunu başarma aracı orkestralama değildir. Müzik (‘roman bir dönemin yaşamının ansiklopedisidir’ tanımında içerildiği şekliyle) görme ediminden (Bakhtin’in ‘romanın dönemin tüm toplumsal seslerinin azami ölçüde eksiksiz kayıdır’ diyerek yaptığı yeniden tanımlamayla) işitme edimine geçme metaforudur. Bakhtin’e göre bu çok önemli bir değişikliktir. Sözel/işitsel sanatlarda bir iletişim edimine teklik kazandıran, bu edimin ‘armonik sesleri’dir. Bir müzik parçasının partiyonu olarak kavranan roman içerisinde, tek bir ‘yatay’ mesaj (melodi) birçok şekilde dikey olarak armonileştirilebilir ve kendi sabit ses perdelerine sahip olan bu partiyonların 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 Dialogic Imagination* sözlüğünden aktaran Cem Soydemir, **Karnaval’dan Romana**, s. 38.

⁷⁶ Jale Parla, **Don Kişot’tan Bu Güne Roman**, İletişim Yay., İstanbul, 2000 s. 296.

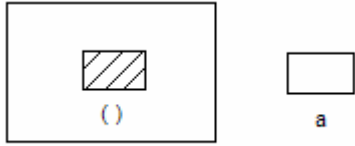
⁷⁷ Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”, **Mahur Beste**, (4. baskı) Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2003, s. 148.

olabilir. **Çekirdek** zaman, daha önce ve sonra Tanpınar bu ifadeyi kullanmayacak onun yerine süre demeyi tercih edecektir, orkestranın merkezinde yer almakta, bu merkez müziğin ritmine göre bir gidip gelme, yaklaşma ve uzaklaşma sergilemektedir.⁷⁸

Bu “orkestralama”nın içinde Behçet Bey, giderek fertten sembole geçen Behçet Bey olmuştur. Yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi bunun sembol hâline 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 şeyin azamisi ferttir... bu fert de bizzat romancının kendisidir.” (Tanpınar'dan alıntılıyan Demiralp, s. 270) diyen yazarının bahsettiği ferttir.⁷⁹

Tanpınar'ın en önemli eserlerinden Hattâ kimi eleştirmenlere göre en önemlisi kabul edilen **Huzur**'da karnaval ve onun en çok karnaval ikizi ve dünyayı alaşağı etme girişimi özellikleri göze çarpar. **Huzur**, adının aksine huzuru değil huzursuzluğu anlatır. Üstelik “ ‘Hareketten’ hoşlanan bir insana **Huzur**, sadece can sıkıntısı verir.”⁸⁰ Ancak **Huzur**'da hareket vardır, bu hareket düşünsel anlamda daha çok üç kişi arasında gerçekleşir: Mümtaz ve Nuran ile Mümtaz ve Suad arasında. Bir de ölümler ve yaşayanlar arasında.

⁷⁸ Burada karnaval ile onun yarattığı zaman ve gerçeklik ilişkisinde Lacan'ın Objete a'sını hatırlamak yerinde olacaktır: “



Objete 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. Objete a da böyle bir yüzey parçasıdır ve gerçeklik, ondan objete 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 objete a'nın eşdeğerliği de buradan gelir.” Jacques-Alain Miller'ın Lacan açıklamasından aktaran Slavoj Žižek, **Yamuk Bakmak**, Metis Yay., İstanbul, 2004, s. 130-131. **Mahur Beste**'de Behçet Beyin bu orkestralanmış romanda çekirdek zaman olması da objete a ve objete a arasındaki ilişki gibidir. Bu nedenle o, bir çekirdek zamandır.

⁷⁹ 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.

⁸⁰ Mehmet Kaplan, “ Bir Şairin Romanı: Huzur”, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II**, Dergâh Yay., İstanbul, 1997, s. 369.

Eserin Suad bölümünde İhsan, Suad için şöyle bir değerlendirmede bulunur: “Tersine çevrilmiş bir teoloji.”⁸¹ Bu, aslında eserin adından başlayarak tüm yapısını donatan bir cümledir. “Tersine çevrilmiş teoloji” **Huzur**’da, öncelikle göze çarpan unsurlardan biridir. Eserlerinde ikilik temasının yoğun bir şekilde işlendiği hatırlanırsa Tanpınar için bunun doğal bir roman yapısı olduğu söylenebilir.

Tanpınar, **Huzur**’da bu tersine çevirmeyi nasıl yapmıştır? Öncelikle eser, yaşayanların değil ölümlerin romanıdır. Belki de bu nedenle Orhan Okay, **Huzur** ile ilgili yazdığı yazıda, eserden şu cümleyi çekerek başlık hâline getirir: “Yüz binlerce ruh bir ârâfta.”⁸² Evet, eserde, yüz binlerce ruh bir ârâftadır. Aslında **Huzur**, bu ârâftakilerin, yaşayanların düşüncelerinde her an hazır buldukları, tersine çevrilmiş teolojileridir⁸³. Romanda, yaşayandan çok ölümler vardır. Her ne kadar romanın esas kahramanı Mümtaz, sevdiği kadın olan Nuran tarafından, kafasında yedi asrın ölüsüyle meşgul olmaktan dolayı eleştirilse de⁸⁴ Nuran da romanın diğer kahramanları gibi ölümlerle meşguldür. Bu ölümler sadece eski zamanın musikişinasları, düşünürleri değil kendi yakınlarıdır da; ancak gerek tarihin çok eski devirlerinde olsun gerekse birkaç yıl önce yaşayanlar olsun, **Huzur**’da roman kahramanlarının düşüncelerinde hepsi aynı yakınlıktadır. Musiki ise onları roman kahramanlarının düşüncelerinde var oldukları dönemden bugüne getirir, onların zamansız bir zamanın içinde dolaşmalarını sağlar.

Huzur’da ölümler, musiki sayesinde yaşayanlarla birleşir, bir nevi onlarla konuşur. Bu musiki, Tanpınar’ın diğer eserlerinden örneğin **Evin Sahibi** hikâyesinde, ölmüş ancak anlatıcı kahramanın 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 konuşmalarda

⁸¹ Tanpınar, **Huzur**, s. 283.

⁸² Bu yazı için bakınız, Orhan Okay, “Yüzbinlerce Ruh Bir Araf”ta, **Hece Türk Romanı Özel Sayısı**, S: 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 591-599.

⁸³ Burada teolojiden kasıt, din bilimi değildir. **Huzur**’da yaşamıyla, aşkıyla ve düşünceleriyle bir nevi din hâline gelen düşünce sistemidir. Burada teoloji kelimesini seçişimizde Tanpınar’ın dini de estetik bir unsur olarak görmesi etkili olmuştur.

⁸⁴ Mümtaz’ın, kendisi de kafasının hep ölümlerle meşgul olduğunun farkındadır: “Ben ölümün zaptettiği bir ülkede mi yaşıyorum.” (s. 164). Nitekim daha sonra kafasının neden hep ölümlerle meşgul olduğunu Nuran’a şu şekilde açıklayacaktır: “Benim kafamdaki ölümlere 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 iştiaqla bekliyorlar ki...” **Huzur**, s. 167.

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 hâlde merak ederek arkasına dönüp baktığında bu son bakışta yok olan kadından bahseder.⁸⁵ 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 kahramanları 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 teolojii yaşar. O, her şeyi abartır, her şeyden kendisini mesul görür, hayatını, 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

⁸⁵ Nurdan Gürbilek, "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark Ophelia, Su ve Rüyalar", **Kör Ayna Kayıp Şark**, Metis Yay., İstanbul, 2004, s. 97-138.

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 ölümler diyarı olan bu romanda, birbirlerinin karnaval ikizidir. Turan Alptekin, Suad'ın Mümtaz'ın iç benliğini olabileceğini ve eğer böyleyse eserin bir narsisizmi beraberinde getireceğini söyler: “(...) Suat'ı bastırılmış bir alt kişilik; Nuran'ı da yine Tanpınar'ın estetik kimliğinin yansıdığı bir tema olarak düşünmeye hakkımız vardır. O zaman roman, baştan sona, Narcisse'in öyküsüne dönüşecektir.”⁸⁶ 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 ölümlerde arayan ‘öteki ben’ini, ya da bir çeşit bilinçaltını temsil etmektedir.”⁸⁷ Nurdan Gürbilek de Turan Alptekin 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 yığıldığı 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.”⁸⁸

Berna Moran'ın **Huzur**'da dikkat çekici bulunduğu noktalardan biri de, Tanpınar'ın bu romanda yepyeni bir teknik ortaya koymasıdır. Bu teknik, Mümtaz'ın kafasından geçenlerin dile getirilmediği hâlde Nuran tarafından cevaplandırılmasıdır. Oysa Mümtaz bunları sesli söylemiyordu. Burada konuşan iç ses, sözcüklere dökülmeden duyulur hâle gelmiştir.⁸⁹ 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 vardır. Suad ne kadar kötüyse Mümtaz o kadar iyidir. Mümtaz, yapıcıdır (ancak kendisine karşı değil), Suad ise yıkıcı. Mümtaz, her şeye rağmen Nuran'ın kızı

⁸⁶ Alptekin, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları”, **Hürriyet Gösteri**, S: 242, Ekim 2002, s. 49.

⁸⁷ Berna Moran, “Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 306.

⁸⁸ Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yay., İstanbul, 2001, s. 68.

⁸⁹ Moran, “Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 292-293.

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.⁹⁰ 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 kötülöklere rağmen Mümtaz, Suad'ı sever, hattâ onu büyük ve güzel bir güneş olarak gökyüzüne gerilmiş bir şekilde görür. Ondan ayrıldığında ise içinde bir huzur vardır. Bu, belki de kötü olan tarafından kurtulmasının verdiği bir hafiflikten kaynaklıdır. Zaten romanda, tersine çevrilmiş teolojinin diğeri bir köşesini hafiflik oluşturur. Musiki, aşk, ölüm, düşünceler... hepsi maddesizdir. Tanpınar sadece burada değil, birçok eserinde "maddesiz madde"den söz eder. Bu nedenle **Huzur**'da musiki bu kadar önemlidir. O kadar hafiftir ki, ve insanları o kadar hafifletir ki bir nevi huzura kavuşma durumu sağlar.

Suad ile Mümtaz'ın bir diğeri tarafı da 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.

⁹⁰ Burada **Huzur**'da bir Dostoyevski etkisi ile karşılaşyoruz. **Ecinniler**'in kahramanı Kirilov. Ecinniler'de intihar eden, Kirilov'un intihar etme nedeni hakkında 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 esirgemediyse, 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, arzusunun başarısızlığından dolayı kendini mahkûm sandığı sonluluk korkusu yüzünden öldürüyordu kendini. Kirilov, yalnızca ölmeyi ve ölümden 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." René Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, Metis Yay., 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.

Daha önce, gerçek aşkın bulunamamasını kadehin dibinde İfrit olması diye eğretilmişti A. Hamdi. Suad'ı İfrit'e benzetmişti. Böylelikle İfrit, kısır boşluğun, ışık tutan karanlığın anlamdaşı olurken Cemşid ya da Dionysos, izlekçesinin güneşli yanına yerleşmektedir.”⁹¹ Burada öncelikle insan soyunun Titanların küllerinden ortaya çıkışına dikkati çekmek gerekiyor. Çünkü Tanpınar, **Huzur** ile ilgili yapılan söyleşide Mümtaz'ın yeni bir insan olarak, tabir caizse küllerinde doğacağını söylemiştir.⁹² 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 da nedenini Tanpınar'ın insanı merkez alan estetik anlayışıyla açıklar.⁹³ Evet Mümtaz, **Huzur**'da insandan halka, topluma açılmak istemiş ancak bunu yapamamıştır. Bunun da nedeni Demiralp'in ifade ettiği gibi Tanpınar'ın halka rağmen halka ulaşamamasıdır. Halk ve aydının düşünceleri farklıdır. Burada Tanpınar karnavallarda olduğu gibi sınırları 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. Hattâ neredeyse bunlarda bile bir eşitlik söz konusu değildir. Adile Hanımın ayarladığı ilişkileri, ayarladığı ölçülerde yaşayan insanlardır bunlar, tıpkı bir İhsan Bey Adası'nın bulunması gibi. Adile Hanımın 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 daha özel bir yere sahiptir, ama adı üstünde özeldir bu yer. Bu nedenle bu karnaval, **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

⁹¹ Oğuz Demiralp, **Kutup Noktası**, Yapı ve Kredi Yay (2. baskı), İstanbul, 2001, 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 şartıyla... O zaman hür olarak karşısına geçeceğimiz malzeme olurlar. “ Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, **Yaşadığım Gibi**, s. 319.

⁹² Necdet Evliyagil, “Ahmet Hamdi Tanpınar ile Son Romanı İçin Bir Konuşma”, **Mücevherlerin Sırrı**, s. 205.

⁹³ 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.

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.”⁹⁴ Evet, Tanpınar'ın **Huzur**'unda yaşananlar bir acı karnavalıdır. Başka bir Şeyh Galib yazmak isteyen Mümtaz'ın, roman kahramanı olarak, Tanpınar'ın “modern sembolizmin ilk mübeşşiri olan mutasavvıf”ı dediği kişiyi seçmesi de bu karnavalın acı tarafının bir başka yönünü 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. Belki de bu nedenle Mümtaz'ın acısı iki katına çıkar. Önce “ikiz ruh hâli”, sonra da Şeyh Galib'i bir edebî temsil hâline getirmesi. Tıpkı Suad'ın bir çeviri kahraman olarak kalması gibi, üstelik sahne ışıkları, çeviri kahramanın üzerine çevrilmiştir. Son sahnede her tarafı aydınlatan bir güneş gibi gökyüzüne gerilen Mümtaz değil Suad'dır. Bu belirli anlamlarda insanın tanrılaşması değil midir? İşte, tersine çevrilmiş teolojinin bir başka karşılığı da buradadır. Bu tanrılaşmada küçülen yine Mümtaz olmuştur. O hâlde “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. Demiralp'in ifade ettiği gibi “çoğulboyutlu bir varlık olarak kendine” bir devinimdir bu.⁹⁵

Acı Karnaval'a rağmen **Huzur**, Mehmet Kaplan'ın da dikkati çektiği gibi, birçok unsuru bir araya getiren kompozisyonuyla özel bir yere sahiptir. Mümtaz'ın insanı yüceltmesine karşılık Suad'ın alçaltması, tarihten, musikiden bahsedilen bir

⁹⁴ Bernstein'dan alıntılan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, (s. 76). Mümtaz, “kelimeleri, hayalleri canlandıracak bir ateşin peşinde”dir. **Huzur**, (s. 265). Fakat bu ateş, dünyada değildir. Bu nedenle yokluk, en azından Mümtaz'ın dünyası bu acı karnavala, belki de kıyamete, sebep olur.

⁹⁵ Demiralp, **Kutup Noktası**, s. 180.

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.

Unutulmamalıdır ki **Huzur**, bir varlık probleminin, II. Dünya Savaşı'nın arifesindeki aydınların psikolojilerinin romanıdır. Varlığın ve var olmanın mesuliyeti. **Huzur**, bu temel eksen etrafında döner, her şey, buradan dışarıya ya da içeriye doğru açılır. **Huzur**, Mümtaz- Suad ikiliği ya da Apollon-Dionysos ikiliği gibi içindeki tüm açılımların bu merkezden etrafa yayıldığı bir eser. Demiralp'in üzerinde durduğu gibi aynı zamanda bir devinimdir bu. Bu devinim içinde Orhan Okay'ın işaret ettiği “yüz binlerce ruh bir ârâfta” yeniden anlam kazanır. Tabii buna paralel olarak da **İlahi Komedy**'yi yazan Dante gelecektir hemen aklımıza.

Huzur'un “bir tersine çevrilmiş teoloji” olarak okunabileceğinden söz etmiştik. Bu nedenle aynı zamanda bir **İlahi Komedy** versiyonu olarak bakılabilir bu esere. Yine, Mümtaz'ın ilkten başlayarak günümüze kadar gelen bir destan yazma düşüncesi de burada hatırlanmalıdır. Mümtaz, cennet ve cehennem arasındadır. Nuran, onun için cennet, yokluğu cehennemdir. İhsan onun Nuran'a bakışı konusunda şöyle der: “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.”⁹⁶ Bu nedenle Nuran, **Huzur**'da bir nevi Beatrice'dir. **İlahi Komedy**'de 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.⁹⁷

⁹⁶ Tanpınar, **Huzur**, s. 318.

⁹⁷ Kaplan, **Huzur** ile ilgili yazısında Tanpınar'ın Nuran'ı yüceltmesinden ve onu neredeyse ilahî bir varlık hâline getirmesinden söz eder. Dante ise Beatrice için Vita Nuova'da “Onun için hiçbir kadın için söylenmemiş şeyler söylemek istiyorum.” der. (Borges, **Dantevari Denemeler, Shakespeare'in Belleği**, İletişim Yay., İstanbul, 2000, (s. 67.) Tanpınar'ın yapmak istediği de budur aslında. Kadın, aynı zamanda bir aydınlanmayı sağlamaktadır. **İlahi Komedy**'nin alegorik yorumlarında Beatrice'in inancı temsil ettiği söylenir. Nuran, belki bir inancın temsili değildir ama

Tanpınar, Dostoyevski oyunu oynayan Suad'ı bir taraftan Dante ile birleştirmektedir. Suad'ın yolculuğunda ona farkında olmadan Mümtaz, ya da tam tersi 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, oralara da yolculuk yaparlar. Musiki bu yolculuğun “giydirilmiş zaman”ı olarak gözlerinin önünde durur. Bir nevi zamanlar ve coğrafyalar arasında dolaşırlar. Bu nedenle ilk öpüşmeleri eski bir köşkün içindeki eski bir aynanın önünde gerçekleşir. Çeşitli zaman boyutlarının içinden tarihin derinliklerindeki kişilerle söyleşir gibidirler. Sadece Mümtaz ve Nuran değil, neredeyse romanın bütün kahramanları için bu durum geçerlidir.

Ârâfta bekleme eserdeki **Acı Karnaval**'ın sahip olduğu yönlerden 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 dükkanlar. Çadircılar'da gördükleri gerçekten ilgi çekicidir. Burada bir sürü antika eşya vardır. Rus işi semaver boruları, sedef bir kadın yelpazesini, 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.”⁹⁸ 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 bir sürü 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 kırk 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.”⁹⁹ diye düşünür.

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 hattâ onun yanında Suad da aklı temsil ederler.

⁹⁸ Tanpınar, **Huzur**, s. 53.

⁹⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 56.

Zaten **Huzur**'da bol miktarda eşya vardır. Ölümler ve ölümlerin ardından eşyalar. Yine tersine çevrilmiş teolojiye dönersek, ölümler ve onların yanı başında hayat bulan eşyalar. Eskimişliklerini bir reklam havasıyla içinde buldukları 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 çıkarlar ve bu yüzden onun içinden seslenirler. Tanpınar'ın burada yarattığı dilin şüphesiz animizm ile bir bağlantısı yoktur. Bu Bergson'un sözünü ettiği iç ses ve iç mekânın maddeleşmiş hâlidir. 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 kahramanın sesi ile eşyaların sesi aynı yerde durur. Kahraman, eşya ile arasındaki sınırları kaldırır. Bu da tersine çevrilmiş bir teolojidir. Mümtaz, yazar ve şimdi bir de insanlara varlıklarını duyurmaya çalışan ruhsal bir özellik kazanan eşyaların dili vardır. Varlık ve yokluk arasındaki sınırdaki 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. Bu nedenle bu iç mekândaki eşyalar kendilerine has bir dil yaratmışlardır. Zaten **Huzur**'da Mümtaz da hep üç Mümtaz olduğundan bahseder. Yukarıda da belirttiğimiz gibi 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 sesinden Nuran'a soru sorması ama Nuran'ın bunu cevaplayabilmesi de belki bununla paralellik gösterir. Belki o zaman da Mümtaz, “yalnızca kendi içinde bulunanları” görüyordur.¹⁰⁰

Mümtaz, romanda sadece kendini çoğullaştırmaz, Nuran da onun düşüncelerinde çoğul bir hâl alır: “ Fakat bununla da kalmıyordu. Küçük ve çoğu, asıl fon ve rengini Mümtaz'ın ruhundaki arızalardan alan hadiselerin çizgi çizgi yaptığı,

¹⁰⁰ Burada Berna Moran'ın **Huzur**'da söz ettiği yepyeni teknik hatırlanmalıdır. Mümtaz'ın kendi iç konuşmasını Nuran'ın duyması ve buna cevap vermesi. Oysa Mümtaz, kelimeleri kullanmamıştır.

âdeta etine yapıştırdığı bir yığın Nuran daha vardı ki, hepsi mahpus olduğu derinliklerden kurtulup suyun yüzüne çıkmaya, oradan Mümtaz'ın hayatını idare etmeye çalışıyorlardı.”¹⁰¹ Bütün bu çoğulluk, Mümtaz'ı “benim” diyebileceği hayatın olmadığını söylemeye iter. Zaten Mümtaz için hayatın, hayat içindeki varlığın kendisi bir sorun hâlini aldığından o, hayatın arızî 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.”¹⁰² 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 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.”¹⁰³

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 gerilmiştir ve ne kadar 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 hâlinde bütün ile birleştiren bir unsurdur. Mümtaz'ın son sayfalarındaki tebessümünün bir diğer yönü de budur. Burada aklın bittiği yerden kasıt delilik değil, bütünü 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

¹⁰¹ Tanpınar, a.g.e, s. 58.

¹⁰² Tanpınar, a.g.e, s. 65.

¹⁰³ Tanpınar, a.g.e, s. 67.

bir talihi var. Ne bileyim, ben, bu talihi kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamayı seviyorum. Yani sanatı seviyorum”.¹⁰⁴ O hâlde 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 bir başkasının gerekliliğinden bahseder ve bunun üzerine konuyu aynalara getirir.¹⁰⁵

Aslında **Huzur**'da sürekli olarak birbirini tamamlayan kahramanlar vardır. Mümtaz ve Suad'ın ilişkisinin yanında Muazzez ve İclâl, İhsan ve Macide Hattâ İhsan ve Tefkik 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 “beşerî 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 Hanımın düşünceleri, onun etrafındaki insanlar, bu ilişkilerin yürüyüş şekli, insanların birbirleri hakkında konuşmaları, hattâ yazarın kahramanlarının hayatını üçüncü şahıs olarak anlattığı bölümlerde bu oldukça dikkat çekicidir. Bu dedikodular en az Mümtaz'ın dolaştığı Sahafklar ve Bit Pazarı kadar karmaşık bir yapı sergiler. Adile Hanımın komşusu ve kocasıyla ilgili düşünceleri; tabîî bir de yazarın bunu ortaya koyuşu.¹⁰⁶ Eserin bu bölümlerinde musiki ile beslenmiş, bir sürü estetik unsurun bir araya gelişinin tam tersi bir üslup söz konusudur. Adile Hanımın komşusu Sabit Bey hakkında anlatılanlar, Muazzez ve İclâl'in konuştukları. Şüphesiz bunlar, geçmişî hatırlamak değil, dedikodudur. İkinci derecede kahramanların hayatlarının bu yönü, yukarıda bahsettiğimiz reklam havasıyla birleşmiştir. Bu dedikoduların yanında Yaşar'ın ilaç şişeleri için yazarın başvurduğu anlatım şekliyle dedikodunun yanına reklam konulmaktadır. Burada Tanpınar, geçmiş ile güncel olanı birleştirmiştir.

Mümtaz'ın İhsan için çağırıldığı 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

¹⁰⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 120.

¹⁰⁵ Ayrıntılı bilgi için bakınız, Tanpınar, “İnsanlığın Talihi”, **Hece**, S: 88, Nisan 2004, s. 35-36.

¹⁰⁶ Tanpınar, **Huzur**, s. 78.

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 ölümler hep meydanda”¹⁰⁷ der. Ölümlerle 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 **Doktor Faustus**’ta. İnsanın varlık problemini açıklamanın bir başka şeklidir bu ve aynı zamanda tersine çevrilmiş teolojidir. Bakhtin’in karnavallaşma ve Dostoyevski romanlarındaki Menippos yergisi¹⁰⁸ burada yerini almıştır. Suad, Mümtaz’ın karnaval eşi olmuştur. Sadece bu diyalogla değil, onun tam zıddı olmasıyla da. Nuran’ın annesinin ölçülülüğüne karşılık Adile Hanımın ölçsüzlüğü, İhsan’ın ciddiliğine karşılık Sabih’in sadece belirli yerlere odaklanan düşüncesi, Tevfik Beyin her şeyi kapsamaya çalışan dünya anlayışına karşılık oğlu Yaşar’ın ilaç şişelerine hapsediği dünyası. Her biri karnavalın diğer tarafında biri birinin eşi olarak yaratılmışlardır. Bu eşlerin yanında musikin bu kadar önemli bir yer tutması da Bakhtin’in “orkestralama” kavramıyla yakından ilgilidir. Hepsini 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.

Bu romanın sonunda, kafasında hep ölümler olan Mümtaz’ın Şeytan ile 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

¹⁰⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 373.

¹⁰⁸ Bakhtin’in kısaca menippea adını verdiği menippos yergisinin karakteristik özelliklerini kısaca şu şekilde vereceğiz: “ Menippeada komiklik öğesi daha ağır basar, fazlasıyla tipik olan tarih ve anı tarzının karakteristiklerinden kurtulmuştur, en önemli özelliği 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, hattâ zaman zaman mistik-dinsael öğenin, uç ve (bizim bakış açımızdan) olgunlaşmamış sefalet doğalcılığıyla olan organik 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 psikik hallerinin temsili, tuhaf davranışlar, yakışsız konuşmalar, iç içe geçmiş 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. (s. 209-314). **Huzur**’da simgesel olan kadar güncel olan da romanda yerini almıştır. Eskiye dair anlatıların yanında kahramanların yaşadıkları döneme ait uzun diyaloglar ve sahneler de vardır.

derecesini tayin için o tarafa baktı. Hakikaten Suad'a benzeyen birisi, uzaktan ona bakıp gülümsüyordu. Sirtında kurşuni elbiseler vardı. Şapkası elindeydi. 'İmkânsız...' dedi. 'Yoksa ölüler bu kadar fena mı gömülüyorlar?'¹⁰⁹ Bu, Suad ile doğrudan karşılaşmadan önce düşündükleridir. Burada Suad ona, kötü gömülmüş biri gibi görünür, oysa sonra parlaklığından ona dokunamayacaktır. Yukarıda işaret ettiğimiz gibi Suad'ın Mümtaz'a söylediği "Dün akşamdan beri bütün ölüler meydanda"¹¹⁰ sözleri de anlamlıdır. Žižek, "Cenaze töreni belli bir uzlaşmayı, kaybın kabulünü içerirken, ölülerin dönüşü geleneğin metninin içinde uygun yerlerini bulamadıklarına işaret eder."¹¹¹ der. Çeviri bir kahraman olan Suad, geleneğin içinde kendine bir yer bulamadığından romanın son sahnesinde neredeyse bir "hortlak" gibi dolaşmaktadır.

Tanpınar, Mümtaz'ın, babası öldürüldükten sonra annesiyle buldukları 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.¹¹² Arkasından da şunları ilave eder: "Sonra zamanla bu kompleksi, 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."¹¹³ Bu nedenle Mümtaz'ın bir ölüyle karşılaşması 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 canlanması olgusuna da bir gönderme yapılmıştır. Burada anlatıcı kahramanın gördüğü bir nevi arama-bulma-kaybetme şeklinde açıklanabilecek bir hikâyenin rüyalara yansımaları 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 rüyalarında gördüğü genç kıza bu nedenle gönderme yapacaktır. Erguvan ağacı, genç kız, Persephone, intihar...

¹⁰⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 326.

¹¹⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 373.

¹¹¹ Žižek, Yamuk Bakmak, s. 40.

¹¹² Evliyagil, "Ahmet Hamdi Tanpınar ile Son Romanı İçin Bir Konuşma", **Mücevherlerin Sırrı**, s. 204.

¹¹³ Evliyagil, a.g.m., s. 204.

Cemil'in rüyaları, kendisinin de ifade ettiği gibi "bir tefrika roman gibi yavaş yavaş açılır." Birbiri ardından gelen bu rüyalarda hikâye kahramanının 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 yer altına 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 yazı, yeraltında kaldığı süre ise kışı getirir. Aslında hikâyede Cemil'in gördüğü rüyalar bu mitolojiyle paralellikler göstermektedir. 15 rüyada Cemil belirli anlamlarda bir tefrikaya, belki de bu mitolojinin rüyalardaki hâlinin tefrikasına başlar. Önce küçük bir merdiven başı ve masa üzerindeki cam kavanozun içinde balıklar görür. Bu, olayın başlangıcını simgeler. Bu nedenle ilk gördüğü rüyada merdiven vardır, başlangıç ve diğer unsurlarla bağlantı sağlama aracı. Cam kavanozdaki balıklara tekrar dönecektir. Ertesi gece gördüğü rüyada, değişmiş odasının penceresinden insan gibi 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. Evet Persephone de o ağacın o bahçeye ait olmaması gibi yeraltına ait değildir. Üçüncü rüyada Cemil, bir kapının önündedir. Bir türlü açılmayacağını bildiği bir kapının önünde. Persephone de yeraltından kaçamayacağını bilir. Oranın kapıları kendisine kapanmıştır ve açılmaz. 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 anlaşlıktan 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.”¹¹⁴ Bu nedenle Persephone'nin hayatla bir ortak noktası bulunması, gerçekler ve bunun yansıması rüyaları yormaktadır. Burada belki Tanpınar'ın **Huzur**'da Suad'ın ağzından Mümtaz'a söylediği, “bir şeyi başka bir şeye benzetmeden konuşmama” 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 Efendinin Rüyalari ve Rüyalari** hikâyesinde rüyalarda, **Huzur**'da düşüncelerde gerçekleşirken **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde ölümün 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, hattâ bir yere uğrayıp karnını 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.¹¹⁵ 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.¹¹⁶

Roman boyunca eserde insanlara aslında buldukları 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

¹¹⁴ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 235.

¹¹⁵ Bakhtin, “Dostoyevski'nin Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Oluşumunun Karakteristikleri”, **Karnavaldan Romana**, s. 265.

¹¹⁶ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 66.

Çeşminigâr olan kaplumbağanın mahalle halkı tarafından adının Emanet olarak 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.¹¹⁷ Sadece Hayri İrdal'ın değil romandaki diğer kişilerin de adı değişmekte ve yeni aldıkları isim ile birlikte yeni bir lugat 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 tanışılar, tabî Hayri İrdal bu sözcükle daha önce psikanaliz seansları sırasında tanışmıştır, İspritizma Cemiyeti'nde kendilerini ziyaret eden ruhlara isim verirler. Afroditi'nin halası ya da Nevzad Hanımın 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 değiştirmeye birlikte lugatlar 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 bir boyuta ulaşmaya çalışmaktadırlar. Burada zamandaşlığın bu şekilde aşılmasında bir parodi de kendini gösterir. Zamanının kahramanı insanlar sadece isimleriyle anılmazlar, yaptıkları işin büyüklüğüne göre onlara başka isimler de verilir. Bu, tüm milletlerde gelenek hâlini almıştır. Örneğin Sultan Süleyman'a Kanunî 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.¹¹⁸

¹¹⁷ 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.", **Huzur**, s. 161.

¹¹⁸ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, Bakhtin, "Bir Roman İncelemesi Metodolojisine Doğru", **Karnavaldan Romana**, s. 186.

Görüldüğü üzere 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 oldukça fazla kullanılmıştır.

1.3. Tiyatro

Tiyatro, tarihini en eski kaynaklarda Hattâ insanlığın var oluşundan bu yana devam ettirmektedir. Önce 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.¹¹⁹ Fakat onun eserlerinde genelde insanlar hayat karşısında bir oyuncudur. Bu nedenle doğrudan tiyatrodan bahsetmediği bazı eserlerinde bile bir tiyatro havasından söz etmek mümkündür. Bu, yayımlanan ilk hikâyesi olan **Erzurumlu Tahsin**'de kendisini gösterir.

Bu hikâyede, bir depremden sonra karşılaşan Tahsin ile anlatıcının konuşmalarında tamamıyla bir söylem havası hâkimdir. Tahsin, konuşmaz, nutuk atar. Burada söylem zamanlarının ritmi yavaşlatılır. Böylece etki daha vurucu olacaktır. Bu nedenle anlatıcı, Tahsin konuşurken “Benim şahsımda bütün insanlıkla konuşuyordu.”¹²⁰ der. Anlatıcı için bu bir oyundur. “O da oyunu olduğu gibi kabul eder.”¹²¹ Tahsin, onun nazarında tüm insanlığa seslenmekte, o da Tahsin'e tüm insanlık adına cevap vermektedir. Depremin zor durumda bıraktığı insanların yerlerde yatıp uydukları 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 fethetmişsin... Dolduracağın çukurun dışında işin ne?”¹²²

Tanpınar'ın doğrudan tiyatrodan bahsettiği ilk eseri ise **Bir Tren Yolculuğu** adlı hikâyesidir. Bu hikâyede, daha çok Nahit Sırrı'nın hikâyelerinde yer verdiği bir konuya, sanatçıların, tiyatrocuların hayatına değinir. Belki hayatta olmayan bir

¹¹⁹ Söz konusu hikâye **Son Meclis**'tir. Bakınız, **Bütün Öyküleri**, s. 311-322.

¹²⁰ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 100.

¹²¹ Tanpınar, a.g.e, s. 100.

¹²² Tanpınar, a.g.e, s. 100.

tiyatrocunun, Zeynep'in hikâyesini anlattığı bu eser, daha sonra **Sahnenin Dışındakiler**'in Sabiha'sını yaratmıştır.

Hikâye, **Bir Tren Yolculuğunda** karşılaşılan bir trubun oyuncularıyla anlatıcı arasındaki konuşmalardan oluşur. Fakat konuşmalar daha başlamadan önce ölen artiste dair söylenenlerden, 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 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 hâle 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 hâtıralarla, üvey annesinin evin çeşitli yerlerine saklanarak onu bağırarak korkutmasından yola çıkılarak oluşturulmuş bir oyundur.¹²³

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.

¹²³ Benzer bir durum konu itibarıyla **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.

Burada hayatın sanata yansması 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 hâlini alacaktır.

Doğrudan tiyatronun anlatıldığı bir başka eser ise **Sahnenin Dışındakiler**'dir. **Sahnenin Dışındakiler**, Tanpınar'ın en 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 eser, bizim konumuz olan oyun açısından ise Tanpınar'ın sanat dünyasında **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** dışarıda bırakılacak olursa oldukça zengin malzeme içermekte. Nitekim bu, daha eserin başlığında, sahne kelimesinde kendini gösteriyor. Toplumsal ve psikolojik olayların art arda yaşandığı Millî Mücadele döneminin fon olarak kullanıldığı eserde özellikle başlığa paralel bir şekilde “dış”ta olma durumu vardır. Onlar için asıl oyun olan Millî Mücadele ve bu oyunun oynandığı Anadolu'nun aksine mekân İstanbul'dur. İstanbul ve burada yaşayanlar, hem dünyaya hem de Anadolu'ya bir başka sahneden bakmaktadırlar.

İki bölümden oluşan romanda aslında ne olacağı ya da nasıl olacağı da romanın anlatıcı kahramanı Cemal tarafından daha başlangıçta neredeyse ilân edilir bir tarzda okura sunulmuştur. Roman yarım kalacaktır.¹²⁴ 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 gerekir, fakat bu da romanın kurgusal yapısıyla bağlantılıdır. Mekân zaten sahnenin dışıdır. Tıpkı Cemal'in oyununun sahnenin dışında kalmış olması gibi. Asıl oyunun Anadolu'da geçmesi de rejisör ve suflöre göndermedir. Çünkü rejisör ve suflör Anadolu'dadır, üçüncü bölüm ancak orada gerçekleşebilecektir. Zaten romanda sadece Cemal'in yazmakta olduğu beş perdelik

¹²⁴ Zaten romanın ilerleyen sayfalarında Sabiha ve Cemal arasında geçen diyalogta, Sabiha şöyle diyecektir: “Yazıya başlıyorlar, sonra unutupuyorlar.” **Sahnenin Dışındakiler**, s. 63.

trajedi değil aynı zamanda yazmakta olduğu hâtıraları, eser Cemal'in hâtıraları olarak kaleme alınmıştır, yine roman içinde Cemal'in yazmakta olduğu Nâsır Paşanın hâtıraları da yarım kalmıştır. Tamamlanan tek eseri de Cemal yazmıştır. Fakat o da kendi adıyla değil Mihailof'un adıyla yayımlanan bir fal kitabıdır.

Romanda biçimsel formda ilgi çekici bir başka nokta da yazarın kullandığı edebî formlardır. Roman, Cemal'in hâtıralarından oluşmaktadır. Nitekim daha sonra bu tür, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde de kullanılacaktır. Ayrıca Cemal, roman içinde, yani kendi hâtıralarının içinde bir başka hâtıra kitabını, Nâsır Paşanın hâtıralarını da yazmaktadır. Böylece iç içe geçmiş iki hâtıra ortaya çıkmaktadır. İç ve dış karşıtlığına, iç içelik ve bunun karşıtı olarak bir dış eklenmiş olur. Burada dikkati çeken diğer nokta da bu biçimsel oyuna, ki Tanpınar bunu daha eserinin başında Cemal'in yazdığı trajedi ile bir kehanet gibi okuruna duyurmuştu,¹²⁵ kurgusal bir oyunun da eşlik etmiş olmasıdır. Bu kurgusal oyun kendini öncelikle Cemal ve Sabiha'nın arasındaki oyunlarla gerçekleştirir. Bunlar çocuk oyunları olmaktan ötedir. 14 yaşında iki çocuk kendi aralarında Ali Kemal'in **Rical-i İhtilâl** adlı eserini okuyup tartışabilmektedir. Ayrıca kadın sorunu konusunda da en az büyük insanlar gibi söz söyleyebilmektedirler. Bu konuda onlara öncülük eden ise İhsan'dır. Sabiha'nın hiç kimseye benzememek düşüncesinden yola çıkarak oluşturduğu düşüncelerinin somut hâlde tiyatroya yansımada 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. Hattâ 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 oyuna¹²⁶ dahil olamamaktan ileri gelmektedir. İşte tüm bunlar, kurgusal oyunun bir parçasını oluştururlar. Tanpınar biçim ve kurguyu birleştirir. Bu birleşimde dikkati çeken bir

¹²⁵ 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." s. 275.

¹²⁶ 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 kahramanların içinde buldukları oyunun dışındadır.

diğer nokta da hâtıranın yanına tiyatroyu koymasıdır. Tanpınar, bir tiyatro eseri kaleme almamıştır.¹²⁷ Bu yönden bakıldığında **Sahnenin Dışındakiler**, yazarın tiyatro ve tabii bunun temeli olan oyun ile ilgili düşüncelerini doğrudan vermesiyle de dikkati çekmektedir.

Tiyatro ve hâtıra arasındaki ilişki canlandırma ve yazma arasındaki ilişkidir. Hâtırada önce olaylar yaşanır, sonra bunlar yazıya geçirilir. Tiyatroda ise tersi söz konusudur. Önce yazılır, sonra hayata geçirilir. Şüphesiz bu hayata geçirme her iki türde de farklı şekildedir, ancak hâtıralarda da zaman zaman unutkanlıklara, bazı şeyleri bilerek saklamaya ya da değiştirmeye yönelik bir tutum olabilmektedir. Bu da aslında hâtıraların fiction yönünü kuvvetlendiren bir unsurdur. Bu, ancak araştırmalarla ortaya çıkarılabilir. Dolayısıyla hâtıraların 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 tezaadına da bir göndermede bulunmaktadır. Böylece eserin daha ilk bölümünde Cemal'in neredeyse bir ilân şeklinde kaleme aldığı hâtıralarını sunuş biçimi bu oyunun ilk halkasını, aynı zamanda ilk ipucunu da oluşturur. Çünkü hâtıralarıyla beraber yazdığı diğer eser olan trajediden bahseder. Hâtıra-trajedi. İç ve dış. Nitekim eserin ilk bölümünün adı Mahalle ve Ev'dir. Yani dış ve iç. Bu da kurgusal oyunun bir parçasıdır. Cemal, hâtıralarını, 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. Hâtıranın içindeki hâtıra 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 Beyin odası aslında onun hücrelidir. 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 sevgilidir. Cemal'in odası da onun hücrelidir. Burada geçmişini, şimdi ne yapacağını düşünür, kendi kendisiyle bir hesaplaşma içine girer. Bundan önce Behçet Beyin evindeki odasında onun iç

¹²⁷ Fakat bir film senaryosu vardır: **İki Ateş Arasında**. Bu senaryoyu da **Sahnenin Dışındakiler**'den yola çıkarak yazılmıştır.

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 Beyin gittikleri lokantalar da bir iç ve dışlığı barındırır. Burada kendileri olan Muhtar, Uncu Hasan Beye karşılık buranın dışında yer alan Cemal ve İhsan vardır. Süleyman Beyin bütün zavallılığı yaşadığı randevu evinin odasında gözler önüne serilir. Nâsır Paşa, evinin odasında bütün hâtıralarını 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 kadını¹²⁸ diye ilân edilen tiyatro broşüründe Cemal, Sabiha'yı bu 274. sayfadaki elbiseleriyle çekilmiş bir fotoğrafta görür. Romanın sonunda bir cinayete kurban giden Nâsır Paşanın elinde de bu tiyatro ilânının buruşturulmuş şekli bulunur.

Eserdeki iç ve dış tezdı, 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

¹²⁸ 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.

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, 14 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?”¹²⁹ Cemal bunun cevabını daha sonra şu şekilde verecektir: “ 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 karıştırdı. Bu hâl, 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. Hattâ daha ileri gidip diyebilirim ki bu **erken*** uyanışta devam edip giden bu çocukluk esas zemini hazırlıyordu.”¹³⁰

Tanpınar, kendisi de Sabiha’nın bu konuşmalarının yaşı için çok büyük olduğunu fark etmiş olmalıdır ki, Cemal’in hâtıralarının dışında yer alan ve yukarıdaki cümlelerin hemen ardından gelen cümlelerde bu yaşta bu şekilde konuşmayı başaran çocuklar için ona 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 aksayılarla sevilirler***.”¹³¹ 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

¹²⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 39.

* Vurgu bize ait.

¹³⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 45.

* Vurgu bize ait.

¹³¹ Tanpınar, a.g.e, s. 45.

aksaklığını biliyorum, der gibi bir hava içindedir. Üstelik bunun farkındalığını da hem Cemal'in eserdeki hâtıralarıyla hem de 1920'nin dışında yer alan hâtıra dışı metinlerle ortaya koymuştur. Aslında tüm bunlarda, madem hayat bir oyun o hâlde 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." diyor. Fethi Naci, bu cümleden yola çıkarak Tanpınar'ın eserinde yaptığının farkında olduğu sonucuna varmıştır.¹³² Nurdan Gürbilek ise Tanpınar'ın burada yaptığına "Mümtaz kompleksi" der.¹³³ Tanpınar'ın bütün eserlerinde mevcut olan bu kompleks, yazara rahatça kalem oynatma fırsatı vererek kahramanlarına 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 hâtırat şeklinde kaleme alınmış olmasıdır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanları aynı zamanda bir kalabalıklar topluluğudur. **Huzur**, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, **Sahnenin Dışındakiler**. Hepsinde belirli çevrelerde toplanmış kalabalıklar vardır. Yazar bu kalabalıkları anlatırken ayrıntıları kaçırmaz. Mümtaz'ın yürürken gördüğü hamal, Cemal'in gözüne çarpan sokaktaki herhangi bir kişi. Bunlar kalabalığın içine rahatlıkla girebilen şahsiyetlerdir. Buldukları toplulukla hemen bütünleşirler. Sahnenin Dışındakiler'de sürekli çocuk mizaçlı olduğundan bahsedilen Kudret Beyin bir düşüncesi vardır: **Mahur Beste**'yi senfoni hâline getirmek. Bu, onun çoğullaştırılması, belirli anlamlarda kalabalıklaştırılmasıdır. Tanpınar, eserlerinin başında hep bir müzik formunun olduğundan söz eder. **Mahur Beste**'nin senfoni hâline getirilmesi ile **Sahnenin Dışındakiler**'de Sabiha'nın romanının 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.

¹³² Bu yazı için bakınız, Fethi Naci, "Huzur", **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 189-195.

¹³³ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, Gürbilek, "Ophelia, Su ve Rüyaalar", **Kör Ayna, Kayıp Şark**, s. 97-138.

Behçet Bey ve etrafında geçen roman ilerleyen sayfalarda bir sürü kişinin anlatıldığı bir başka şeye dönüşmüştü. **Sahnenin Dışındakiler**, bu eserin devamıdır. Zaten kompozisyonun çözüldüğü **Mahur Beste**'den **Sahnenin Dışındakiler**'e geçişte Tanpınar, bu çözümlü ve **Mahur Beste**'nin sonundaki dağınıklığı sürekli eserler yazmak isteyen, ki bunlar iddialı eserlerdir- Musiki Tarihi gibi-, fark etmiş ve belki de bu nedenle Kudret Beyin **Mahur Beste**'yi senfoni hâline getirme düşüncesinden bu eserde bahsetmiştir. Nitekim Behçet Beyin **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 sahneye çıkmıştır.

Sahnenin Dışındakiler'de esas kahramanların birleştikleri nokta tiyatrodur. Hepsinin içinde bir aktörlük yeteneği, hepsinde tiyatroya karşı bir ilgi mevcuttur. Cemal'in hâtıralarında 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 Moliér'in **Hasis (Cimri)**'sini sergilemeleri için yardım eder. Sergiledikleri bu oyun, Muhtar ile Sabiha'yı birleştiren tesadüftür, ilerisinde ise her ikisinin de talihi olacaktır.¹³⁴ Kudret beyin 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.”¹³⁵ Burada ilgi çekici nokta, okunulan ve oynanılan eserlerin, kahramanların hayatları ile arasındaki bağlantıdır. Cemal ve Sabiha **Romeo ve Jülyet**'i okurlar. Bu, kavuşamayan iki âşığın anlatısıdır.¹³⁶ Cemal ve Sabiha da kavuşamazlar. **Hasis**

¹³⁴ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 203.

¹³⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 203.

¹³⁶ Eserde kavuşamayan iki âşiğe 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 'obsédé' ediyordu. Sonra babamın hâtıraları. Babamdan bahsedecek değilim, fakat çocukluğumun, o senelerin karıştığı güneş ışığı ve manzarada o da yaşıyor. Mevzu, idamına şahit olduğum bir

piyesindeki rol dağılımına¹³⁷ gelince. 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 Flèche, Harpagon'un oğlu Clément'in 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'in 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.¹³⁸ Ayrıca bir kumpanya kurmuş olan Nuri Âdil'den¹³⁹, Nâsır Paşanın Avrupa'daki sevgilisi Carmen rolünü iyi oynayan bir oyuncu¹⁴⁰ bir de komşu kızı olarak bahsedilen Afife¹⁴¹, yukarıda 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 kahramanlar için değil okur için de bir arzu nesnesi hâlini alır. Sürekli Sabiha'dan bahsederek okurda onun imgesini canlı hâle getirir. Onun, sonunda bir tiyatro broşüründe yer alması da bununla bağlantılıdır. Oyuncumuz, kendini gerçekleştirmiş, sahneye çıkmaya hazırlanmaktadır. Sahneye çıkan ilk Türk kadını,

asker kaçağının idamıdır.” Zeynep Kerman, **Tanpınar'ın Mektupları**, (s. 46). **Sahnenin Dışındakiler** 1950'de tefrika edilmiştir. Muhtemelen yazar, yazdığı bu hikâyeyi sonradan eserine dahil etmiştir.

¹³⁷ 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 gülererek) O kadar güzel olacaksınız ki büyük bir çiçekli dal gibi... Dalgalar sizi şır şır götürecektir. (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**, İyi Şeyler Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 36.

¹³⁸ **İki Ateş Arasında** adlı senaryoda, Cemal ve Rezzan birbirlerine âşık olurlar. Burada Cemal, asıl sevdiğinin Rezzan olduğunu anlar.

¹³⁹ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 234.

¹⁴⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 267.

¹⁴¹ Tanpınar, a.g.e, s. 275.

yazarının da eserdeki temel oyuncusu, bunu sağlamaya yaradığı için de temel oyuncuğu 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 hâline getiren ve bu suretle devrin epeyce mânasız eserine, yalnız şahsî himmetiyle yarattığı planda ehemmiyet kazandıran bu sanatkârın ev sahibimiz üzerinde tesiri vardı.”¹⁴² 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 Beyin aktörlük yeteneği ve bu sanata ilgisinden sıkça söz eder. Oysa **Sahnenin Dışındakiler**'de, bu sanat bağlamında Muhlis Beyin düşünceleri sadece okura hissettirilir. Muhlis Bey, bu şekilde eserde, sırf hareket olmasıyla sanat eserinin kendisini imgesi hâline getirilmiş olabilir. Sürekli olarak tiyatrodan bahsedilen bir eserde “sırf hareket” olan Muhlis Bey, oyunu teşvik eden bir imge gibi sunulduğundan sanat eserinin kendisini işaret eder.

Kudret Beye gelince, o, yukarıda da belirttiğimiz gibi en az romandaki diğer kahramanlar kadar tiyatroya heveslidir. Cemal onu, bir tiyatro oyunundaki aktör gibi anlatır. Örneğin Sakine Hanımın onu Avrupalı bir kadınla evlendirmeye karar vermesi, bunu ona söylemesi ve ardından bu kadına dair, onu daha görmeden, Kudret Beyin 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.”¹⁴³

¹⁴² Tanpınar, a.g.e, s. 220.

¹⁴³ Tanpınar, a.g.e, s. 74.

Konuşma devam ederken Cemal'in ondaki değişimleri, "Bana muhabbetle baktı", "Birdenbire zalim bir şüphe ile yüzü değişti," "Ayakta çizgili pantolonu 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 davranışlarını tasvir vardır.¹⁴⁴

Sahnenin Dışındakiler'de romandaki kurgusal ve biçimsel oyunu belirleyen olasılıklarıyla ve olasılık dışı olgularıyla Bütüncül Olgu'dur¹⁴⁵. Buna eşlik eden ise realite ve hayal olur. Tanpınar, tiyatronun " Sembol veya en yüksek mânâsında realite"¹⁴⁶ olduğunu söyler. Oysa şiir, hattâ 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 hâtıralarını yazdığı hatırlanmalıdır. "Yalnız bu düşünce, herhangi bir sanatta olduğu gibi, tiyatrodada da hayatla katî bir münasebet aramanın lüzumsuzluğunu gösterir. Shakespeare'in tiyatrolarını bitiren cümlelerine dikkat ediniz, hepsinde herkesin zamanına dönüşünü ilân eden bir kurtuluş edası vardır:

Altın kulelerden yine kuşlar

Tekrarını ömrün eder ilân!

Fortenbras. **Hamlet**'in cenazesinin kaldırılmasını –bütün bir merasimle-emrederken bir rüyanın, ağır bir büyüünün bitişini haber verir. Bize 'Kurtuldunuz artık' der."¹⁴⁷ Böylece Tanpınar, eserinde tiyatroyu da sahnenin dışında bırakır. Başta söylediğimiz, yazarın kendisinin de sahnenin dışında olmasının nedeni budur. O,

¹⁴⁴ Tanpınar, **İki Ateş Arasında** adlı senaryosunda Kudret Beyi Nâsır Paşanın vodvildeki karşılığı şeklinde tasvir edecektir. (s. 16). Romanda ise, Sabiha'nın babası Süleyman Bey için "yerli bir vodvil kahramanı" ifadesi kullanılacaktır. s. 245.

¹⁴⁵ Bütüncül Olgu kavramından, Oyun-Zaman bölümünün analeks-proleks kısmında söz edeceğiz.

¹⁴⁶ Tanpınar, "Tiyatro Üzerine Düşünceler", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., İstanbul, 1998, s. 524.

¹⁴⁷ Tanpınar, a.g.m., s. 524.

sahnedeki “teksif edilmiş” hayata karşıdır. Cemal, hem piyesinde, hem de hâtıralarında bu “teksif edilmiş hayat”ı yazamamıştır.

Tanpınar’ın bu eser üzerinde çalışmaya devam ettiği eserin sonunda yer alan İnci Enginün’ün yazısından anlaşılıyor. Sadece bu eseri değil, bütün eserleri üzerinde sürekli çalışmaya devam etmiştir yazar. Belki de bu nedenle, o da ustaları gibi mutlağın peşinde olduğundan bitmemiştir bu çaba. Yine belki de bu nedenle Valéry ile ilgili yazdığı yazıda¹⁴⁸, onun “neticeden ziyade, bu neticeyi istihsale sarf edilen işçi emeği”ne ilgisi üzerinde durur.

Tanpınar, “Tiyatro Üzerine Düşünceler” başlıklı yazısında 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 yanibaşında yatan en yakınının bile rüyası içinde dolaşamaz!”¹⁴⁹

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 **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”¹⁵⁰ 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 yaşananların bir tiyatro sahnesi olup olmadığı da

¹⁴⁸ Tanpınar, “Paul Valéry”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 452.

¹⁴⁹ Tanpınar, a.g.m., s. 532.

¹⁵⁰ Tanpınar, “Bu Her Akşam Böyledir”, **Kitap-lık**, Mayıs 2004, S: 72, s. 40.

“Kadın merakla etrafına bakındı. Sormak, öğrenmek, bir şeyler yapmak istediği belliydi.” ifadeleriyle müphem bir hâl 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, ‘Yaşal!’ diye bağıryorlardı.”¹⁵¹

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, Acıbademdeki Köşk’ün ne olduğu tam olarak bilinmeyen makinelerine benziyor. İnsan makineye dönmüştür. Evden bakan bütün insanlar ona alkış tutarak kendilerini eğlendirmektedir. Üstelik bu adam, ikide bir eliyle boğazını sıkmakta, üstündekileri parçalamakta, kendini yerlere atmaktadır. Sonunda düşer, herkes çığlık atmaya başlar, hattâ 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.¹⁵²

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 hâline getirilmesine yardımcı olmuşlardır.

¹⁵¹ Tanpınar, a.g.e, s. 41.

¹⁵² Benzer bir hikâye kahramanı, daha sonra Oğuz Atay tarafından **Korkuyu Beklerken**’de, **Beyaz Mantolu Adam** ile yaratılacaktır. **Bu Her Akşam Böyledir**’deki ihtiyar adam, artık güldürme işlevini kaybetmiş melankolik bir palyaço gibidir.

Hikâyede insanların yaşsız ve aynı zamanda birden çok yaşı bir arada barındırmaları, tiyatro ile ilgilidir. Ne de olsa tiyatrodaki 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 bağlantılı olabilir. Sonuçta her rol, kendisidir.

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

Tüm bu anlatılarda Tanpınar, bizi belirli şeylerle karşı karşıya getirir. Öncelikle ikili bir görünümle, 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. Bunlardan yola çıkarak rüyaya ve uykuya gitmiştir. Kurgudaki ve biçimdeki oyunları da bu unsurlardan yola çıkarak yaratmıştır. Tabii bunların içinde en modernist tutum, yazar ile okuru bir araya getirmesidir. Bunu yaparken de görsellikten yararlanması ve okuru bir seyirci hâline koymasındadır. Sanki okur bir film ya da bir oyun izlemektedir. Bu, özellikle **Bu Her Akşam Böyledir** hikâyesinde açık bir şekilde kendisini hissettirir. Bu hikâyede uyanık hâlde 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 özellikler 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 kahramanlar sadece okunmamakta aynı zamanda seyredilmektedir. Tanpınar, eserlerinin kurgusunu bunu da hesaba katarak yapmıştır. Klâsik gerçekçi anlayışla yazdığı **Teslim** hikâyesinde bile bu seyir havası

kendisini hissettirir. Üstelik kahramanın 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 içinde bulunduğunu görürüz. Burada seyir, talihe, tesadüf taklide ve oyun da iradeye karşılık gelmektedir. Seyir talihtir, çünkü ne olacağını bilemeyiz. Tesadüf taklittir, çünkü birdenbire karşılaşılan unsur hakkında ne yapacağımız ancak deneyimlerle bilinebilir. Bu deneyimler de kendimize ait olsa bile taklitten ibarettir. İrade ise oyunun kendisidir, çünkü tüm bunların oyun olduğuna karar verebilmenin farkındalığı onun sayesinde anlaşılır.

İnsanın iradesi ile modern irade, aslında idare. İdarenin iradeyi yok etmesi. Bu yüzden parçalanan insanın bir anlamda kendisini oradan yansıyan biri olarak görmeye çalışması. Tamamını değil, bir kısmını kaybetmesi ve kaybettiği tarafını, bunu parçalayarak bir anlamda kurtarmak istemesi ve hep onu arama çabası. Bu arama çabasının insanın kendini onarma çabasına dönüşmesi. Ayırdığı parçayı hem rahatça sorgulama imkânı hem de bölünmüşlikle bunu onarma girişimi. Bazen de zerleşerek hiçbir şeye benzemeyen parçalardan oluşan kaotik bir mekanizma ortaya konması. Bir parçası dağılmış bir insan nasıl bu hâlde doğru düzgün bir mekanizma hâline gelebilir ki! Bu büyük oyun, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde karşımıza çıkacaktır.

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 Lûtfullah 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

hissediordum.”¹⁵³ Neden geç kalmıştır İrdal? Hayal âleminde 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 kahramanı Selim’in rüyadan gerçek dünyaya geçişini anlatırken onun dünyayı bir tiyatro sahnesi gibi görmesinden bahseder. “Fakat sahne bomboştur. Son ışıklar sönmüş, son etekler de kaybolmuştu.”¹⁵⁴

Yukarıda da söylediğimiz gibi aslında Tanpınar’ın kahramanları çoğunlukla kendilerini bir tiyatro sahnesindeymiş gibi hissederler. Dünyayı bu şekilde görmek, belki de onları rahatlatmakta, bu sayede hayat daha yaşanılır hâle gelmektedir.

1. 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. Doğuda **Binbir Gece Masalları**, Batıda ise **Grim Masalları** bu türün en önemli örneklerini oluşturur.

Giriş kısmında da belirttiğimiz gibi Tanpınar, çocukluğunu masallar dinleyerek, masal atmosferindeki bir yerde, 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 Efendinin Rüyalari**’nde, **Bir Yol**’da, **Evin Sahibi**’nde, **Yaz Yağmuru**’nda da ortaya çıkacaktır. Bunlar sadece birkaç örnektir. Onun eserlerinde masal ve mit, yan yana durur.

¹⁵³ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 75.

¹⁵⁴ **Aydaki Kadın**, (s. 11). Selim, ayrıca düşünceleri arasında geçmişini hatırlarken, bir ara hatırladıkları için “Bu perdeyi değiştirmek lâzım... Behemehal değiştirmeli...” diyecektir. s. 16.

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 masalarda sıklıkla karşılaşılan büyüdü 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 kahramanlardan biri olan Argos'u taşır. Hikâyenin kahramanı, 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.¹⁵⁵ Batılı bir gelenekten gelen Borges için bu, **İlyada ve Odissea** ile gerçekleşirken Tanpınar için kaynağını **Binbir Gece Masalları**'ndan alacaktır. 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 hâl alacaktır. Belki de bu nedenle hikâyenin kahramanı genç kız, bir rüya olarak kalmanın korkusundan bahseder. Bu anlamda, hikâyede mit ile ilgili unsurların rüya ile bir tutulması da 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 kızın 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. Kahraman tıpkı bir

¹⁵⁵ Ölü hikâyesi için bakınız, Borges, **Alef**, İletişim Yay., İstanbul, 2002, s. 26-32.

kapağı açıp başka bir dünyaya girer gibi buraya gelmiştir ve 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 kızdaki karısı olarak bahsetmesi, rüya-mit ve bunların kendi zamanlarından koparılması bir araya geldiğinde bizi Oidipus kompleksine götürmektedir. 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.”¹⁵⁶ 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. Tanpınar'ın **Yaz Yağmuru** hikâyesinde de aynı durum vardır. Bu sefer ölen teyzenin kıyafetleri söz konusudur ve dede tarafından daha çok küçük yaşlarda hikâyenin kahramanı 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 kahramanlar yaratmasıyla devam edecektir. Fakat bu kadın kahramanlar artık üzerlerine “**Geçmiş Zaman Elbiseleri**” giymeyecekler, hâllerinde, 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 kahraman hep bir beklenti içindedir. Bu, Doğu hikâyelerinin vazgeçilmez konularından biridir. Örneğin Leyla ve

¹⁵⁶ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s.71.

Mecnun. Hep aranan ancak hiç ulaşılamayan sevgili.¹⁵⁷ Bu, özellikle **Abdullah Efendinin Rüyalari**'nda ve Tanpınar'ın diğer eserlerinde de kendisini gösterecektir.

Hikâyede bir süre sonra anlatıcı ve genç kız konuşmaya başlarlar. Anlatıcı kıza, “birdenbire kendimi bir masalda yaşıyorum sandım. Kahramanların, iyilik ve güzellik perilerinin insanlar arasında dolaşıp gezdikleri ve onların talihlerine iştirak ettikleri uzak zamanlardan kalmış gibisiniz.”¹⁵⁸ der. Bu uzak zamanlardan kalma konusu da Tanpınar'ın eserlerinde sık sık gündeme getirdiği izleklerden biridir. Tanpınar, bunu yazılarına da taşımış, **Mai ve Siyah** romanının kahramanı Ahmet Cemil¹⁵⁹ ile Moliér'in kahramanı **Tartuffe**'ü¹⁶⁰ buldukları uzak zamandan alarak yaşadığı döneme getirmiştir.

Abdullah Efendinin Rüyalari'nda, “ bir büyü, bir masal” havasındaki bir gece vardır. Bir diğer hikâyesi **Evin Sahibi**'nde de masal önemli bir yere sahiptir. Bu hikâyenin özellikle genç annenin evlenme hazırlıklarının başlamasından ölümüne ve sonradan evde yaşananlara kadar olan anlatımında bir gerilim ve kâbus havası hâkimdir. Yazar da bunun farkındadır: “ Anlatıldığı zaman daha ziyade bir kâbusa benzeyen bu hayat Meşrutiyet'in ilanına kadar böylece devam etti.”¹⁶¹ Anlatıcı, bunu İstanbul'a geldiğinde fark eder. Bir çocuğun bu evde ölümlerle beraber bir hayat geçirmesi doğru değildir. Bu nedenle gitmelidir. Anlatıcı da gitmekten yanadır: “Kendimi kötü bir masalda mahpus sanıyordum.”¹⁶² **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.”¹⁶³ Nitekim anlatıcı kendisini şöyle tanımlar: “ Ben, kendi hayatlarını serbestçe yaşayan bu insanlar arasında, talihini alında gezdiren garip bir mahluktum; sade talihim değil, ölümüm bile alnımda böylece yazıyordu.”¹⁶⁴

Masalların uzun yıllar sözlü kültürün bir unsuru olarak ağızdan ağza nakledilmesi gibi, bir yılan tarafından öldürülen genç anne ve hayatı da dilden dile

¹⁵⁷ 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.

¹⁵⁸ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 71.

¹⁵⁹ Tanpınar, “Ahmet Cemil ile Mülakat” **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 270-274.

¹⁶⁰ Tanpınar, “Tartuffe Mülakat”, **Mücevherlerin Sırrı**, s. 42-46.

¹⁶¹ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 120.

¹⁶² Tanpınar, a.g.e, s. 121.

¹⁶³ Tanpınar, a.g.e, s. 73.

¹⁶⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 122.

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 aktararak kendisine iletildiği bir ortam yaratmışlardır. Yaşanılan evin bir masal havasını yansıtmasında en çok etkili olanlar onlardır. Evde yaşanılanları süsleyerek Hattâ 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 çığırktan 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.”¹⁶⁵

Söz, yazıya oranla daha değişken bir unsurdur ve bir başkasından diğerine aktarılırken değişebilir, hâtırada 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 hâtıraları oluşturmasında etkili olmuştur. Dolayısıyla bunların yazıya geçirilmesinde kendisine söylenenlerden özellikle bahsetmesi de bu yüzdendir. Yazıya geçirme, hikâyenin başındaki cep defteri ibaresinden anlaşılmalıdır. Böylece dörtlü bir paralellik yaratılmıştır: Hâtıra, masal, rüya ve söz. Hepsi, uyanıkken rüya görmek gibidir.

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 Efendinin Rüyalari**'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

¹⁶⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 122.

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.”¹⁶⁶ Her üç hikâyede de bir kararsızlık söz konusudur. **Geçmiş Zaman Elbiseleri**’nde de, **Abdullah Efendinin Rüyalari**’nda da, **Evin Sahibi**’nde de bizzat anlatıcı kahramanlar 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, kahramanın hayatını değiştireceğini hayal ettiği yol da masala ait bir unsur taşıyor gibidir. Onun eserlerinde mitolojik unsurlara ve masallara yaptığı göndermeler göz önünde bulundurulursa, yolun da bu anlamda kullanılmış olabileceği düşünülebilir. Gerek mitolojilerde gerekse masalarda kahraman bir yolculuğa çıkar, bu yolculuk çetin de geçse sonunda bir muvaffakiyet vardır. Yolculuk, onları sıradan bir kişi olmaktan çıkarır, bir kahraman yapar. Buradaki anlatıcı da kendi hayatının kahramanı olmak istiyor, ancak bunu başaramıyor diye düşünülebilir.

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

1. 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 kahramanı Zeynep ve ağabeyi olur. O kadar çok etkilenirler ki Hollywood’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

¹⁶⁶ Tzvetan T odorov, **Fantastik**, Metis Yay., İstanbul, 2004, s. 39.

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?”¹⁶⁷ diye düşünür. Yoksulluk içinde iki çocukla, arada 16 yaş fark bulunan böyle bir insanla evlendikten sonra sinemadaki hayatı evinde yaşaması ve kocasını Napolyon, kendisini Josephin’in yerine koyması, bu daha sonra başka sinema kahramanlarıyla yer değiştirecektir, onun kendi dünyasında oynadığı bir oyundur, öyle ki bu noktada İrdal ona Napolyon olmadığını anlatmaya çalıştığında, “Kendini unutturacaksın.”¹⁶⁸ demesi anlamlıdır. Yani yaptıklarının farkındadır ama bu oyunu oynamaya, üstelik de oynatmaya devam etmek ister.

Aslında Tanpınar, hayatının son dönemlerinde sinemaya bir ilgi duymuştur. Üstelik estetiğini, dilde rüya hâlini kurmak üzerine oturtan bir yazarın sinemaya ilgi duyması da şaşırtıcı değildir. **Sahnenin Dışındakiler**’de neredeyse hepsi bir oyuncu olan kahramanları bir de beyaz perdeye taşımak için **İki Ateş Arasında** adlı senaryoyu yazmış olması, bu ilginin özellikle son zamanlarında arttığının göstergesidir.

1. 6. Kumar

Tarih boyunca kâğıtlar, iskambil ve tarot vb, talihi aydınlatma görevini üstlenmişlerdir. Kimi zaman fallar açılarak gelecekte ne olacağı aranmış kimi zaman da kumar masalarında insanın talihini döndürecek olaylar yaşanmıştır. Tanpınar’ın eserlerinde her ikisi de vardır. Ancak talihini oyun masalarında deneyenler çoğunluktadır.

Tanpınar’ın eserlerinde kumarbazlar geniş yer tutar, neredeyse her eserinde bir kumarbaza rastlamak mümkündür. Bu kahramanlar 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

¹⁶⁷ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 147.

¹⁶⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 148.

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 kahramanları kâğıt oyunlarını çok severler.¹⁶⁹

Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde, anlatıcı kahraman 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 Ketî'yi bir oyuncak bebeğe benzetir. Yazar Ketî'yi mavi gözleri ve sarı saçlarıyla bir oyuncak bebek gibi anlatır. Nitekim anlatıcı da bunun farkındadır ve Ketî'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 yapabiliyordu.”¹⁷⁰

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 hüznün ve dikkatle bir tarafa ayırıyordum.”¹⁷¹ Bu kesirli rakam, **Abdullah Efendinin Rüyaları** hikâyesinde tekrar ortaya çıkacak ve başka bir anlam kazanacaktır.

Bu evde oynanan kumarın anlatıcıya verdiği haz, onu hiçbir şey düşünemez hâle getirir. Sonra bu haz, bir kadın tarafından sekteye uğratılır. Karşısında gördüğü kadın, onun otomatlığını fark etmiştir. Tekrar Ketî'yi düşünmeye başlar, artık hazzın yönü kâğıtlardan kadınlara doğru gitmektedir. Bu sefer de kafasında Ketî'yi hayal etmeye başlar. Böylece içinde uyanan arzuyu kumardan elde ettiği haz ile birleştirmek istiyor gibidir. Ketî'nin banknot ve fiş yığını arasında dans ederek şarkı

¹⁶⁹ Kendisi de mektuplarında sık sık bezik oynadığından söz eder.

¹⁷⁰ Tanpınar, **Bütün Öyküleri.**, s. 60.

¹⁷¹ Tanpınar, a.g.e, s. 62-63.

söylediğini düşünür. Sonra da intihar etmiş bir İskandinavyalı kumarbazın servetini onun ayaklarının önüne atmak ister. Bunların hepsi kafasında Ketî ile kumarı birleştirmesinden ileri gelir. Sarı saçlı, mavi gözlü Ketî ve iskambil kâğıtları üzerinde yer alan kız. Oyuncu (anlatıcı) sinek kızına (masada karşısında kendisini fark eden kız) karşılık kupa kızını (sarı saçlı, mavi gözlü Ketî) 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 kız, kupa kız, karo papazı vardır. Bunlar da pokerde el kazanmaya yetmez.¹⁷² Böylece kötü talih burada da kendini gösterir.

Burada gece oynanan oyunla, hayaller ve daha sonra yaşananlar birleşmiştir. Oyunla birleşen kısımlardan biri, muhtemelen Ketî'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 papaz, oğlan ve kızın başları kâğıdın hem üstünde hem de altında bulunur. Ketî'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 Ketî'nin başının sadece bir kadına değil, her iki cinsi de içinde barındıran bir

¹⁷² 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.” Turan Alptekin, “Hocam, Ustam: Ahmet Hamdi Tanpınar”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 384.

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 kahramanıydı ve o zaman hissettim ki Keti bir kemandır.”¹⁷³ Burada hikâyenin başında yer alan Hoffmann’ın **Şövalye Gluck**’u tekrar ön plâna çıkmaktadır. Jokerin tarihinde bir şövalye figüründen yola çıkılarak yaratıldığı söylenir. Sarnıç ve kapak ilişkisi de önemlidir. Birçok masal, kahramanın tesadüf eseri bulunan bir kapağı açarak büyüdü dünyalara uzanmasından bahseder. Kapağı açıp bir merdivenden aşağıya inen kahraman 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 kahraman 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.¹⁷⁴

Fal, insanın talihi hakkında haber verir. Falcılar, sadece sıradan insanlara değil, devlet adamlarına da yol göstermiş, buldukları kehânetlerle bir devletin, imparatorluğun geleceğine yön vermişlerdir. İnsanın ne yapacağını ya da hayat karşısındaki talihinin ne olacağını önceden bilmek istemesi falcılara duyulan ilgiyi

¹⁷³ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 68.

¹⁷⁴ Alptekin, “Hocam, Ustam: Ahmet Hamdi Tanpınar”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 384.

her zaman artırmıştır. Üstelik bir romancı ve arkadaşının gittiği bu falcı, onlara on beş dakika içinde birçok roman malzemesi vermiştir. Falcı kadının anlattıklarından kendilerine bir pay çıkarmayı bilmişlerdir. Burada oyun olarak söz konusu olan unsur, bu iki arkadaşın falcı kadından birçok hayat hikâyesi dinlemeleri ve bunun karşısında kendilerini tek kişilik bir tiyatro oyununa dahil olmuş seyirci-oyuncular gibi anlatılanların içine kapıp koyvermeleridir. Hem seyirci hem de oyuncudurlar, çünkü kendileri oyun oynadıklarının farkındadırlar. Burada tıpkı sahnede olduğu gibi karşılıklı bir oyun vardır.¹⁷⁵

Sahnenin Dışındakiler'de kahramanların neredeyse hepsinin bir oyun merakı olduğundan yukarıda söz ettik. Bu, hepsini ilgilendiren oyun merakı tiyatrodur. Bir de Süleyman Beyi, Muhtar'ı ve Kudret Beyi¹⁷⁶ ilgilendiren başka bir oyun merakı vardır. Bu, kumardır. Bunların içinde sadece Kudret Beyin, bir aralık, o da gençlik yıllarında oyuna hevesi olduğundan söz edilir. Oysa Süleyman Bey ve Muhtar hep öyledir. Aslında bu kumar merakı Kudret Beyde 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.¹⁷⁷

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 kahraman, **Sahnenin Dışındakiler**'de Kudret Bey, Muhlis Bey, Muhtar ve daha birçok kişi, **Huzur**'da Fahri, Suad, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde aynı zamanda piyangoya da düşkün olan ve nakit ceza yöntemini biraz da bu piyangoya düşkünlüğüyle keşfeden Hayri İrdal, **Aydaki Kadın**'da Süleyman, Hulki, Atif Beyin oğlu... 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 kahramanı haricindeki tüm kumarbazlar eserlerde talihlerini değiştirmeye çalışmaktadırlar. Fakat eserler tamamlanmadığından onların talihlerini değiştirip değiştiremedikleri de

¹⁷⁵ **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 Yüksekaldırım'da fal bakan yeni bir kadın bulduğunu ve mutlaka onun da gitmesi gerektiğini anlatır. s, 165.

¹⁷⁶ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 154.

¹⁷⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 176.

bilinmez. Bu tamamlanmamışlıkla oyun da sonsuza kadar sürer bir hâle gelecektir. Zaten Tanpınar'da önemli olan arayıştır. 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!”¹⁷⁸

Tanpınar'ın zaman ile oynadığında da bu kumarbaz tavrı yok mudur! Arayış ve tıpkı eserlerde olduğu gibi yeniden kurulabilecek bir dünya hayali.

1. 7. Çocuk Oyunları

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

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.¹⁷⁹ Refik ve Atiye'nin oynadığı oyunda, Atiye aslında sonunu önceden görür bir şekilde Ophelia'yı canlandırır. Suyun içerisinde şekiller olarak kaybolan sadece mumlar değildir, neredeyse kendisi de suların içine batıp kaybolmaktadır¹⁸⁰. Oyunun sonunda, eline aldığı 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 esas kahramanlarından bir olacak Nuran, henüz bir çocuktur. Tevfik Beyin kendisine yaptığı tahta üzerinde Mevleviler gibi dönmeyi öğrenmeye çalışmaktadır. Muhtar ise çocukken oynadığı oyunlarla bile

¹⁷⁸ Walter Benjamin, “Baudelaire'de Bazı Motifler”, **Son Bakışta Aşk**, Metis Yay., İstanbul, 1995, s. 140.

¹⁷⁹ Tanpınar, **Mahur Beste**, s. 97-98.

¹⁸⁰ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, Gürbilek, **Kör Ayna, Kayıp Şark**, s. 94-138.

zalimdir.¹⁸¹ 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 onların arkasındaki maziye düşünür.

Hâtıralarını yazan İrdal, bir taraftan da bahçede güneş saatiyle oynayan kızı Halide'yi seyretmektedir. Geçmişini hatırlarken kızına çekilen bu dikkat aynı zamanda 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 götürecektir. Bergson'a göre "sözcükler, bizimle gerçek arasına girmekte, hattâ ruhsal duruşlarımızı bile bizden saklamaktaydılar."¹⁸² Bu, Seyit Lûtfullah'ın sözünü ettiği şeyin biraz değiştirilmiş şeklidir. **Sahnenin Dışındakiler**'de buna meslekler de eklenmiştir. Burada saat ve metin arasındaki ilişkiye değinmemiz 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

¹⁸¹ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 286.

¹⁸² Bergson'dan aktaran, Hasan Bülent Kahraman, "Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi," **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 642.

yaşanılmaktadır. Tanpınar'da çocuk oyunları, görüldüğü gibi daha çok kahramanların geçmişlerinin bir aynası olarak kullanılmaktadır.

1. 8. Satranç

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

Tanpınar'ın eserlerinde satranç, sadece **Mahur Beste**'de ortaya çıkar. Bu eserin kahramanlarından Atâ Molla için satranç bilmek dünyadaki en 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.

2. OYUN-BELLEK

Oyun ve bellek ilişkisinde ilk akla gelen hafıza olacaktır. Özellikle edebî metinler göz önünde bulundurulduğunda her eserin ve tabîî bu eserin içinde bulunan her kahramanın kendi belleğinin olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Tanpınar için hafıza, bir “kuyu”dur.

Bellek ve hatırlama, düşünce ve tecrübeden bağımsız değildir. Belleğin bir edebî nesne hâline 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 açılabilirdiğini 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.¹⁸³ 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 oluşturması, 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 hâlini alır. Yazar, bu nesneyi kendi metninde bir oyun unsuru hâline getirir. Örneğin Tanpınar’ın kahramanlarının güçlü bir bellekleri vardır ve onlar, özellikle de geçmiş zamanları yaşamış kahramanlar, orada, belleklerinde yaşamayı tercih ederler. Hattâ **Yaz Yağmuru** hikâyesinde ya da **Aydaki Kadın** romanında olduğu gibi insanlar bir araya gelerek, bilerek hatırlamayı, buldukları zaman yerine hatırladıkları zamanda, belleklerinde yaşamayı tercih eder

¹⁸³ Bu konuya tezimizin bu bölümün alt başlığında yer alan hatırlama kısmında değinilecektir.

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 gelgit yaratmakta ya da aslında kendilerinde var olduklarını, talihin onları sürüklediği bir unsur gibi, birdenbire zihinlerindeki bir köşeden çıkararak onlara asıl varlıklarını göstermektedir. Bu, biraz da çocuk oyunlarında, aslında hiç bilmedikleri, hattâ hatırlamadıkları bir kültürü yaşatmaya devam eden çocukların yaptığı gibidir.

2. 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 hattâ kâinatın ya da kişinin kendi doğum ânına yönelik, tecrübe edilmemiş bir durum vardır. Bu nedenle hatırlama tecrübe, geri dönüş ise tecrübe edilmemesine rağmen bilmekle birbirinden ayrılır.

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Tanpınar'ın eserlerindeki kahramanların güçlü bir bellekleri vardır. Hattâ 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 Efendinin Rüyalari**'nda, Abdullah Efendi, asıl varlığını bulmak için kendisini yollara vermiştir. O sırada, dolaştığı sokaktaki tenhâlığı 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 unsur ortadan kalmıştır. Abdullah Efendinin bu ölümün sonrasında, kendi cenaze törenine katılabileceği, hattâ burada kendisi için bir konuşma bile yapabileceğini düşünmeye başlamasıyla birlikte üst kat kiracısı da devreye girer. Artık arzu nesnelere 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 Efendinin 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 ölümler kendisi olabilir. Bu anlamda Abdullah Efendinin 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.”¹⁸⁴ Tanpınar'ın sözlüğünde kendini yapmak ifadesinin anlamı da buradadır.

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 büyümlü bir eşiğin önünde adımlarını tecrübe etti, fakat her defasında içinde vaktinden evvel uyanan bir taraf onu bu eşiği atlamaktan, ileriye geçmekten menetti.”¹⁸⁵ Burada dikkat çeken bir diğer unsur da zaman zaman Abdullah Efendi, zaman zaman Abdullah ifadelerinin kullanılmasıdır. Abdullah için Abdullah Efendi konuşur. Abdullah Efendinin ve Abdullah'ın hayatını ise yazar anlatır. Dolayısıyla yine üçüncü bir göz gibi dolaşan unsur 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 paralellik gösterir. Abdullah Efendi, Abdullah'ı meyhanede bir kapının

¹⁸⁴ Demiralp, **Kutup Noktası**, s. 23.

¹⁸⁵ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 44-45.

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 Efendinin içine girdiği bu karanlık ev, içine ilk girdiğinde hâtıralarıyla 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”¹⁸⁶ söylenir. Bu ev de, çıplak ve sefil 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.”¹⁸⁷ Buradaki odalarda büyük, geniş aynalar vardır ve hepsinde hayatında rol alan, tanıdığı insanlar gelip geçmektedir. Hepsi bir atlı karıncanın üzerinde gibidirler. Nitekim bu atlı karınca daha sonra **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde de ortaya çıkacaktır. Bu, asıl hakikattir. Belki de bu sebeple 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, ona yeterince bir aydınlık 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 hâtıraları onu rahat bırakmaz ve gecenin sonunda ikinci ikideki diğer kesirle, kendisiyle, çocuk hâldeki varlığıyla karşılaşır. Buradaki kendisi, henüz çocuk olduğu için kesirlidir. Bu nedenle meydana 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.

¹⁸⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 29.

¹⁸⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 54.

Başka bir odada gördüğü bu çocuk, bir sürahideki suyu seyretmektedir. Bu “büyülü” gecenin atmosferine uygun olarak oynadığı oyuncaktan da büyümlü 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?”¹⁸⁸ Çocuğun su ile oynaması da hikâyenin kurgusu ile bağlantılıdır. Su, içinde bulunduğru unsurun şeklini alır. Cam bir sürahinin içine konduğunda ise karşısındaki görüntüyü bir sisin ardından gösteriyormuş gibi olur. Görüntüde tam bir netlikten bahsetmek zordur, ama ne olduğru 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. Bir susuzluk hissetmektedir, ama aslında o, bir başka hayata susamıştır. Bu odaya girdiğinde eşiğı geçtiğini anlar: “ Bir eşik atlamakla insan yirmi, otuz sene geriye, ileriye gitmiyor.”¹⁸⁹ “ 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.’”¹⁹⁰

Abdullah Efendinin, suyundan içeceğinden korkan çocuk, sürahiyi pencereden dışarı fırlatır. **Geçmiş Zaman Elbiseleri**’nde kızını başka birine “çaldıracağın”dan korkan ihtiyarın onu kaçırmaması 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. Bilindiğı 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

¹⁸⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 57.

¹⁸⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 56.

¹⁹⁰ Proust’tan alıntıl原因 Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, s. 60.

Efendinin 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 Efendinin sabah olduğunda aşağıda kendini görmesi gibi.¹⁹¹

Gerek **Geçmiş Zaman Elbiseleri**'nde gerekse **Abdullah Efendinin Rüyalari**'nda mit önemli bir yere sahiptir. **Geçmiş Zaman Elbiseleri**'nde Oidipus, **Abdullah Efendinin Rüyalari**nda Sisypus miti vardır. Tanpınar'a göre "Bütün 'mit'ler rüyaların çocuğudur."¹⁹² 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."¹⁹³ Burada bu iki mit, önemlidir. Çünkü her ikisinde de insanlık için biraz da kendi kendisiyle mücadele etme durumu söz konusudur. Her iki mit de, insanlığın kendi kendisiyle savaşına geri dönüşüdür.

Hikâyenin sonunda yer alan, Abdullah Efendinin 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.¹⁹⁴

Aslında tüm bunlarda 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 önem 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.

¹⁹¹ Bu hikâyeye için bakınız, Edgar Allan Poe, **Bütün Hikâyeleri**, İthaki Yay., İstanbul, 2001, s. 350-365.

¹⁹² Tanpınar, "Şiir ve Rüya I", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 32.

¹⁹³ Tanpınar, a.g.m., s. 32.

¹⁹⁴ Atış, **Semantic Structuring in The Modern Turkish Short Story An Analysis of The Dreams of Abdullah Efendi and Other Short Stories by Ahmet Hamdi Tanpınar**, s. 96.

Tek bir gecenin anlatıldığı **Abdullah Efendinin Rüyalari**'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 burada da bir ânda karşılaşılan bir talih söz konusudur. Artık yazar, tesadüfü bir tarafa bırakmıştır. Talih, tüm çıplaklığıyla, üstelik de kendi talihi Abdullah Efendinin karşısına dikilmiştir. Burada talihiyle yüzleşmesi sırasında en çok ortaya çıkan unsur, Abdullah Efendinin benliğindeki üst kat kiracısı olur. Bu noktada şöyle bir şey düşünülebilir. Hikâyenin hemen başında bahsedilen Abdullah Efendiye 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 Efendinin 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 kahramanın 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. Belki de bu nedenle **Geçmiş Zaman Elbiseleri**'ndeki genç kadın söz konusu olduğunda özellikle bahsedilen şâirâne rüya, benzetmesi önem kazanır. Geçmiş, aynı zamanda psikolojik ve kültürel bir boyuta da, **Abdullah Efendinin Rüyalari** hikâyesinde de görüldüğü gibi diğer benliğe, özellikle geçmişe ait olan ilkel benliğe, ide, gönderme yapmaktadır. **Geçmiş Zaman Elbiselerinde**, hikâyenin başından itibaren ortaya çıkan tesadüfler bu ilkel benlikle karşılaşacak unsurları oluştururken burada bu, 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 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.”¹⁹⁵

Huzur'da ise her şey gibi geriye dönüş de musiki ile ilişkilendirilmiştir.¹⁹⁶ Nuran ve Mümtaz'ın aşkı, Suad'ın intiharı, etraftaki insanlar. Kimi bir halk türküsünün nağmesine kimi de **Mahur Beste** zerrelere benzer. Zerre önemli, çünkü Mümtaz, kendisini dağılmış hissediyor. Nuran'ın aşkının onu toplayacağını düşünür, hattâ dağılmaktan korktuğu için ona olan aşkında bu toplanma konusunda neredeyse ısrarcıdır. Bu hafiflik beraberinde yavaşlığı da getirmiştir. Aslında **Huzur**'u okurken insan biraz da kendisini nota okuyormuş gibi, hattâ neredeyse uzun bir müzik parçası dinliyormuş gibi hissediyor.¹⁹⁷ Müziğin insanlar üzerinde bıraktığı etki uzun uzun anlatılır. Sanki tüm bu anlatılarda, 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.¹⁹⁸ 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 büyümlü bir aşk yaşadığı genç adama karşı ilişkileri bittikten sonraki tavrı neredeyse kayıtsızlıktır.

¹⁹⁵ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 26.

¹⁹⁶ 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.” 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.

¹⁹⁷ **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” “Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur”, **Bir Gül Bu Karanlıkta**, 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 Turquie 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 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 Mevlevî ayini formu şeklinde yazıldığı söylenmektedir ki bu, bize daha inandırıcı gelmektedir. Bu yazı için bakınız, **Kitaplık**, S: 63, Temmuz-Ağustos 2003, s. 103-111.

¹⁹⁸ Tanpınar , “Kâinatın kendisi bir manzumedir.” demiştir. “Karanlıkların Tadı”, **Yaşadığım Gibi**, s. 158.

Yine âşık olmadığı hâlde Suad'ın Nuran'a mektup yazmış olması da anlamlıdır, üstelik de bunu Mümtaz'ın Nuran'a âşık olduğunu anladıktan sonra yapar.

Burada ilgi çekici olan, kâinatın yaratılmasından başlayarak bulunduğu âna kadar gelen bir zaman dilimini anlatacak bir destan yazmak isteyen Mümtaz'ın romanın sonunda, Abdullah Efendinin kendi cenazesi için konuşma yapma düşüncesi gibi, bir nevi diğer benliği şeklinde düşünülebilecek olan Suad'ın ölmüş hâliyle karşılaşmasıdır. Ölüm, toprak değildir; insanlık, topraktan meydana gelmiştir. O hâlde ilk toprakta, ölümden, varlık da yaşanılan yerde değil, yaşamın son bulunduğu yerde başlar. En azından bu, Tanpınar için böyledir. Bu nedenle hem Abdullah Efendinin hem Mümtaz'ın bellekleri, geri dönüşte, başlangıçta düğümlenir. Her ikisinde de ilk, insanlığın başlangıcına tekabül eder.¹⁹⁹

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 Beyin 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 yanlılıkla İrdal'ın değil kendi annesinin adı olan Zehra'yı koyar. Bu dil sürçmesi onun bilinçaltının izdüşümüdür. Kaybedilenin yerine yenisini koyacaktır. Hiçbir şey bilmediği, her şeyin kendisine öğretildiği sürecin zamanına, çocukluğuna dönecek, böylece öğrenme ile çocuklukta, sonradan okumada da dahil olduğu gibi bir alma-verme ya da

¹⁹⁹ **Huzur**'da, insanlığın başlangıcına ilişkin Müslümanlıkta, Hristiyanlıkta olduğu gibi bir günah fikrinin bulunmamasının her sahada etkili olduğuna da değinilir. (s. 270). Nitekim Tanpınar, **Adem'le Havva** hikâyesini de bu ilk günah fikri üzerine kurmamıştır. Fakat **Huzur**'da Mümtaz'ın başlangıcı, ferdi 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 düşündürülecektir. Tanpınar, buna **Huzur** hakkında yapılan röportajda değinir: “(...) Mümtaz bütün hayatı boyunca o ilk gecenin tesiri altındadır. Onda sanatkar taraf bu ağır şartlar altında doğar. Bir nevi kompleks teşekkül eder. Hata karşısında günah ve vicdan azabı kompleksi. Aşk ve dolayısıyla hayatı hususî bir şekilde görür.” “Ahmet Hamdi Tanpınar ile Son Romanı İçin Bir Görüşme” **Mücevherlerin Sırrı**, s. 204.

kaybetme-bulma oyununa geri dönecektir.²⁰⁰ Abdüselam Bey, annesine kavuşarak yalnızlığından kurtulup hep çocukluk zamanında kalma düşüncesine döner. Burada İrdal'ın ölüm düşüncesi ve dünyaya yeniden gelme düşüncesinin insanları cezbedtiğini söylemesi hatırlanırsa, bu yeni dünyanın çocukluğa geri dönüşte canlandırılabilceği 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.²⁰¹

Bu romanda isim vermek de önemli bir yer tutar. Abdüselam Bey, İrdal'ın kızına kendi annesinin adını verir. Hâtıralarını yazan İrdal'ın seyrettiği saat Villa Saat'tir. Abdüselam Bey, bir odaya da isim verir. İçinde hiç çocuk olmayan bir odaya “çocukların odası” der. Bu isim verildikten sonra bir nevi depo olarak kullanılan bu oda, Abdüselam Beyin kaybolan kalabalığının orada toplanmış hayatı gibi olmuştur. Burada her şey yeniden canlanmakta ve bir sahne gibi yaşayanların gözünün önünden kendi çocuklarının doğumu, büyümeleri, ilk gençlik dönemleri geçip gitmektedir.²⁰² Abdüselam Bey, geçmişe bu bakışını eşyaları üst üste yığarak²⁰³ 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

²⁰⁰ 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 Abdüselam Beyin 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.” Barry Sanders, **Öküzün A'sı**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, s. 118, 42d.

²⁰¹ Benzer bir durum, Tanpınar'ın **Yaz Yağmuru** hikâyesinde de vardır. Abdüselam Beyin 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.

²⁰² Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 86.

²⁰³ Burada yeniden Bergson'u hatırlamamız yerinde olacaktır: “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 ögenin basitçe bulunmadığı ancak geçmişten gelen yeni öğelerin birikmesiyle değiştirildiği, geçmişin geçmiş üzerinde yığılması olarak, zamansal açıdan ele alınmalıdır.” John Urry, **Mekânları Tüketmek**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, (s. 17). Tanpınar, daha sonra benzer bir şekilde **Aydaki Kadın** romanında biriktirmeden yola çıkarak “insan ve çocuk ambarı” ifadesini kullanacaktır. s. 69.

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 dışı’lık” yaratmış, üst üstelik de eşyanın kayıtsızlığını yok etmiştir. İçinde buldukları 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 hâle 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. Poe’nun kapalı sandıkların, odaların, gizemli nesnelere barınan bu yerlerdeki kendisine has havası ve ona kattığı zaman dışılık “çocukların odası”nda da kendini gösterir.

Tanpınar için birikme, hattâ biriktirme anlamına gelen bellek, **Aydaki Kadın**’da, Abdüsselam Beyin birçok nesneden kurulu belleği yerine birey üzerinde toplanır. Roman, Selim’in yatağında anne karnındaki bir cenin hâlini almış şekilde uyanmasıyla açılır ve o, kendi kendine “Her şeyden evvel bu torbadan çıkmalıyım! Şimdi ki uyandım artık!” der.²⁰⁴ Daha sonra bunu “o mesut ve parıltılı itilme” duygusunun ardından gelen günün ortasına düşmeye benzetecek, bu, hoşuna gidecektir.²⁰⁵

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 kahramanlar sürekli geri dönük bir hayat yaşayıp, bunu yeniden inşa etmek istemeyeceklerdir. Bu sahnede tekrar var olabilmek, ama başka bir şekilde var olabilmek isterler.

²⁰⁴ Tanpınar, **Aydaki Kadın**, s. 11.

²⁰⁵ Daha sonra Selim şöyle düşünür: “Tıpkı bir cenin gibi kendi üstüme büzülmüştüm. Sanki ılık ve durgun, yüklü bir suda gibi.” (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 Efendinin Rüyalari** hikâyesinde gerekse **Sahnenin Dışındakiler**’deki o çok hoş Kudret Bey ve burnu anlatımında bunu öngördüğünü ve bunun bugün ispatlanmış olduğunu görüyoruz.

2. 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 çoktur.

Evin Sahibi'nde, bellek ile birlikte masal ve büyü de önemli bir yere sahiptir. Özellikle çocukluğun anlatıldığı kısımlarda her şey masal ve büyü ile birleşir. Öncelikle yaşanan yer buna müsaittir. Gizemli, tütsülerle, masallar anlatan bir dadiyla, büyük bir evin koridorlarına geceleri hâkim olan ayak sesleriyle ve tabîî ki tüm hikâyenin çatısını oluşturan yılan ile. Mekâna ve insana ait unsurlar genelde bir büyü havasında verilmiştir. Tanpınar, nasıl **Abdullah Efendinin 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 uyanırken 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 uyanırken rüya görme hâlidir. Bu nasıl gerçekleşmiştir? Bir masal havasından yola çıkılarak anlatılan gerçek bir hayattan bahsedilir. Masal öğeleriyle 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 bunu yapmaktaki amacı diğer eserlerinde de olduğu gibi anlatım ve biçim arasında bir paralellik kurmaktır. Yazarın hikâyeye dahil olması ve bunun bir hâtıra gibi kaleme alınması da bir izdüşümü beraberinde getirmiştir. Hâtıralar, daha önce yaşananların izdüşümlerinden oluşur, sadece hatırlanabildikleri kadar gerçekliğe sahiptir; tıpkı rüya gibi. Bu da uyanırken rüya görmeye benzer. Hâtıralarımızı 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 lugatıyla söylersek uyku ile uyanıklık arasında bir yerde olmaya müsait durumlardır.

Tanpınar'ın kahramanlarının güçlü bir belleği vardır, bu nedenle hiçbir şeyi unutmazlar. Yaşanılanlar tüm ayrıntılarıyla belleklerinde gizlidir, buradaki kahramanda olduğu gibi. Nasıl Proust, meşhur eseri Geçmiş Zamanın Peşinde'de bir bisküviyi çaya batırıyor ve bu, onun irade dışı bellek²⁰⁶ adını verdiği belleğin gün yüzüne çıkıp belirli anlamlarda bir kuyudan dışarıya yükselme, kendi içinde bir kazı yapmaya benziyorsa, **Evin Sahibi** 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 sınırlılık hâlinin gün yüzüne çıkmasına sebep olmuştur. Ancak bu irade dışı bellek yazarın diğer hikâyelerinde de mevcuttur. **Bir Yol**'da, **Abdullah Efendinin Rüyalari**'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.’ ”²⁰⁷ 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; hattâ o zaman bile zorunluluk olarak değil.”²⁰⁸

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 geçmişini 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 olmadığı halde zihinsel... (Yakalanan, s. 181). Bu noktadan sonra sorunun Proust ve Bergson'da aynı olmadığı

²⁰⁶ Samuel Beckett, **Proust**, Metis Yay., İstanbul, 2001, s. 39.

²⁰⁷ Beckett, a.g.e., s. 38.

²⁰⁸ Beckett, a.g.e., s. 39.

doğrudur: Bergson için geçmişin kendi içinde korunduğunu bilmek yeterlidir. (...) Ona göre en derin rüya bile saf anının bir bozuluşunu, onu çarpıtın 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 hâtıralarımıza ya da en azından bunları hatırlama yeteneğine sahibiz demişti büyük Norveçli filozof... Ama hatırlayamadığımız bir hâtıra nedir?' Proust soruyu sormuştur: Kendi içindeki biçimiyle geçmişi nasıl kurtarabiliriz?"²⁰⁹ İşte Proust gayri iradi hatırlama derken buna cevap arar.

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..."²¹⁰ 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 kadını, dedi."²¹¹ 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 zaman ile kendi içine döndüğü ve kendisiyle konuştuğu zaman eş bir şekilde akmaya başlar. Bu nedenle bir saat evvelki kişi değil, evli bir kadın hâline gelir. Fakat bu, onun kendi içindeki zamandan ayrıldığı anlamına gelmez. Çünkü Sabri, o sırada hem çocukluğunu, hem bulunduğu yerde konuşulanları hem de konuştuklarını duyduktan sonraki 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 hattâ en küçük bir kontrole 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

²⁰⁹ Gilles Deleuze, **Proust ve Göstergeler**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004, s. 65-66.

²¹⁰ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s 282.

²¹¹ Tanpınar, a.g.e, a. 282.

geliyorlar, karşıma oturuyorlar, konuşuyorlar. Bende, benim yerime, benim için yaşıyorlar...”²¹²

Sabri ile beraber hikâyedeki diğer kahramanlar da 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 kalmaya 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. Bunun üzerine 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.”²¹³

Bu hikâyede yer yer söylemler kendini gösterir. Örneğin “İnsan ruhu o şekilde yaratılmıştır ki; eşyanın dışında dolaşıp kalmazsak her şeyi benimseyebiliriz.”²¹⁴ Bu, hikâyenin kurgusunda da vardır. Sabri’nin ruhunu küçükken oynadığı babasının odası, buradaki kapalı dolap ve anahtar deliği oluşturmuştur. Bu dolapta “her şey yerli yerinde” dir:

²¹² Tanpınar, a.g.e, s. 283.

²¹³ Tanpınar, a.g.e, s. 292.

²¹⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 293.

Gaston Bachelard, dolabın iç mekânı, bir içtenlik mekânı olduğunu ve her önüne gelene açılmayan bir mekân olduğunu söyler.²¹⁵ Sabri ise kendini, “sımsıkı kapalı bir kapının önünde tepinen bir çocuk” olarak nitelendirir. O, kapalı kapıların ardındaki dünyaları hayallerine taşıyan biridir ve eşyanın içinden 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.”²¹⁶ Artık uyandığını düşünmektedir, kendisi şanslıdır. “ ‘ Hattâ öyleleri var ki bir kere olsun ruhlarının gerçeğine doğmadan ölürler...’ ”²¹⁷ Burada Sabri yeniden zaman konusuna döner. Ölüncü 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 plânda ise ayna vardır. Kimi onu sever, kimi nefret eder, kimi anlaşıyor, 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 zerrelere hâlinde 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 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...”²¹⁸ İşte bu üç noktalar Sabri'nin zıtlıkları,

²¹⁵ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Kesit Yay., İstanbul, 1996, s. 101.

²¹⁶ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 293-294.

²¹⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 294.

²¹⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 299.

benzerlikleri gibidir. O da, cümlelerini böyle üç nokta ile bırakır: “ (...) Tekrar beraber açtığımız zaman ikimiz için de yeni bir hayat başlayacak...”²¹⁹, “ Bir kadına seni seviyorum... demek Sabri’ye ölesiye gülünç gelmişti. Bununla beraber yine...”²²⁰, “ O halde ölüm ayrı bir keyfiyet...”²²¹, “ On seneden beri ilk defa kendime kalıyorum. Hiç kimsenin hatırı için rahatımı bozamam...”²²² Bunlar ve buna benzer cümleler, hikâyede Sabri’nin kafasında zerre hâlinde bulunan düşünceleri yansıttığı kadar, şimdi, hatırlama ve unutma arasında gidip gelmeyi de sağlar. Genç kadın kendini ifade edişiyile, 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.”²²³ Böylece biçim ve kurgu birleşir, tıpkı hafıza ve zamanın birleşmesi gibi. Bellek, zaman içinde bir yolculuk yapıyor gibidir.

Mahur Beste’de hatırlayan, kahramanını 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.”²²⁴ Evet, Tanpınar kahramanlarıyla hep karşılıklı bir konuşma içindedir. Bu, belirli anlamlarda kendisinin başka başka yüzleri olan kahramanlarla 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.”²²⁵ Behçet Beyin, çekirdek zaman olmadığı düşüncesi, yazarını zaman üzerinde düşünmeye itmiştir. Fakat bu, imkânsızdır. Çekirdek zaman olma, bütünleşme düşüncesi, yekpâre olabilmek düşüncesi imkânsızdır, özellikle de zamanda. Bu nedenle Behçet Beyin zamanı, bugünden değil, hatırladıklarından ibaret, onun için hâl, hatırladıklarından oluşan bir

²¹⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 297.

²²⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 290.

²²¹ Tanpınar, a.g.e, s. 288.

²²² Tanpınar, a.g.e, s. 288.

²²³ Tanpınar, a.g.e, s. 307.

²²⁴ Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Beye Mektup”, **Mahur Beste**, s. 144.

²²⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 145.

şey. İşte Behçet Bey, bu hâl duygusundan yoksun olduğu için bildiğimiz zamanın dışına fırlamış bir “fırarî zaman”, böylece bir sembol olmuştur. “Ne içindeyim zamanın/ Ne dışında” der gibi bir hâli vardır. Bu noktada mektuptaki yazarın, şu sözleri anlam kazanır: “(...)Bazan sizi niçin kendi hâtıralarınızı yazmaya bırakmadığıma üzülüyorum. Unuttuğunuzu unutmuş olurdunuz.”²²⁶ Burada bütünlük tamamen dağılmıştır. Hâtıralarını yazan kişinin bizzat kendi hâtıralarını unutmuş olduğunu unutmak, bütünden çoğula doğru gitmektir. “ ‘Çoğul metin söz konusu olduğunda’ der Barthes, ‘anlamaların unutulduğu 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’²²⁷

Behçet Beyin böyle olduğunun fark edilmesi, yazarı yine iki başlı yaşamaya, kahramanını da kendisinde iki başlı yaşatmaya başlamıştır: “Sembol olarak, fert olarak.” Üstelik Behçet Beyin bu dışa fırlatılmışlığının sanat için iyi bir metot gibi görüldüğünü, ancak zaman içinde, oradan oraya atlamaların kendisini yordüğünü söyler. Oysa Behçet Bey, suya bakarak, sudaki aksine o kadar yakinken susuzluğa mahkûmdur: “Siz, Behçet Bey, suyun başında beklemeye mecbursunuz. Yaratılış sizi sadece bir istek, bir susuzluk olarak yaratmış.”²²⁸ Burada söz konusu olan, sudaki akse ulaşmanın imkânsızlığıdır, çünkü kolektif bilinçaltının bugüne taşınması imkânsızdır. Romanın bunu muhtemel yapabileceği düşüncesi Tanpınar’ı çekmiş, hattâ **Huzur**’da Mümtaz’a “ilkten başlayarak” bir destan yazma fikrinden bahsettirmiştir.

Mahur Beste’nin kahramanı 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 musallatlardan hoşlanmış olmalıdır ki onu bir eserde kaybedip, diğerinde bulmayı, hatırlamayı sever.

Hatırlamak, Tanpınar’ın bazı kahramanları için biraz da yenilenmek gibidir. **Yaz Gecesi**’nin kahramanlarından olan kaynana ve kaynata sürekli bir hatırlama ve bu sayede yenilenme oyunu oynamaktadırlar. Onlar, cenazeleri bir nevi tören gibi

²²⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 146.

²²⁷ Roland Barthes’dan alıntılanan Gürbilek, “Parçalanmış Zamanın Akışında”, **Defter**, S:1, Kasım 1987, s. 100.

²²⁸ Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”, **Mahur Beste**, s. 147.

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 ve bulunduğu yere geri gelme durumu vardır.

Geçmişten şimdiye gidip gelme, hikâyedeki asıl unsur olan kahramanın otuz beş yıl önce bu odada yaşayan insanlarla bağlantısını da içermektedir. Sadece kaynana ve kaynata değil, kahraman, 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, hattâ Sabri onu gündüz ortasında bir lambaya, avizeye benzetecektir. Bu benzetme, kurgu ile paralellik gösterir. Genç kadın, Sabri'ye kendisini yavaş yavaş açar, bu, lamba benzetmesiyle paraleldir. Avize benzetmesi ise kadının, hâtıralarını zerrelere hâlinde önce kesik kesik sonra bir bütün olarak Sabri'ye sunmasıyla bağlantılıdır. Tanpınar, Yavaş Yavaş Aydınlanan şiirinde sanki bu durumu anlatıyor gibidir:

“ Ey eşiğinde bir ânın
Durmadan değişen şeyler!
Başucunda her rüyânın
Bir aydınlık oyun bekler...”²²⁹

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...”²³⁰

²²⁹ Tanpınar, **Bütün Şiirleri** (2. baskı), Dergâh Yay., İstanbul, 1981.

²³⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 31.

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 hâlidir. Bazen de Her Şey Yerli Yerinde şiirinde de söylediği gibi bir deniz mağarası olacaktır:

“ Biliyorum gölgede senin uyduğunu

Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin”²³¹

Hikâyede ise şöyledir: “ (...) Şimdi Sabri, onu, daha ziyade bir deniz mağarası gibi hatırlıyordu. Kendi nabızlarının dalgalarıyla ışığı açılıp kapanan bir deniz mağarası.”²³²

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 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.”²³³ 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, hâtıralarla yaşanan ve kendisine yaşatılan bir teyzenin hikâyesi ve bu hikâyenin kahramanı 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

²³¹ Tanpınar, a.g.e., s.38.

²³² Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 183.

²³³ Tanpınar, a.g.e, s. 154-155.

şikâyetimiz yoktu. Sadece hatırlardık. Büyükanem, dedem, babam, kalfalar hepsi hatırlardı. Bir de bakardınız ki bütün Boğaziçi odanın içine doluverirdi.”²³⁴

Sabri'nin “Siz de hatırlar mıydınız?” sorusuna genç kadın: “ (...) Sade dinlerdim. Bütün anlattıkları bende külçelenirdi.”²³⁵ diye cevap verir. Tüm bu konuşmalar yavaş yavaş onda külçelenen unsura doğru atılan adımlardır. Yazar, anlatım zamanını yavaş yavaş uzatmaktadır. Bu hikâyede en azından anlatım zamanının kurulmasında diğer hikâyelerden farklı olarak genç kadının birdenbire bahçede bulunmasından başka birdenbire bir durum söz konusu değildir, en azından Sabri ile genç kadına ait olan hikâyede. Fakat genç kadının çocukluğuna dair hikâyelerinde ve kendisiyle ilgili olarak anlattığı başka unsurlarda çok az da olsa birdenbirelikle yine 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 unutulmamayı sağlayacaktır. Alelade şeyleri unutulmaz hâle 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 hikâyesinden bahsetmeye başladığında 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.”²³⁶ Bu, kadının Sabri ile onu ilk bulduğunda gece ne yaptığını anlatışına benzemektedir: “ 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

²³⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 155.

²³⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 155.

²³⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 190.

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.”²³⁷ Aslında Sabri'nin yaz yağmuru adını verdiği bu kadın, daha ilk karşılaşmalarında ona bütün hikâyeyi anlatmıştır. Burada Sabri'nin de bir roman yazarı olduğu hatırlanmalıdır. Önce, “çok acayip bir gece geçirdik” diye başlar. Burada çokluk ifadesi kullanmıştır. O 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 kullanılmış olabilir. Çünkü, Seher'in ne kadar iyi bir insan olduğuna dair göndermeler, hikâyede yer yer Sabri'nin onu hatırlamaları ile gündeme gelir. Tamir edilmediği için yıkılan ev, genç kadının kendi yaşamındaki evdir. Sabri'ye şimdi buldukları 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 çok daha derinliğine işlenecektir. Çocuğuna iyi bakmadığı için ölümüne sebep olan komşu kadın, konuşmaya başlamalarından az sonra eve gelen Ayşe Hanıma bir göndermedir. Ayşe Hanımın kızı hastadır. Bu hastalıktan kurtulamaz ve ölür. Herkes onun güzelliğini hatırlamaktadır. Asıl iyi bakılmayan ikinci kızı olur: Adana'ya kaçan, daha sonra hastalandığı için dönen ikinci kız. Bu kızın kaçmış olması, Ayşe Hanımın ona, en azından Adana'da bulunduğu süre içinde bakmadığını gösterir.

Hikâyede ilgi çeken bir diğer unsur da eskiye dair göndermelerdir. Sadece genç kadın, çocukluğunda ölen teyzesinin kıyafetlerini giymeye zorlanmamış, bir başkası büyükanne, bilerek kendi eski saraylı kıyafetlerini giymeye devam etmiştir. O, 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

²³⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 154-155.

konuda münakaşa bile kabul etmemektedir. Üstelik aynanın çerçevesi şeffaftır ve insana aynanın dışına çıkıyormuş hissini vermektedir. Bu ayna da hikâyenin kurgusuyla paralellik gösterir. Çünkü insanlar buldukları zamandan sürekli geçmişî 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 tamamlanıyor, tamamlanırken geleceğe açılıyor.

Genç kadının anlattığı büyükanne, bir eski zaman oyuncacı 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 kutunun içindeki hayatlarını merak ederdim. Orada başka türlü yaşadıklarını sanırdım.”²³⁸

Genç kadın, bu oyuncaklar vesilesiyle nesnelere tarihine geçer: “ Möbleler, perdeler, kafesler hepsinin ayrı hikâyesi, korkunç veya gülünç tarihi vardı.”²³⁹ Tanpınar’ın eserlerinde eşyalar yaşamaktadır, onların da bir insandan farkı yok gibidir. Mehmet Kaplan, Tanpınar’da eşyanın anlamını şöyle anlatır. Tanpınar’da eşya, “doğrudan insan hayatının –sosyal ve kültürel bütün açılımlarını da üzerinde toplayan- bir parçasıdır.”²⁴⁰ Kesik bir başın hikâyesi, genç kadının büyükannesinin sonradan başına gelecek facialarının habercisi gibidir. Yazar, bu olayı, başa gelmek ifadesine özellikle gönderme yapmak istercesine seçmiş gibidir: “ Büyükannem sultan sarayına girmeden evvel babasıyla Yemen’de bulunmuştu. Orada gördüğü şeylerden bir yığın hikâyesi vardı. Bir defasında evcek misafirlige 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...”²⁴¹ Kesilen başın, vücudun alt tarafında bir yere, bacağına yapışması ise Tanpınar’ın külçelenme, tortulanma dediği unsura bir gönderme olabilir. Bu olay,

²³⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 191.

²³⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 190.

²⁴⁰ Kaplan, “ Bursa’da Zaman”, **Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, Dergâh Yay., İstanbul, 1998, s. 80.

²⁴¹ Tanpınar, **Bütün Öyküleri.**, s. 191.

büyükanneyi hep etkilemiş, yani tortulanmış ve içine oturmuştur. Onun hep 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 dönüş ile geçmiş arasında kurduğu zıtlıktır: "Geçmiş zaman rüya görmez, sadece hatırlar."²⁴²

Selim'in büyükbabası Hayrettin Bey, sürekli geri dönüşte yaşayan bir insandır. 1908'den üç yıl önce sırtına geçirdiği üniforma ile dolaşmakta ve insanlardan kendisiyle hep o zamanlarda olduğu gibi konuşmalarını ve davranmalarını istemekte, tersi bir durumda cevap vermemektedir. Ancak ilginç olan, bu geçmişte, geçmişin o zamanında kalmış adamın insanların görmesinden korktuğu hâtıralarını yazdığı defterdir, ama korktuğu başına gelmez, bu defter asla bulunamaz. Tanpınar'ın diğer eserlerinde olduğu gibi geçmişin bir biriktirme olması ve bunun özellikle geçmişe ait insanlar tarafından saklanması durumu burada da vardır, bu evde dede, büyükanne, anne sürekli etrafa bir şeyler saklamakta ve bunlar bulunamamaktadır, ancak insanlar saklamaktan hoşlanırlar. Bu saklanma ve saklama, bir nevi arama ve bulma adı verilebilecek olan bellek ile ortaya konulan oyun ile Tanpınar'ın bir türlü tamamlanamayan eserleri arasında bir paralellik vardır. Sürekli aramak, Tanpınar asıl bundan hoşlanır. Bellek sürekli gidiş gelişler yaşamalı ve şimdiden geçmişe ve bazen de geleceğe uzanabilmeli, ama özellikle bu şekilde arayış hâlinde olmalıdır. Bu nedenle bellek bir saklanmalı bir ortaya çıkmalıdır. Hem kahramanlar hem yazar, oyunun bu arayış sürecini yaşamaktan, böylece hep eşikte kalmaktan yanadır.

Tanpınar'ın eserlerinde yaşarken çok fazla sevilmedikleri hâlde öldükten sonra, yokluğun verdiği bir ıstırap ve bir bakıma bu ıstırapın kahramanlara verdiği zevke bağlı olarak sürekli hatırlanan insanlar vardır. **Mahur Beste**'de İsmail Molla'nın karısı, **Huzur**'da Tefik Beyin babası, karısı ve **Aydaki Kadın** romanında Selim'in hizmetçisi Heleni'nin kocası. Hepsisi 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. Tefik Beyin hayattayken sevmediği karısı, onun için ancak ölümünden sonra bir anlam ifade etmeye başlar. Sadece Tefik Beyin değil, İsmail

²⁴² Tanpınar, **Aydaki Kadın**, s. 13.

Molla'nın, Selim'in de yaşarken sevmedikleri, hattâ 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.

2. 3. Kaçış

Tanpınar'ın eserlerinde kahramanlar 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. Burada babanın genç kıza davranışlarında bir nevi oyuncak bebek tavrı var gibidir. Gerçi anlatıcı da ona bir nevi bebek gibi davranır. 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 gül kurusu renginde küçük pabuçlar giymişti ve bu küçük renk değişikliği bütün hüviyetinden akan mavi senfoninin içinde küçük ve mesut bir nota değişikliği gibi göze çarpıyordu.”²⁴³ Bu tasvir, bir oyuncak bebek tasvirine pek de uzak değildir. Babanın konuşması sırasında dikkati çeken bir diğer unsur 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.”²⁴⁴ Bu konuşmalardaki rahatlatıcı tavır bir nevi analistin konuşmasındaki etkiliyeci tavır ile bağlantılıdır.

Hikâyenin geneline hâkim olan bir başka unsur, ihtiyar adamın gerek anlatıcıyla gerekse genç kadın ile “çocuk kandırır gibi” konuşmasıdır. Böylece ona

²⁴³ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 70.

²⁴⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 77.

bir analist tavrından ziyade bir baba tavrı da yüklenecektir. Ancak o, anlatıcıyla konuşmasında kızın kocası olduğu konusunda ısrar eder. Burada başka anlamda bir uyanıkken rüya görme hâli söz konusudur. Genç kadına kendi zamanına ait kıyafetler giydiren bu ihtiyar adam, onu kendi zamanından sevdiği bir kadın olarak görerek, bu şekilde düşünerek sürekli bir uyanıkken rüya görme hâlini yaşamaktadır. Benzer bir durum **Yaz Yağmuru** hikâyesinde de görülecektir. Burada, karısı Seher'den aldığı mektuplarda Sabri, hep geçmiş zamanlara ait unsurlar bulacaktır. 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 önemli unsur anlatıcının yaşadığı gecedir. Anlatıcı, sabah uyandığında herkesi, eşyalar da dahil olmak üzere, gitmiş bulur. Dışarı koştuğunda ise ihtiyar adamın söylediğinin 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. 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 son tesadüf olur ve diğerleri gibi kötü sonuçlanır. Anlatıcı genç kızı bir daha görmez. Baba, kendi belleğini yok ederek üvey kızıyla birlikte hem kendine hem de kızına yeni bir bellek oluşturmaya çalışmaktadır. Bu nedenle dış faktörlerden kaçınır, yoksa istediği belleği kuramayacaktır. Kızını neredeyse sanal bir ortamda yaşatır ve ona, kendi istediği şekilde, kendisine güdümlü bir bellek yaratmaya çalışmaktadır. Evin ortamını da ona göre hazırlamıştır. Bu ortam sayesinde hem genç kız hem de dışarıdan gelen insanlar için var olan durum tam olarak anlaşılacak ve belirsiz kalacaktır. Kişi geriye dönüp baktığında ise kendi kendine bunun rüya mı yoksa gerçek mi olduğunu soracaktır.

Tanpınar'ın eserlerinde özellikle yaşlılarda ölüme karşı bir hayat oyunu oynama çabası vardır. **Evin Sahibi** hikâyesi bunlar arasındadır. Buradaki dede de hem kızını hatırlamak hem de ölüme karşı meydan okumak için bir oyun oynar. Bu oyunu torunu yani hikâyenin anlatıcı kahramanı 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 ninniye kesiyor ve bebeğe çocuk ağzından hitap ediyordu. Bunlar annemin çocukluk lügatinden hafızasında kalmış kelimelerdi.”²⁴⁵ Bu oyunun bir diğer nedeni de çocukluğa geri dönme isteği olabilir. Sonuçta her hayat oyunu aynı zamanda zamana da oyun oynamak anlamına gelir, böylece kızının yaşadığı zamanlara dönebilecektir.

Mahur Beste'de ise yazarının bile dışarı attığı bir Behçet Bey vardır. O, kendisinden çıkıp birçok insanın hikâyelerinden oluşan bir esere dönen **Mahur Beste**'de, dışarıda kalmıştır. Karısı ve âşığı kadar bile **Mahur Beste**'nin içinde olamamıştır; babasının bile dışarı attığı, hattâ 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 avutulur. İsmail Molla, onu avutmak için hem bir bebek gibi süsler, hem de onun yaşadığı eksikliği herkesten önce sahip olduğu kıyafetlerle, getirdiği moda ile kapatmaya çalışır. Atiye'nin herkesin imrendiği güzel bir bebek olmasını ister. Atiye sanki süslediğçe iyileşecektir. Zamanla, süslediği bu bebeğin kendisiyle arkadaş olduğunu, beraber iyi vakit geçirdiklerini, sohbet ettiklerini görecekler.²⁴⁶

Tanpınar'ın eserlerinde kahramanlar belleklerinden, kendilerinden kaçış için başkalarını kullanmaktadır. Bu, **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 kahramanlara değil eseri okuyan okurlara da, “acaba zihnim bana bir oyun mu oynuyor”, sorusunu sordurur.

²⁴⁵ Tanpınar, a.g.e, (s. 110). Benzer bir şekilde **Huzur**'da Macide, kucağındaki oyuncak bebeğe ninni söyler. s. 187.

²⁴⁶ Bu durum Tanpınar'ın daha sonra **Yaz Yağmuru** hikâyesinde ortaya koyacağı kızının yatağı başında ağlayan ve taş bebeğe ninni söyleyen dedeyi akla getiriyor. 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.

3. 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.”²⁴⁷

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 başka bir şeye, belirli ancak mümkün olduğunca küçük bir zaman birimine indirmeye dönüşmüştür.

Modernizm ile birlikte yazarlar için zaman, en önemli uğraşlardan biri olmuş, modernist yazarlar neredeyse tek bir ânı anlatmaya çalışır hâle gelmişlerdir. James Joyce’un **Ulysess**’i bir günü anlatır. **Huzur**, yaklaşık 24 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 sürecine, bu âna ait zamana dahil edilmekte, hiçbir imlâ 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.

Biz burada, zamanın sadece bir oyun olarak kullanıldığı durumlar üzerinde duracağız.

²⁴⁷ Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, s. 231.

3. 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.”²⁴⁸ “(...) Söylem zamanı, okurun tepkisiyle etkileşim içinde olan ve okura bir okuma zamanını kabul ettiren metinsel stratejinin sonucudur.”²⁴⁹ Anlatı zamanı ise öykünün ne zaman anlatıldığıdır. Örneğin **Abdullah Efendinin 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. Bizim burada amacımız tek tek bu anlatım zamanlarını belirlemek olmadığından aralarında ancak bir oyun ilişkisi bulunanlar buraya dahil edilmiştir.

Tanpınar’ın eserlerinde öykü ve anlatı zamanları arasında zaman zaman bir oyun vardır. Bu, ilk eseri olan **Erzurumlu Tahsin**’den başlayarak yer yer diğer eserlerinde görülür. 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 bir paragrafta okura iletilir. Bu da anlatının ritminin daha baştan hızlı olacağını göstermektedir. Öykü zamanı, yani Tahsin’in hayatı bir paragrafta okura sunulmuştur. Bu sunumda, anlatı zamanı iç içe geçmiş durumdadır. Çünkü anlatıcıya Tahsin’in hikâyesini bir arkadaşı anlatmaktadır. Tahsin ile ilgili anlatılan kısımlardaki anlatıcı için öğrenilen geçmiş zaman ifadelerine özellikle yer verilmiştir. Hikâyenin bütününde anlatıcının kendisinin anlattığı kısımlarda ise tercih edilen zaman, görülen geçmiş zamandır.

Tahsin’in hayatı hakkında söylenenler sadece yorumlardan ibarettir. Onun hayatındaki ani değişim gibi, hikâyede de yaşamı oldukça hızlı bir ritim ile birbiri ardından gelen dedikoduların yerleşmesiyle gelmiştir. Ancak, bahsedilmeyen tek şey,

²⁴⁸ Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Can Yay., İstanbul 1996, s. 64.

²⁴⁹ Eco, a.g.e., s. 69.

“bu kadar mazbut ve çalışkan başlayan bu hayatta birdenbire olan bu değişikliğin sebebini hiç kimsenin anlayamama”²⁵⁰ sındır.

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 kahramanını tasvir edişinde de bir birdenbirelik vardır: “Bu gece bizim idrak edemeyeceğimiz bir sırla birdenbire hayatın mucizesine ermiş kadim bir heykel başına benziyordu.”²⁵¹

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.”²⁵² Burada öykü zamanının dışına çıkılarak bir söylem zamanına geçilmiştir. Nitekim Tanpınar, söylem zamanlarında bütün insanlık adına konuşmayı sevdiği için söylemleri belirli bir zamana hapsedmek mümkün değildir. Söylemler geçmiş ve gelecek ile bir konuşma gibi gerçekleştiğinden onların zamansız olduğunu söyleyebiliriz.

Hâtıra 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.”²⁵³ Gözlemlerin yer aldığı bu sahnelerde yazar, ritmi oldukça yavaşlatır. Anlatım ritmi artık genişleyerek

²⁵⁰ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 91.

²⁵¹ Tanpınar, a.g.e, s. 92.

²⁵² Tanpınar, a.g.e, s. 93-94.

²⁵³ Tanpınar, a.g.e, s. 98.

uzamaktadır. Tasvirler, bunların insanda uyandırdığı düşünceler benzetmeli bir şekilde uzatılır. Bu benzetmelerde yazarın özellikle anlattıkları ve duygu hâlleri arasında paralellikler olduğu görülmektedir. Yukarıda söz konusu ettiğimiz gibi Tahsin'in 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 kahraman arasında paylaştırılmıştır. Fakat, çoğunlukla söylem zamanlarını kahraman işgal eder. Bunun yanı sıra bir de yazarın bizzat kendisinin anlatıcı olmaktan çıkıp yazar olarak görüldüğü zaman ise mandalardan bahsettiği –bunu burada söylemek zorundayım- ifadesiyle yer aldığı bölümdür. Öykü zamanı geçmişe dönük olarak kurulurken anlatı zamanı bir gece üzerinde odaklanır.

Metinde, oyun olarak kendisini gösteren yön, biçimsel plânda karşımıza çıkmaktadır. İlki yazarın söylemlerinden yola çıkarak ortaya koyduğu ve benzetmeleri bunun paralelinde yapması. Burada biçimsel bir oyun söz konusudur, çünkü söylemin ardından anlatıma geçildiğinde bunun paralelinde benzetmeye yer verilmektedir.

Sarah Moment Atış, bu hikâyede, yukarıda bizim de değindiğimiz gibi anlatıcının ruhsal durumu ile hikâyenin ilerlemesi arasında bir paralellikten bahseder. Örneğin anlatıcı, önce herkes gibi **Erzurumlu Tahsin**'i merak eder, ancak bir süre sonra bu durumu unutmasının ardından 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 anlatıcının ruhsal durumu ilişkisi burada tersine çevrilmiştir. Bu defa yazarın durumu, onu bir zaman

pasajına getirmiştir.²⁵⁴ **Erzurumlu Tahsin** hikâyesinde ortaya konan zaman birimleri, anlatıcının Tahsin'i görmesi, unutmaması, hatırlaması ve bir daha hiç unutmaması durumlarıyla paralellik gösterir.

Tanpınar'ın eserlerinde sadece öykü zamanı, söylem zamanı ve anlatım zamanı arasında kurulmuş bir oyun yoktur. Yazar, birçok eserinde uzun uzun mekân tasvirleri yaparak onları bir "spazm zamanı"nın eşiğinde bırakır. Neredeyse bütün eserlerinde buna rastlamak mümkündür. Bir şey olacaktır, hem de çoğunlukla kötü bir şey. Uzun uzun sayfalarca anlatılan kahramanların 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 kahramanın 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. Bunların oyun şekillerine aşağıda yer verilmiştir.

3. 2. Gündelik zaman- mitsel zaman-kozmetik zaman

Geçmiş Zaman Elbiseleri, daha sonra **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nün neredeyse tek konusu hâlini alacak olan talihi 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."²⁵⁵

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

²⁵⁴ Atış, **Semantic Structuring in The Modern Turkish Short Story An Analysis of The Dreams of Abdullah Efendi and Other Short Stories by Tanpınar**, s. 92.

²⁵⁵ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 59.

kadar azdır.” Onun görevi hikâyeye neden olacak Keçiören ziyaretini gerçekleştirmede bir aracı olmasıdır. Böylece yazar, hikâye içinde kendi kendisine pratagonist tanımını yapar. Romanda ve hikâyede asıl kahramanın yanında yer alan asıl 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 götürmüş, ortaya çıkan belirsizlik ise gündelik ve mitsel zaman arasında yapılan gel-gitlerle bir belirsizlik oyununa dönüştürülmüştür. Bu sayede hikâyede net gibi görünen birçok unsur muğlâk hâle getirilmiştir.

Evin Sahibi hikâyesinde, gerek ölen annenin babasının, gerek anlatıcı kahramanın, gerekse evde ölü anne üzerinden anlatılanlar, bu anlatılanların bütün bir mekâna hâkim olması cisim hâline gelmiş bir zamanın göstergeleridir. Zaman, yaşanılanlar sayesinde ölü annenin kimliğinde bir nevi cisim hâline 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), özlem hepsi bir nevi cisim hâlinde “külçelenmiş”tir. Bu cisimleşmenin en büyük sembolü de yılan olmuştur. Ne de olsa o, “**Evin Sahibi**”dir.

Abdullah Efendinin 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 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 ayırım da ortadan kalkmıştır. O, tüm nesnelerin tek tek hakikatlerini bilmekte ve böylece onları özneleştirmektedir. Onun dünyasında nesnelere yoktur, hepsi kendi başına hareket eden özneler vardır. Bu hikâyelerin içinde zaman donmuş gibidir. Gerek **Abdullah Efendinin 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 âna 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 şimdikiyi güçlendirirken, şimdi de mit aracılığıyla Rüya Zamanı'nı güçlendirir.”²⁵⁶ Bu nedenle onda Bergson'un süre (dureé) kavramıyla Proust'un irade dışı bellek ya 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.²⁵⁷ İşin ilginç tarafı Tanpınar'ın zaman kavramını bu şekilde işlemede 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.”²⁵⁸ 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 şimdikiyi, 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 kahramanları için bu söylenebilir. Onlar bu hikâyede olduğu gibi birçok ânı bir arada yaşarlar. Anlatıcı hem şimdikiye ait bir ânı, hem geçmişi hem de geleceği farklı farklı ânlar hâlinde ancak hepsini bir arada yaşamaktadır. Bu nedenle mitsel zamanı yaratabilmek için gerekli olan rüyalara ihtiyacı vardır. Rüyalar, geçmişi, şimdikiyi ve geleceği aynı potada eritebilirler. Bu nedenle Tanpınar onların yanına mitleri ve masalları koyar,

²⁵⁶ Jay Griffiths, **Tik Tak**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003, s. 56.

²⁵⁷ Gürbilek, “Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark Ophelia, Su ve Rüyalar”, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 97-138.

²⁵⁸ Griffiths, **Tik Tak**, (s. 33). Su ve zaman arasındaki bu akışkanlık ilişkisine “aynı suda iki kere yıkanılmaz” sözüyle ilk defa Herakleitos değinmiştir.

çünkü onların da belirli bir zamanı yoktur. Masallar evvel zaman içinde, diye başlarken herhangi bir âna gönderme yapmaz, mitler de öyledir. Çok eski zamanlarda, bir zamanlar, diye başlar. Ya da sonsuza dek mutlu yaşadılar şeklinde biter. Ve bunlar, şimdiki büyülerler.

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 lugatıyla söylersek, bir ruhsal zaman verilmiştir. Bu da onun çizgiselliğin dışına çıkarak şimdiki, geçmişe, geleceğe ait olmasını sağlamıştır.

Bu hikâyede de durum böyledir, gayri iradi hatırlama geçmişin içinde değildir. Tanpınar, bunu yaparken şimdiki 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; o, ancak bu hastalığı içselleştirmiştir. Bu, şimdiki zamanda gerçekleşir. Yoksa geçmiş kendi saflığında durmaktadır. Hastalık, bu içselleştirmenin bir belirtisidir. Sadece hastalık değil hikâyenin kuruluşu da buna örnektir. Yazar, bütün olanları bir cep defterindeki yazılardan aktarmıştır. Böylece bellek, zamanla bir oyun oynamış, şimdikinin içselliğini kelimeler ya da nesnelere sayesinde geçmişe, oradan da ebediliğe taşımıştır. Aynı zamanda hastalık, şimdikin içselleştirilmesindeki farklılığı da ortaya çıkarmıştır. Sanat ise bunu bir imgeye dönüştürmüştür. Zamana ait bu göndermelerin paralelinde ebediliğe bir başka yönden, mitler yoluyla tarihsel zamanın dışına çıkılarak mitsel zamanın kullanılmasıyla da kuvvetlendirme yapılmıştır. Böylece ölümün ana tema olduğu hikâyede ebedilik sağlanmıştır. Bu, belirli anlamlarda hikâyedeki anlatıcının, hikâyede ölmemesiyle bağlantılıdır. “Proust'un kahramanı **Yeniden Bulunmuş Zaman**'da ölür o ölümden iyileşir. Ama romancı olarak yeniden doğar. Romanın cisminde yeniden ortaya çıkar.”²⁵⁹ Burada ise hikâyede içinde ölümle özgürleşemeyen kahraman bir cep defterine yazdıklarıyla anlatıcı olarak ikinci bir doğuşu değil ikinci bir ölememeyi yaşar. Bu da acılarını ikiye katlamak demektir. Ölüm, hattâ birçok ölümler yaşamın anlamını oluşturmuştur.

²⁵⁹ Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, s. 189.

Bu hikâyede Tanpınar, **Abdullah Efendinin Rüyaları** hikâyesinde yaptığı gibi bir tamlıktan, bir bütünlüğe erişmekten bahseder. Ancak bu, **Abdullah Efendinin 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 ölümden 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 yarım hâtıralarına girdiği kadar, yaşamına da girer. Tanpınar, ilk defa **Ülkü** dergisinde tefrika edilen **Evin Sahibi** hikâyesinde bu ayak sesleriyle ilgili bir paragrafı, hikâye kitap hâline gelirken çıkarır. Söz konusu paragraf şudur: “ Fakat zihnim daima bu ayak sesleriyle meşgul olduğu için bu hâtıralar 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 ızdırabın aksinden ibaret başka başka yüzleri olurdu.”²⁶⁰ Bu tamamlanmamışlık, hikâyenin tefrikasının ve yazarın sağlığında kitap hâline gelmiş şeklinin sonunda yer alan üç sıra hâlinde birbirini izleyen noktalarla desteklenmiştir.²⁶¹

Emirgân'da Akşam Saati hikâyesinde ise gündelik zaman ile kozmik zamanın yan yana ve birbirinin içine geçirilmesiyle bir belirsizlik sağlanmış ve bu bir oyun unsuru olmuştur. 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?”²⁶² Bu annenin seslenişiyle Sabri, yani anlatıcı kendi annesinden bahseder: “ Annemin sesi bu sefer hindi gibi kabarmıştır.”²⁶³ Fakat burada 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

²⁶⁰ Tanpınar, “Evin Sahibi”, **Ülkü**, 1 Birinci Kânun 1943, S: 30, s. 17.

²⁶¹ Tanpınar, “Evin Sahibi”, **Ülkü**, 1 Mart 1943, S: 35, s. 19.

²⁶² Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 283.

²⁶³ Tanpınar, a.g.e, s. 283.

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?”²⁶⁴ 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 unutmadığı bir başka kadın. Bu aynı zamanda ve iki kişi düşüncesi Sabri'yi yeniden hatırlama ve zaman konusu hakkında düşünmeye itecektir: “ Madem ki muayyen bir zamanda iki şeyi birden düşünebiliyoruz, o hâlde 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.”²⁶⁵ Sabri, kendi açısından doğru olarak ikinci şıkkı kabul eder. Hikâye de bu ikinci şıkkın doğruluğu, hattâ 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 hâlde 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...’ ”²⁶⁶

Hikâyedeki kurgu, Sabri'nin kafasındakilerle eş yürür. Örneğin İstanbul'u dolaşan Sabri, kendi kendisine “(...) hiç kimse ile yeniden tanışmamış”²⁶⁷ olduğunu düşünür. Bu, kafasındaki zaman düşüncesi ile paraleldir. Şimdi, geçmiş ve gelecek bir arada bulunduğuna göre, insanlarla da yeniden tanışılacaktır, ilk defa değil.

²⁶⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 284.

²⁶⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 284.

²⁶⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 288.

²⁶⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 288.

3. 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 anlatsal sabırsızlığın bir göstergesidir.”²⁶⁸

Analeks ve prolekslerin kendi aralarında ortaya koydukları oyun, en iyi örneğini **Mahur Beste**'de gösterir. Mektup, Behçet Beyin yazara yazdığı mektup üzerine kaleme alınmış bir cevap mektubudur. Mektupta ilk dikkati çeken birbirini tutmayan iki üslûbun 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. İfadelere dikkatlice bakarsak bunu daha yakından görebiliriz: “Haklısınız, hangi sipariş sahibi resminden memnundur? ‘Olduğumuz gibi’ ile ‘olmak istediğimiz gibi’ terazinin iki kefesidir. Ben bunu başında fark ettiğim için hikâyenizi hâtırât şeklinde yazmanızı önlemiştım.”²⁶⁹

“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.”²⁷⁰

Mektupta kullanılan üslupta sadece iki ayrı yazar görünümü değil, aynı zamanda Behçet Beyin zamana bakışındaki, uyanık ve uyku hâli gibi gidiş gelişlerin de olduğu ve bunların zamanlarla desteklendiği biçimsel bir oyun da vardır. Burada yukarıda sözünü ettiğimiz analeks ve prolekslerin birbiri ardınca dizilmiş olduğunu görürüz. Mektubu ilk cümlesinden itibaren biraz okuyalım: “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).²⁷¹ Buradaki ifadeler dikkat edilirse analekslerin arkasından hemen prolekslerin geldiği açık bir şekilde görülmektedir. Yazar, analekslerde belirli bir

²⁶⁸ Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, s. 38.

²⁶⁹ Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”, **Mahur Beste**, s. 142.

²⁷⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 142.

²⁷¹ Tanpınar, a.g.e, s. 141.

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 Beyin 35 yıl öncesinin bir cümleyle anlatılıp yine aynı cümlede 35 yıl sonrasının gecesine gelinmesiyle başlar: “Behçet Beyefendi, 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 uyumuştur.”²⁷² 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 hâtıradır- hep **bu sabahı** (proleks), hayatına getireceği **büyük değişikliği** (proleks) düşünmüştü.”²⁷³ Arkasından gelen cümlede önce arka arkaya iki analeks, sonradan aynı cümle içinde proleksler kullanılarak 35 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.”²⁷⁴ Şimdi mektuptaki üçüncü cümleye dikkat edelim: “(...)Fakat bir türlü **muvaffak olamadım**. Beni o kadar şaşırtan şeyler yazmışsınız ki bir türlü **içinden çıkamadım**.”²⁷⁵ Bu ifadelerle bakılırsa Tanpınar, mektubunu romanındaki yapıya benzer bir şekilde kurmuştur. Eğer böyle olduğunu kabul edersek yazarın kahramanına 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.

²⁷² Tanpınar, a.g.e, s. 9.

²⁷³ Tanpınar, a.g.e, s. 9.

²⁷⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 9.

²⁷⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 141.

3. 4. Anlıklaştırma

Anlıklaştırma, metinde yazarın zamanı durdurarak okur ile aynı zamanı paylaşmasına verilen isimdir. Burada okurun zamanı ile yazarın zamanı birleşir.²⁷⁶ Bu ise, Tanpınar'ın eserlerinden **Sahnenin Dışındakiler**'de görülmektedir.

Mahur Beste'deki analeks ve prolekslerin yerini **Sahnenin Dışındakiler** romanında, iç ve dış tezaadına bağlı başka bir zaman oyunu alacaktır. Eserdeki 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 hâtıralarının içindeki ve dışındaki metinler. En önemlisi de budur. Cemal'in hâtıralarının dışındaki ve içindeki metinler. Bunlardan ilki romanın birinci bölümünün ilk epizodudur. Cemal, bu hâtıraların ve yazdığı diğer eser olan trajedinin yarım kalmasının nedeninin mesleğiyle bağlantılı olduğunu söyler. Doktorluğun kendisine getireceği maddî rahatlık sayesinde edebiyat çalışmalarıyla daha yakından ilgilenebileceğini düşünür, ama öyle olmaz. Birinci epizodun bu son üç paragrafı, Cemal'in hâtıraları konusunda okuruna doğrudan seslendiği yerler bu hâtıraların ait olduğu zamanın dışındaki metinlerdir. Roman içerisinde bunlarla yer yer daha çok söylem tarzında karşılaşılacaktır.

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 ilân eder bir tavır içindedir: “Hiçbir kahramanlık 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 çalışmalarına rahatça kendimi verebilecek bir refah umuyordum. Bir de biyolojiyi öteden beri seviyordum. Daha o zaman mesleklerin insanı içten (vurgu bize ait) değiştirdiklerini bilmiyordum. Eğer böyle olmasaydı, yola çıktığım zamanki ihtiraslarla kalsaydım,

²⁷⁶ Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, s. 235.

elbetteki bu hâtıralar, Tıbbiye'nin ikinci sınıfında iken yazmağa başladığım yarım kalmış beş perdelik trajedi ile tek eserim²⁷⁷ olmazdı.”²⁷⁸

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 hâl içerisine bürünmüştür. Bu yönden bakıldığında Cemal'in eserde bitirdiği tek kitabın bir fal kitabı olması da dikkat çekicidir. Sanki okura işte elim, bunu da sen yorumla der gibidir. Yine Cemal'in bitirdiği bu tek eserin başka birinin adıyla yayımlanmış olması da başka bir ipucudur. Klâsik Tanpınar üslûbunda yer yer yazar ve eserdeki temel kahraman birleşir, bazen okura birlikte seslenirler. Cemal'in başka bir isimle yayımladığı tamamlanmış eserde başka birinin adını kullanması da anlamlı hâle gelir. Başka birinin adıyla yayımlanmış bir fal kitabı.

Eserde sadece hâtıralarını 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 kahramanı Cemal bir kahvede karşılaşırlar. Yahya Kemal'in, Ahmet Haşim'in gittiği bir kahvedir bu. Yahya Kemal'in yanındaysa karmaşık saçlı, şiir yazmadığı hâlde 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.”²⁷⁹ 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?”²⁸⁰ Bu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kendisidir.²⁸¹ Bu

²⁷⁷ 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 **Sahnenin Dışındakiler**, s. 137, 141.

²⁷⁸ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 10-11.

²⁷⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 226-227.

²⁸⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 254.

²⁸¹ 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 iletilen 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. “Sahnenin Dışındakiler Hakkında Açıklama”, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 311-312.

karmakarışık saçlı genç romanın ilerleyen bölümlerinde yeniden ortaya çıkacaktır. Böylece Tanpınar, eserine kendisini de katmıştır.

Bu eser, 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 tabî 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”²⁸² der. 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.²⁸³ Joyce, çokluktan ortaya çıkan bir dil sistemi meydana getirir. Beckett, bundan yola çıkarak edebiyatın ortadan kalktıktan sonraki dilini ortaya koyuyor gibidir. Bakhtin, çoksesselik ve karnavalesk terimlerinin karşılığını Dostoyevski'de bulur. Poe, sadece çoğulluyla değil Borges gibi yarattığı metinlerdeki kısalığa rağmen yedirilmiş çoğul zamanlarla anılır. Hoffmann ortaya koyduğu dünyalarda sadece masallar değil, mitler de yaratır. Yahya Kemal ise Paris'te kendi ifadesiyle bize lâzım olanın peşindedir. Ülkesine geri döndükten sonra yazdığı şiirlerde mutlak bir dil arıyor gibidir, “saf şiir”i yaratmak peşindedir. Bu nedenle değişmeyen, 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

²⁸² Valéry'den aktaran Italo Calvino, **Amerika Dersleri**, Can Yay., İstanbul, 1994, s. 159.

²⁸³ 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 gayri saf şeyler adasına atıyordu. Bu inkârlardan sonra yapılacak tek bir şey, atılacak tek bir adım kalıyordu. Valéry, kendisini müspet ilim ve riya ziye verdi. Bunda o esnalarda okuduğu Edgar Poe'nun büyük bir tesiri olmuştur. Şüpheye bizzat kendisinden başlayan bu rey bî zekâ için, ilim ve bilhassa riya ziye, bütün tesadüfleri ve muayyeniyetleri evvelinden hazırlanan ve şuurlu bir surette idare edilen kâinatı ile 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, hattâ mukaddime kısmını çevirdiği de hatırlanmalı. Valéry burada, şüpheyi ve mükemmelin zaafını anlatır.

çabasıdır. Evren nedir? Calvino, **Amerika Dersleri**'nde şöyle der: “ 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.”²⁸⁴ Bu açık ansiklopedi düşüncesini eserlerine doğrudan yedirmeye çalışan Ahmet Midhat'ı küçümseyen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kendisinin de ama Ahmet Midhat'tan çok daha farklı bir bağlamda kendisini bilimle buluşturması şaşırtıcıdır. **Acıbadem'deki Köşk**'teki ve **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'ndeki teknolojik bilgiler, her eserinde mevcut olduğunu söylediği müzik formları, bu konulara dair uzun uzun konuştuğu roman kahramanlarıyla bir ansiklopedist tavrı, buradaki kastımız Calvino'nun söylediği anlamda dünyayı bir daire içine alarak ona dair bilgi üretme tanımındaki tavidir, ya da bugün kendisinin takipçisi olduğunu açık bir şekilde ifade eden Orhan Pamuk'un kendisindeki ansiklopedist tavidan bahsedışı ve bir nevi ironi yaparak “Ben Ahmet Midhat romancılığının devamıyım” demesi bir tesadüf değildir. Talih ve tesadüfü eserlerinde durmaksızın yineleyen Tanpınar'ın da yaptığı, gerek kaynakları gerekse ortaya koyduğu eserler göz önünde bulundurulduğunda, aslında talih ve tesadüfe karşı bilimin ve felsefenin zaferidir. Bu da eserlerindeki ayna ve aynılığın tersine çevrilme şeklinde gerçekleşmesiyle mümkün kılınmıştır. Eserlerinde Bergson'un etkisinden bugün çok rahatlıkla bahsedilebilmektedir. Aynı zamanda Nietzsche ve Schopenhauer'ın da öyle. Freud ve Bergson onu öyle büyüler ki “Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz”²⁸⁵ der. Eserlerinde tarihçiler, müzisyenler, politikacılar ve bunların ortaya koyduğu eserlerden 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 yapmayı sevdiğinden söz ederler. Belki bu nedenle, yani evreni anlamlandırma çabası içindeki ilişkiler ağının sonsuzluğunu fark ettiğinden eserleri bir türlü bitmez..

Tüm bunlardan sonra söyleyebiliriz ki **Sahnenin Dışındakiler**'de Tanpınar, bu evren düşüncesinin sonsuzluğunu ve bilgi ile oynadığı oyunu açık seçik bir şekilde okuruna ifşa etmiştir. Bu nedenle kahramanının bitmiş tek eseri bir fal

²⁸⁴ Calvino, **Amerika Dersleri**, s. 157.

²⁸⁵ Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup”, **Mahur Beste**, s. 144.

kitabıdır. Bu, yazarın evren üzerine kehanetidir. Bitmiş 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 Enstitüsü, **Aydaki Kadın** ve **Yaz Yağmuru** hikâyesini yazacaktır. Yine bu nedenle kendisi **Mahur Beste**'de kahramanı Behçet Beye, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde Dr. Ramiz, Halit Ayarçı'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 hâline dönüştürmüştür. **Mahur Beste**'de ilişkilerin çoğullaşıp kahraman Behçet Beyin dışında şekillenmesi gibi, eserde sadece Cemal'in hâtıraları değil yaşadığı zamanın yorumları ve hâtıra dışındaki metinleri de yer alır. Üstelik bu yetmiyormuşçasına bitiremediği tiyatro eserinden ve Nâsır Paşanın ateşe attığı hâtıralarından söz eder. Bu hâtıraların içinde hiçbir şiir ortaya koymamış 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 kahramanı, romanın asıl yazarı ve iki büyük ustası aynı sahnede görünür. İşte Bütüncül Olgu da buradadır. Fakat bu bütünlüğü olasılık ve olasılık dışı olgular bir arada oluşturmuştur. 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 eserde bir iç ve dış, yani olasılık ve olasılık dışı söz konusudur.

Sabiha'nın kendini gerçekleştirmesinde, görünürlüğü, romandaki neredeyse her kahramana aksetmesiyle bir bütünlüğe kavuşur. Sabiha sadece kendisini değil, tüm evreni gerçekleştirme çabası içindedir. Bu nedenle tüm romanın merkezi odur. Sabiha, evrenin bir daireyle kapatılmış hâlidir. 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 hâtıralarının olduğu bu eserde Muhtar, sevilmemesi gereken bir insanken başka bir zamanda bir kurban hâline dönüşebilir, hattâ onunla dost ve kardeş olabilirler. Nitekim Muhtar'ın sevilmesini istemek de bununla bağlantılı olabilir. Hattâ 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 yakışıktır. Dolayısıyla Muhtar da en az İhsan ve Cemal kadar karizmatiktir. Eş zamanlılık göz önünde bulundurulduğunda, pekala bu kadar kötü olan Muhtar'ın arka planda ileride iyi bir Millî Mücadele destekçisi olabileceği düşünülebilir. Bu noktada, Nâsır Paşanın hâtıralarını yakması, geçmişine dair hiçbir şey hatırlamak istememesi, yeni bir insan olmayı düşünmesi de anlamlıdır. Nâsır Paşa ve onun hâtıralarını yazmakla görevlendirdiği kişi, Cemal, var olan bütün belgeleri birlikte ateşe atarlar. Hem kahraman hem de yazarı beraberce yazılacak olanları ortadan kaldırır. Bir nevi yazma içinde bir silme gerçekleştirirler. Böylece tüm silinenler yeniden ve sonsuz bir şekilde yazılabilir hâle gelecektir. Tanpınar'ın eserlerindeki mitsel zaman da böylece sağlanır. Tarihî bir dönemi, Millî Mücadele yıllarını anlattığı eserde yazar, tarihî zamanı değil yine mitsel zamanı tercih etmiştir. Daha önce, Tanpınar'ın eserlerinde mitlere ve özellikle masallara yaptığı göndermelerden bahsetmiştik. Burada mitsel bir özellik kazanan şahıs Sabiha'dır. Bu da masalla olmasa da hâtıra formuyla sağlanmıştır. Sonuçta hâtırada 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 çağdaşdır. Masal, der, ‘özgürlük... devri, doğanın ilkel hâli, Âlem'in oluşundan önceki çağdır.’ İşte bütün ikircikliğiyle hem ateşi hem de aşkı üreten sürtünme tanrısı.”²⁸⁶ 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 Paşanın 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, eşkiya çetesi reisi, sefir, siyasî

²⁸⁶ Bachelard, **Ateşin Psikanalizi**, Bağlam Yay., İstanbul, 1995, s. 40.

mülteci”... Hiçbirinin romanda bir yeri yoktur. Ancak bu silme işlemi başarılı olacak mıdır? “ Adem aldığı birkaç misli ile geriye vermesini, çoğalmasını biliyordu. Hakikatte oyun içimizde geçiyordu. Dışarıda her şey devam ediyordu.”²⁸⁷

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.”²⁸⁸ Aslında burada yok edilen madde değil, biçimdir. Yok edilen Paşanın hâtıralarıdır. Burada Bachelard’ın ateşi eril, suyu dişil bir unsur olarak nitelendirdiği hatırlanmalıdır.²⁸⁹ Hâtıra, yani biçim yok edilmiştir, ancak bunların düşüncelerdeki yeri devam eder. Belki de bu nedenle Cemal bu ateşe atma işlemi düşünürken Paşa ile ikisinin el ele ateşe atladıklarını düşünür. Yazar ve kahraman 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 Paşanın hâtıraları bu yakma işlemiyle bir nevi sudaki ışık oyunlarına dönüşmüştür. Bu her dalgada yeniden akisleriyle karşılaşılabilir bir ışık oyunudur. Paşa ve Cemal, ateşin hayatı temizleyeceğine, yenileyeceğine inanarak bunu yaparlar. Paşanın hâtıralarının 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 dayatırlar. 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...”²⁹⁰ İşte bu silme işlemi ile birlikte ateş gazaba gelmiş ve Nâsır Paşanın hâtıratı

²⁸⁷ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 272.

²⁸⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 273.

²⁸⁹ Bachelard, **Ateşin Psikanalizi**, s. 49.

²⁹⁰ Paul Valéry’den alıntılan Gaston Bachelard, **Ateşin Psikanalizi**, s. 56.

mahvolmuştur. Bu işlemin piromeni²⁹¹, hâtıratın silinmesidir. Fakat, bu eserdeki hâtırat için geçerlidir, yani madde olarak hâtıratın. 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. Burada ateş imgesi bu silme işlemi yaparak suyu, yani yaratıcılığı anıştırmaktadır. Bu nedenle ateş ve sudaki ışık oyunları ile bağlantı kurulmuştur. Böylece ateş, itici bir imge gibi oyuna katılmıştır.

Nâsır Paşaya ait belgeler ateşe atılırken sadece onun hâtıraları yok edilmez, aynı zamanda proleks ve anleksler de ortadan kaldırılır. Bu nedenle **Sahnenin Dışındakiler**, Tanpınar'ın sanatında ayrı bir yere sahiptir. Eser, hem kronolojik zamanı, hem de mitsel zamanı içinde barındırır, hem de 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. Eserin sonunda ise yaratılan bu mitsel zaman, sonsuzluğa taşınmak isteniyormuşçasına bir fotoğraf karesinde dondurulur. Bu eserin zaman konusunda ortaya koyduğu bir başka nokta da, saatin tik takları arasındaki donmuşluklardır.

Jale Parla, modernist romanda tik'i tak'ın izlemediğini, kriz anlarının durdurulmuş tik'lerde meydana geldiğini söyler.²⁹² **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, hâtıralarını yazarken de ortaya koyar. Zaman zaman hâtıralarına müdahale ederek onların dışından okuruna seslenir. Örneğin hâtıralarını 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 hâtıralarını daha sonra bu bakış açısıyla kaleme

²⁹¹ Piromeni: Bachelard'ın ateşin yol açtığı olaylara verdiği isim.

²⁹² Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, s. 251.

almasında Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Süha Oğuzertem'in Hayri İrdal'ın bozuk olan ruh sağlığına paralel olarak saatlerin de bozuk olduğu tespiti hatırlanmalıdır.²⁹³

Tanpınar, bir mutlak, yani mitsel zaman peşindeydi. En azından burada Sabiha ile bunun peşinde olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Oysa Cemal, ortaya koyduğu hâtıralarla bu mitsel zamana zarar vermektedir. Çünkü o, zamanın bütünlüğünü parçalamaktadır. Hem şimdiden, hem hâtıralarının içinden hem de geçmiş ve gelecekte 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 Paşanın hâtıralarını onunla birlikte ortadan kaldırır. Onların silinmesine yardım ederek yeniden üretilmelerini sağlamaktadır. Yıllar sonra bu hâtıraları kaleme alırken de Cemal, aynı şeyi yapar, zamanın bütünlüğünü parçalar ve onu birleştirmez, her şey bir puzzle gibi yarıda kalır. Dolayısıyla Cemal'de, hâtıralarını yazarken, burada bir doktor olduğu hatırlanmalıdır, bir iyileştirmeye gitme söz konusudur. O, nasıl hâtıraların içinde Nâsır Paşanın hâtıralarını 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 hâtıraları yazarken yazar olmak için yola çıktığı zamanki hevesi ortadan kaybolmuştur. Onları şimdi, bir doktor olarak ve mesleğinin kendini içten fethetmiş bir hâlde, 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 Paşanın hatıralarının silinmesinin bir başka yönü, şüphedir. Bu, yukarıda bahsettiğimiz bilgi ve evreni gerçekleştirme düşüncesiyle paraleldir. Tanpınar, yukarıda bahsettiğimiz Valéry ile ilgili yazısında şöyle bir saptamada

²⁹³ Bu yazı için bakınız, Süha Oğuzertem, “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 472-489.

bulunur: “Harikulâdeyi arayanlardır ki, yeniye isteyebilirler. Halbuki Paul Valéry de **M. Teste** gibi, harikulâdenin bir zaaf olduğuna kani idi.”²⁹⁴ Tanpınar da mükemmelliğin bir zaaf olduğunu Cemal’in, Nâsır Paşanın hâtıralarını yakmasıyla ilişkilendirmiş olabilir. Sonuçta her ikisi de bunun bir yenilenme olmayacağını anlamışlardır. Fakat en azından onları silerek şüpheli hâle 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.

Eserde dikkati çeken bir diğer nokta, yaşananların Cemal’in hâtıraları olarak kaleme alınmasıdır. Ancak burada tiyatro ve hâtıra arasındaki ilişkiden değil bir başka şeyden bahsedeceğiz. Bu, yazarın kurguda yaptığı oyunun bir başka parçasını oluşturur. Hâtıralarını yazan kişi unutulmamalıdır ki bu vesileyle kendisinden, hattâ en çok kendisinden bahsetmektedir, en çok kendisiyle ilgilenir. Sonuçta yaşananlar onun bakış açısıyla okura sunulur. Bu noktada yazarın, Sabiha’yı hep öteki’nin bakış açısından vermesi de anlamlıdır. Metninde en çok kendinden bahsederek baş kahramanını öter. Sabiha’nın ortaya çıkışının ertelenmesinin nedeni de belirli anlamlarda bu narsistik tavır ile ilgilidir. Baş kahramanını 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. Böylece Sabiha’nın hep ötekilerden bahsetmesi ve onların içinden dünyaya bakarak oyuncu olmak istemesi anlam kazanır. Aslında bu, tam da şiirsel bir harekettir. En çok kendisinden bahsederek baş kahramanını silerek yaratmak. Bunu da onu başka kahramanların belleklerinde yeniden yaratarak yapar. Sadece Nâsır Paşanın hâtıralarının yakılması değil, Sabiha’nın sürekli ötelenerek, belirli anlamlarda silinerek yeniden ve her kahramanın belleğinde sürekli yeniden oluşturulması kesik kesik görülen bir rüyanın parçaları gibidir. Bu da şaşırtdımanın kendisidir. O kadar komik duruma düşmüş biri olarak gösterilen Kudret Bey için sarf edilen “O, uyanırken 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 susuşlar da vardır. Bu yüzden bir şeyler

²⁹⁴ Tanpınar, “Paul Valéry”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 453.

silinirken diğerleri hemen onların yerine geçer. Bu da yine sahnenin dışının başka bir boyutudur. Susuşlar ve söyleyişler eş zamanlı olarak ilerler.

4. 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 yansımada 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. Hattâ 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 öznel, 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 kullanılabilir. 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.

4. 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 kahramanları için hayal, en az rüya kadar önemli bir unsurdur. Çünkü onun kahramanları 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 hâtıralarıyla yaşayan bir anlatıcı yaratır. Hikâyede bir masal kahramanı gibi anlatılan ölü annenin yanı sıra bir de ona dair hatırladıkları daha çok hayalden ibaret olan bir kahraman vardır ve bu da hikâyede bir belirsizliğe neden olmaktadır.

Bu hikâyenin başında anlatıcı, hastalıktan bahsetmektedir. Muhtemelen bulunduğu yer de bir klinikdir. Hikâyedeki belirsizliğe delilik de bir katkıda bulunmaktadır. Belirsiz olmayan unsur ise bu hastalığın anlatıcı tarafından kabul edilmiş olmasıdır: “ Hastalığımla ben, birbirimize o kadar sadıgız 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; hattâ 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.”²⁹⁵ 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

²⁹⁵ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 103-104.

dışındaki kısımlarda hemen bir hikâye geçmiş zaman anlatımına geçer. Bu geçmiş zamanda hikâyenin kahramanı olarak yer alan anlatıcı, kendisini belirli anlamlarda geçmişin bir kahramanı 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 geçmiş anlatılanlar hakkında verdiği izlenimlerdir: “ (...) ben genç annemin ölümünü, yarı deli bir Arap halayığından bütün çıldırtıcı teferruatıyla senelerce dinledim...”²⁹⁶ ifadesi, İstanbul’a gittiğinde dedesinin zaten eskiden beri hep yarı deli olduğunu duyması, genç anne hakkında anlatılanlarda sık sık geçirdiği sanrılardan bahsedilmesi, hattâ 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 hayalet genç annedir. Anne, evin her köşesindedir. Dede, onun varlığını her yerde hissettirmek için elinden geleni yapmaktadır. Annenin ölümü bir izdüşüm olarak bir hayalet gibi yaşanan hayata ısrarla yansıtılmaktadır. Çocukken yaşanan bu hayat da bir hayal-hakikat perdesinin arkasından görülecektir. Zaten bütün çocukluğu rüyaların ve masalların birleştiği bir âlemdedir. “ Ben çocuk muhayyemde bu bitmemiş hikâyeyi bir müddet geveledikten sonra, gözlerim bu memleketlerde büsbütün başka bir revnakla parlayan büyük yıldızlarda, kahramanları ben ve annem olduğumuz başka bir masala daldım.

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 terkiibinden yapılmış bu hayali çehrenin etrafında dönerdi.”²⁹⁷, “ 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

²⁹⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 105.

²⁹⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 111.

tutulacak kadar yakın bir bahçe yapan durgun ve hüzünlü hava, sonra yıldızlar, irili ufaklı parıltılarıyla rüyalarım dolan yıldızlar ve her sabah uyanmadan önce onların benim yetim çocukluk hayalimde aldığı acayip şekil...”²⁹⁸ 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.”²⁹⁹ Tüm bunlara bir başka hastalık, savaşın anlatıcı üzerinde bıraktığı yıkım da eklenir. Hayatını esir alan ölüm, kendi ifadesiyle “ bir rüya artığı olarak yaşamamanın” 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 kuruluşu yerine biçimsel formlara başvurmuştur. Anlatıcı, hâtıralarından bu kadar emin bahsederken, bir taraftan da anlattıklarını bu kadar belirsiz kılmayı başarabilmiştir.

Çocukluğundan itibaren rüyalarına girenler de genç annenin ondaki 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 eserlerinde kendini gösteren merdiven ve eşiğin paralelinde 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 bir insan vardır. Anlatıcı, bu yoldan yürürse bir başkası olacağını hayal etmektedir. O, diğer hikâyelerdeki kahramanların geçirdiği gibi bir dönüşüm geçirmek istemektedir: “ Bu yaşadığım hayat o kadar benim değil ki herhangi bir saatimde birisi gelip de bana ‘

²⁹⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 112.

²⁹⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 113.

Haydi kalk, sıran geldi, kendi kendin ol!’ diye bağırrsa 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...”³⁰⁰

Bu “yalnız...”ın ardından “asıl felaketini” anlatmaya başlar. Bu anlatıda dikkati çeken, anlatıcının kendi kendini bulmaya dair söylediklerinin Abdullah Efendinin, meyhanede yaşadıklarına bir gönderme 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 sofrada 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.”³⁰¹

Buradaki anlatıcı da diğerleri gibi “rüyalarının hakikatine uyanmış” ve bu, tıpkı **Abdullah Efendinin Rüyalari**’nda olduğu gibi gece ve birdenbire gerçekleşmiştir. Anlatıcı hem yaşamakta 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, üstelik bu, kendi deyişiyile “ (...) ne Baudelaire’in çift odasına, ne de Quincey’nin afyonun cennetinde gördüğü rüyalarından realiteye dönüşüne benziyordu. Bu daha sade bir şey, uzun gafletinde birden uyanan ruhun kendi kendisine tertip ettiği bir nevi cürmümeşruttu.”³⁰² 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 ârâfımız olsa gerek.” diye düşünür.

Neden ârâftır? Bunu bir süre sonra anlar. O da Abdullah Efendi gibi kalabalık bir mekâna gelmiştir ve bu mekândaki insanlara bakmaktadır. Bu bakış,

³⁰⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 83-84.

³⁰¹ Tanpınar, a.g.e, s. 84.

³⁰² Tanpınar, a.g.e, s. 85.

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 ârâftır, 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 konusuken **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 bu bozamadıkları gerçekle baş etmeye çalışmaktadırlar. Bu nedenle her ikisinde de hayallere paralel olarak rüyalar vardır. Hayaller, onların yaşadıkları gerçekliği bozma çabalarını sembolize ederken rüyalar bir kâbus hâlini alan bu bozma işleminin nafieliğini vurgulamaktadır.

Emirgân'da Akşam Saati'nde, hikâyenin kahramanı Sabri'nin bir yaz yağmurunun 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 hikâyeye, bir macera haline indirilince bütün boyu kayboluyor, ister istemez darlaşıyor küçülüyordu.”³⁰³ Sabri de bu nedenle düşüncelerinin zerrelere hâlinde olmasından memnundur. Böylece onun hayatı dar bir hikâyeye sığdırılmayacaktır. Aslında bu zerleşme 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 zerrelere, parçalanmışlıkları birleştirebilir. Bir nevi yap-boz oyunu gibi. Okur zerrelere bir taraftan birleştirirken bütüne ulaşmak için bir taraftan zerrelere üzerinde tek tek durur. Bu nedenle Sabri ve yazar birleşir. Kahraman ve

³⁰³ Tanpınar, a.g.e, s. 303.

yazar okura birlikte seslenirler: “ Fakat genç kadın **bizim** sırrını açmak dediğimiz şeyden çok uzaktı.”³⁰⁴

Bu hikâyede genç kadının çocukluğunda yaşadıkları daha sonraki yaşamında etkili olmuş, örneğin yarı deli bir halayık 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 hâline getirilerek hayallerde bile olsa baş oyunculuğa yükselmek. Bu nedenle bu kadın bu kadar tuhaftır, çünkü sıradan olan hiçbir şeyin hatırlanmayacağını farkındadır.

Bu hayal ve gerçeğin iç içe girmesi durumu Tanpınar’ın romanlarından **Sahnenin Dışındakiler**’de, kahramanların hayata bakışında ön plana çıkar. Aslında bu romanın en hayalperest olmayan kahramanı, esas kahraman, ama aslında herkesin ondan bahsederek bir nevi hayallerinde yaşamaya devam eden Sabiha’dır; üstelik **Sahnenin Dışındakiler**’de sadece Sabiha değil, neredeyse bütün roman kahramanları birer oyuncudur. Kudret Bey, kendisini hep bir sahnede gibi hisseder; aklından geçenler kafasında bir kurgu oluşturmaya her zaman müsaittir. Sakine Hanımın kendisini evlendirme teşebbüsüne önce çok kızsada bir süre sonra, bu süre Sakine Hanımın evinden çıkıp vapura binene kadar geçen süredir, kendini tamamen kaptırır, evleneceği kadının Avrupalı olmasından başlayarak nasıl davranacağı, nasıl düşüneceği Hattâ nasıl olması gerektiğini bile hemen kafasında kurgular. Bir süre sonra da bunlara inanır, hattâ öyle inanır ki Sakine Hanımın tanıştırdığı kadının kafasındakilerden farklı olmaması bile onu ilgilendirmez. İlk önce küçük bir şok yaşar, ardından karşısındaki yine kafasındaki kadın olur. 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,

³⁰⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 303.

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, 50 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 20 yaşında bir genç kadının daha 14 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 Beye karşı davranışlarında da, onun çocukluğu devam eder. Etrafindakiler onu kandırır gibi bir tavır takınmışlardır. Örneğin yukarıda bahsedilen olay da aslında Sakine Hanım, Kudret Beye oyun oynar. Bu oyun başladığında da ona neredeyse bir anne ya da büyüğü gibi nasıl davranması gerektiğini gösterir. Kudret Bey ve tanıştırdığı kadın arasındaki ilişkiyi aslında ikisine de fark ettirmeden 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 söylenenlere 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 Beyin kendi kafasında kurduğu dünyada yaşaması gibi **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nün kahramanlarından 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 tiyatrunun kendisidir. Seyit Lûtfullah'ın, “acayip gölgesi doğrudan doğruya yalanın boşluğunda yüzüyordu. O maskenin, yahut ödünç kişiliğın kendisi idi. Çok hayalî bir piyeste asıl baş rolü, 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.”³⁰⁵ 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 Hattâ gerçekliğinden kendisinin asla şüphelenmediği bir dünyada yaşamaktadır. Bu dünyanın içinden insanların arasında dolaşan Lûtfullah’ın kişiliği diğer insanlar arasında ödünç bir şahsiyet hâline dönüşmüştür. O kendi dünyasında bir sarayda yaşamakta, Aselban adlı sevgiliyle 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 uygulamaya çalışan Seyit Lûtfullah ile eczanesinin arkasında kimya formülleriyle altın yapmaya çalışan Aristidi Efendi³⁰⁶, 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, hattâ milletler arası bir konferansta sunulmak üzere tabirâmeler hakkında kendisinden yardım istemesi burada önem kazanır. Bir bilim adamının tabirnamelerle ya da diğeri 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.³⁰⁷ Sonuçta hepsi kendi

³⁰⁵ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, a.g.e., s. 42.

³⁰⁶ 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. s. 360.

³⁰⁷ Bugünden bakıldığında ortaya konulan eserlerde, özellikle romanlarda ilm-i nücum, ilm-i cifir gibi ilimlere ve “iyi saatte olsunlar” ile ilgili kurgulara çokça rastlanmaktadır. Asıl ilginç olan ise bu tür kurguların özellikle kendisinin bilimden yana tavır aldığı söyleyen yazarlar tarafından oluşturulmuş olmasıdır. Yurt dışında tahsilini yapmış, Avrupa görmüş, bilimi en iyi bilenlerden olduğu düşünülen insanlar da bu şekilde bir tavır sergilemektedir. Kendi coğrafyalarına ait birçok

kafalarında, en çok da Seyit Lûtfullah'ın hayal ettiği bir dünyanın izdüşümündeki gerçeklikte yaşamaktadırlar.

Bu konunun bir başka yönü, Tanpınar ve kuşağındadır. 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”³⁰⁸ 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. 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 baş role taşımıştır. Lûtfullah, Abdüselam Beyin 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)...”³⁰⁹ 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...”³¹⁰ Oysa saat, Abdüselam Beyin cariyelerinden birinin odasında bulunmuş, cariye ise memleketine gitmiştir; bu, cariyenin arkasından çekilen telgraftır. Aslında bulunan da Abdüselam Beyin kol

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 hâle dönüştüğünün kabul edilmesi.

³⁰⁸ Peyami Safa, kokain için “beyzâ hanım” tabirini kullanmaktadır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız Beşir Ayvazoğlu, **Peyami**, Ötüken Yay., İstanbul, 1998, s. 131-153.

³⁰⁹ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 48.

³¹⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 48.

saati değil cariyenin masa saatidir; fakat Lûtfullah'ın kafasındaki hayaller, tesadüfen gerçeklikte karşılığını bulmuştur.

Tanpınar için hayal, eserlerinin büyüsunü artıran bir unsurdur. Uyanık hâlde rüya görmenin bir başka boyutu olarak sürekli hayallerle yaşayan bu kahramanlar, 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 hâline getirilmesi, onlar için yaşamayı, gerçeklik içinde kalabilmeyi kolaylaştırmaktadır.

4. 2. Rüya

Tanpınar'ın eserlerinde oyun ve rüya konusuna değinmeden önce, onun eserlerinde özellikle ortaya çıkan uyku ve uyanıklık arasında bir nevi ârâfta kalmaktan bahsetmek gerekiyor. Hayallerin tersine rüyalarda gerçeklik, bir kâbus hâlini 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 hâlinde bir oyuna dönüştürülmüş şekillerdir. Ama onda asıl rüyâ hâli şiidir. Dilde rüya hâlini 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 Efendinin 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 kahraman vardır aslında. Doğa ve ölüm: Doğanın durumuyla hikâye arasında bir paralellik 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 ârâf olma görevini daha sonraki eserlerinde üst bir boyuta taşıyacaktı.

Erzurumlu Tahsin'de uyku ve uyanıklık arasında bir perde görevi gören ölüm de daha sonradan yazarın, özellikle uyanırken 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, hattâ sınırlarını daha da genişleterek yaşam ve ölüm arasındadır. **Erzurumlu Tahsin** kendisine göre ölüdür: “Benim anam, kardeşim yoktur, ben ölüyüm; ölülerin anası, kardeşi olmaz.”³¹¹ der. Bu, belki de daha sonra Tanpınar'ın diğer eserlerinde genişleteceği uyanırken rüya görme hâlinin başlangıcıdır. Aslında Tahsin tüm yaptıklarıyla, onunla konuşmak isteyen arkadaşlarına onları tanıımıyormuş gibi davranması, varlık içinde olmasına rağmen bunu reddetmesi, kısacası dünyaya ait her şeyi bir tarafa bırakmasıyla, ölülerin dünyasından bir yansıma olarak yaşıyor gibidir. Hattâ onun hakkında konuşanlar da onun bu uyanık hâlde rüya görmesine bir anlamda yardımcı olurlar, dahası bu, onların da uyanırken rüya görmelerini sağlayacaktır. Tahsin hakkında anlatılanlarla onlar kafalarında bir Tahsin imajı oluşturmakta, var olan ile kafalarındaki Tahsin arasında bir yer yaratmaktadırlar. Tahsin'in uyanırken rüya görmesini sağlayan unsurların başında, onun sürekli sarhoş olması hakkında yapılan 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 uyanırken 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 Ketî'yi ve oyun oynadığı evdeki insanlar vardır. O gece gördüğü her şey bu rüyada birbirine girer. Onu evine alan ev sahibi yaşlı kadın, Ketî, Keçiören'deki evde oyun oynadığı adamlardan biri. “Esas temi bağdaki oyunla Ketî olan bu uzun ve çapraşık âlemde her şey altüst, her şey en beklenmeyen şekilde idi. Tabii başta Ketî geliyordu, fakat zavallı Ketî, bu nizamsız muhayyelede ne acayip terkiplere giriyordu. Bir Ketî ki, başı biraz evvelki ev sahibimizin omuzları ve şişkin karnı üstünde duruyor ve asıl garibi, deminki sıska delikanlının kırpık bıyıklarını taşıyordu. Sonra

³¹¹ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 90.

bu baş birdenbire kayboluyor ve biz, ev sahibimizle beraber, el ele Keti'nin başını arıyor ve bir türlü bulamıyorduk.”³¹²

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 karşılaşıcaklarını beklemeye başlar, fakat o, zaten hikâyenin başından beri bir şeylerin olacağını 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 hazırlanmış gibi hisseder: “ Şüphesiz başka şartlar altında bir gecede böyle bir şeyle karşılaşırdım, hayretten çıldırabilirdim. Fakat o gece, beni uykumdan o kadar ani şekilde ve o kadar sarıh bir bekleyişle çağıran o acayip ruh hâleti içinde şaşırımdan çok uzaktım. Hattâ, 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.”³¹³

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 kahramana 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”

³¹² Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 67.

³¹³ Tanpınar, a.g.e, s. 69-70.

oluşudur. Sabah Hoffmann'ın 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 eşığe 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 kahramanları için uyanıkken rüya görüyor diyecektir: “Hayretten çıldıracak gibiydim. Bütün bu insanlar bana uyanık hallerinde rüya görüyor gibi geliyordu.”³¹⁴

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 özellikle başka bir zamanda, ya da rüyada hapsolme korkusu gibi unsurlar, Tanpınar'ın kendisinin de belirttiği gibi etkisinde kaldığı yazar ve şairlerden özellikle 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 hapsolmek gibi unsurlardır.³¹⁵ Yıllarca Nerval okuyan Tanpınar için bu göndermeler 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 Efendinin 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

³¹⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 76.

³¹⁵ Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**.

ara bölge, eskilerin yakaza hâli 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 Efendiyi izleyen üçüncü gözden bahsetmektedir. Bu da çoğunlukla bir eşik olarak kendisini ortaya koymasındır. Rüya formunda eser yazma düşüncesi, her ne kadar sembolistlerden, özellikle de Valéry'den izler taşısa da daha çok sürrealistlerle bağlantılıdır. Nitekim Tanpınar, **Abdullah Efendinin 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 Efendinin Rüyaları**'nda sürrealizm yapmağa çalıştım.”³¹⁶ 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. Asıl hakikat görünmeyeni görmekle mümkün olacaktır. Bu bağlamda Abdullah Efendinin 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 Efendinin 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.”³¹⁷ Hemen sonra gelen ifadeler Abdullah Efendinin 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...”³¹⁸ Tüm bunlar ancak rüyalarda gerçekleştirilebilir. Rüyaların bilinçaltında, yaşanan deneyimler ve kültürel birikimin de bir araya gelerek gün yüzüne çıkmasında benzer bir durum vardır. Buradaki benzetme bu nedenle önemlidir. Kral

³¹⁶ Alptekin, **Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür, Bir İnsan**, s. 42.

³¹⁷ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 44.

³¹⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 44.

Oidipus, Antigone ve Othello komik bir piyeste sadece rüyalarda bir araya gelebilir. Bir komedide bu şahıslar kendi rolleriyle ancak bu şekilde var olabilirler.

Rüyanın ve gerçek hayatın birbirine geçtiği bu hikâyede ve **Geçmiş Zaman Elbiseleri**'nde yoğun bir Hoffmann³¹⁹ etkisi vardır. Zaten Hoffmann'ın hikâyelerinden anlatıcı kendisi **Geçmiş Zaman Elbiseleri**'nin daha ilk paragrafında bahsetmektedir. “ (...)bir düş karakteri E.T.A Hoffmann'ın **Die Elixire des Teufels (Şeytanın İksiri)** adlı yapıtının baş kahramanına 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 kahramanları ‘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 reddederler. Ve bu tür bir direniş onlara azap verir.”³²⁰ 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 karanlık sokaklara daldı...”³²¹ **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...”³²² **Erzurumlu Tahsin**'deki anlatıcı bir

³¹⁹ Tanpınar, kendisi **Abdullah Efendinin Rüyaları** hikâyesini yazdığı zamanlarda, “Zaten ben Hoffmann'esk bir adam oldum artık” der. **Tanpınar'ın Mektupları**, Mektuplar (Haz. Zeynep Kerman), s. 19.

³²⁰ Pierre Sorlin, **Düş Söylemleri**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004.

³²¹ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 45.

³²² Tanpınar, a.g.e, s. 102.

an önce eve gidip rüya görmek ister. Abdullah Efendinin düşüncesi de farklı değildir. Her iki kahraman 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** edilmişti; ve 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.”³²³ 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 hastalıkların tedavisinde rüyalandaki sembollerin yorumlanmasında sağaltım yöntemi olarak kullanılmıştır. Rüyaların yorumlanmasıyla insanlara teşhisler konulmuştur. Dikkati çeken 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 rüyalandan yola çıkan sanatçılar için böyledir. Örneğin ikiye bölünme temasının klâsik 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.³²⁴ Yaratıcı, bu ikisini birleştirerek eserinde bir tashih gerçekleştirir. **Abdullah Efendinin Rüyaları** hikâyesinde, rüya ve gerçek gibi Abdullah ve Abdullah Efendi var. Abdullah Efendi, Abdullah'ı tashih etmek istiyor.

Abdullah Efendinin Rüyaları'nda başka bir zamanı yaşamak ile, rüya formunun bir başka özelliğiyle karşılaşılıyor. Tanpınar “Şiir ve Rüya” makalesinde rüyalandan 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

³²³ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 49.

³²⁴ Sorlin, **Düş Söylemleri**, s. 39.

andır.”³²⁵ 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 ettiği 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.”³²⁶ İkinci iki, yani sadece tam sayı olan iki tabii ki Abdullah Efendinin 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 söylenen bu üçüncü göz de yazarın kendisidir. Fakat yazarın eserinde bizzat kendi kimliğiyle ancak zaman zaman ortaya çıkması onu yarım, belirli anlamlarda kesirli hâle getirecektir. Dolayısıyla buradaki kesirli iki, Tanpınar’ın kendisi ve beraberinde eserde ortaya çıkan yazar kimliğidir. Bu da Abdullah Efendinin düşüncelerinde tahayyül ile tashihin birleşmesindeki bir başka paralelliği göstermektedir. Hayal gücü ile rüyanın yanında böylelikle kahraman ve eserdeki yazar yer alır.

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: “ 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 büyüğü çekilmiş bir tiyatro aksesuarı kadar cansız bir yığın olur. Çünkü hakikatte rüyanın bizim için tabiat-üstü tarafını yapan, onu

³²⁵ Tanpınar, “Şiir ve Rüya I”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 31.

³²⁶ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 51.

meydana getiren acaiplikler silsilesi, mantıksızlığı, şuur ve muhakemenin geri gelişinde ilk iş olarak istihfafla bir kenara fırlattığı tesadüfler değil, onları canlandıran çözülmesi güç ruh hâleti ve onun vasıtasıyla etrafımızda yarattığı havadır.”³²⁷

Tanpınar’a göre sadece rüya formunda yazmak değil bu havayı yaratmak da önemlidir. Bu nedenle **Abdullah Efendinin 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 Efendinin iç sesleri. Hikâyenin içindeki parçalanmışlığı göstermek için bir anlatımdan diğerine atlanması, yaşanan 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 Efendinin 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 bölünmüş kısmında oturmaktadır. Karşısındaki masada iki çift ve iki pencere görünmektedir. Burada eğleniyor olmak ona iki kat sevinç vermektedir.

Abdullah Efendinin Rüyaları’nda daha çok Hoffmann’dan gelen ikilik, **Evin Sahibi**’nde yerini Nerval’e bırakır. Nerval, “Rüyalarımız ikinci hayatımızdır.”³²⁸ der. Tanpınar da “Şiir ve Rüya” makalesine “Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söylenir.”³²⁹ cümleleriyle başlar. 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 Efendinin 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

³²⁷ Tanpınar, “Şiir ve Rüya”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 34.

³²⁸ A. Alvarez, **Gece**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s. 200.

³²⁹ Tanpınar, “Şiir ve Rüya”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 30.

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.³³⁰ 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."³³¹ der. Ayrıca, Nerval için şöyle bir yorum yapar: " Nerval deli değildi. Sadece rüyayı seçen, onun nizamını zaman zaman uyanık hayata taşıyan adamdı."³³²

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 Efendinin 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 özellik 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 psikozlu ve rüyalarımız esnasında hepimiz kafayı yemiş kaçıklara dönüşüyoruz. Bizi bu sıfatlardan kurtaran tek şey o sırada uyuyor olmamızdır... Bundan dolayıdır ki düş

³³⁰ Alvarez, Gece, s. 201.

³³¹ Tanpınar, " Paris'teki Sefaret Binamıza, Nerval'e ve Prens de Lamballe'e Dair", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 490.

³³² Tanpınar, a.g.m., s. 490.

görme, akıl hastalığında seyreden türden bir psikolojik sürecin ürünü olarak görülebilir... çünkü normal insanlar rüyalarında akıl hastalığının önemli emarelerinin tamamını sergileyebiliyorlar. Bu sebeptir ki rüyalar üzerinde yapılan çalışmalar bir tür akıl hastalığı üzerine yapılan çalışmalar olarak düşünülebilir.”³³³ 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 Efendinin Rüyaları**’nda Abdullah Efendinin kendisi, **Evin Sahibi**’nde 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 Hattâ günümüzde bu, geçerliliğini koruyan bir durumdur.

Bu bölümün başında bahsettiğimiz uyku ve uyanıklık arasındaki durumun ortaya çıkışı **Mahur Beste**’de de hikâyedekilerden çok farklı değildir. Behçet Bey, romanın daha başında, bugünden geçmişine doğru bakmakta, kendisi için bir nevi sığınak, hattâ 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”.³³⁴ Komodinler onu zevk âlemlerine götürür. Fakat bu bebeklerin belden aşağıları kayıptır. Bu eşyalar, Behçet Beye karısı Atiye Hanımdan kalmıştır. Uyku ile uyanıklık arasında bu gidip gelmeler onu bir ikileme götürür, ancak Behçet Beyin neredeyse tüm hayatı, romanın başından itibaren, böyledir.

“İki uyku arasındaki düşünceler” bölümünde, iki şey arasında kalma vardır: Behçet Beyin “kendi ömrüyle bir taraftan bağlanan şeyler ve ona yabancı olan

³³³ Alvarez, **Gece**, s. 131.

³³⁴ Tanpınar, **Mahur Beste**, s. 13.

şeyler.” Odası ve evinin diğer tarafları. Karısı için söylediği uyku ve büyük uyku arasındaki durum, ölüm ve hastalıktır. Behçet Beye göre ölüm ve hastalık başka şeylerdir. Saatler, iyi yürekli hastalar, kitaplar ise kadınlardır.³³⁵

Evinde bir sürü eski eşyanın bulunmasına rağmen Behçet Bey kendisini bir koleksiyoncu³³⁶ 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 yararlar. “Aynalar, istedikleri zaman, dört bir yana salıverdikleri bu sessizlikle taksim kabul etmiş bir zamanın timsali idiler.”³³⁷ Fakat romanın tamamına bakıldığında Behçet Bey için geçmiş hep uyku ile uyanıklık arasındadır. **Mahur Beste** gibi mahmur bir hâldedir. Geçmişi bu şekilde görmek onu rahatlatır.

Emirgân’da Akşam Saati’nde hem Sabri hem de bu hikâyenin diğer kahramanı 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, hattâ 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.”³³⁸ Kişi de aslında sadece bir kişidir, fakat zerrelere, bedbahtlığı, saadeti gibi, onun bu bütünlüğünü sağlayan zerrelere biridir. Nitekim daha sonra, “Herkes kendi kaderi içinden, dar bir pencereden başını çıkarır gibi birbiriyle konuşuyor...”³³⁹ der. Burada genç kadının daha önce yaptığı masal benzetmesine de bir gönderme vardır. Aslında üç yolu da yürüten aynı kahramandır. 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.”³⁴⁰ Tüm bunların ardından Sabri, “ iki yolun arasında kaldığını”

³³⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 17.

³³⁶ Tanpınar’ın eserlerinde koleksiyonculara sıklıkla rastlanır. **Evin Sahibi** ve **Yaz Yağmuru** hikâyelerindeki dedeler, **Huzur**’da Tefik Bey, **Sahnenin Dışındakiler**’de Nâsır Paşa, **Aydaki Kadın**’da Hulki Bey, hepsi birer koleksiyonculardır.

³³⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 24.

³³⁸ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 307.

³³⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 309.

³⁴⁰ Tanpınar, **Bütün Şiirleri**, s. 38.

düşünür. Bu “on günlük dostluk” ona iki kadını birden sevebileceğini göstermiştir. 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 anlaşıyoruz, dedi.”³⁴¹ Bu, Sabri’nin genç kadına kendisini anlatışında da vardır. Birden çok şeyle kendini anlatmaktır yaptığı. Oysa genç kadınla anlaşılır, çünkü o da aynı durumdadır. Bu nedenle Sabri’ye masaldaki kahramanın üç yola da gittiğini anlatır. Anlattıkları, Sabri’ye çok tanıdık gelir. Bu nedenle evin içindeki eşikten girerken değişimleri gerektiğini anlarlar ve Tanpınar’ın eserlerinde sık sık ortaya çıkan uyanıkken rüya görme hâli 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.’ ”³⁴² Bu 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 zerleşir. Hafızanın bir oyun aracı olarak kullanılması, kurgudaki asıl büyük oyunu, uyanık hâlde rüya görmeyi gerçekleştirmiştir. Hikâyenin sonunda kadının oynadığı saklanma oyunu da hafızayla bağlantılıdır. Sabri, gözlerini açtığında genç kadını göremez. Fakat onu madde hâlinde görmeye zaten ihtiyacı yoktur. O, onun düşüncelerinin ve Hattâ belirli anlamlarda kendisinin çarpıp geriye dönmüş şeklidir. Zaten bu nedenle Tanpınar estetiğinin temeli uyanık hâlde rüya görmektir.

Hikâyenin kurgusundaki asıl oyun uyanık hâlde 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 bilinmemesi, hattâ özellikle yalan söyleyerek insanların zihinlerinde yer edinmek istemesi de hafıza ile

³⁴¹ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 279.

³⁴² Tanpınar, a.g.e, s. 310.

bağlantılıdır: Unutulmamak için bir direnç. Hiçbir Tanpınar kahramanı 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 hâlini” kurduğu hikâyede bu, belirsizlikler ve kahramanlarının sırlarıyla yapılmıştır. Böylece okur sadece bir seyirci konumuna sokulmamış aynı zamanda hikâyenin gerilimiyle sürekli uyanık bir hâlde bırakılmıştır. Kurgunun “dilde rüya hâlini kurduğu” bu hikâyede kahramanın bir kuyuya dalıp gittiği burada, okur sürekli uyanık olmalıdır ki hikâyenin sırlarını çözmeyi başarabilsin.

Aslında Tanpınar'ın ironik kahramanlarından **Acıbadem'deki Köşk** hikâyesinin dayısı Sani Bey için de bir uyanıkken rüya görme söz konusudur. Onun hayal gücünün ortaya koydukları 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 Efendinin Rüyaları**, diğeri ise **Rüyalar** hikâyesidir. Bu hikâyenin kahramanı 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 hâlden 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 belirsizlikten kurtarır.³⁴³ Burada Tanpınar'ın diğer eserlerindeki rüya kullanımından farklı bir duruma rastlanır. Kahraman sadece rüya ile başka bir zamana

³⁴³ Tamer Kütükçü, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Rüyalara”, **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.

gitmekten değil başka birinin zamanına girmekten bahseder. “Sadece uyur uyumaz kendi zamanından çıktığını, başka birisinin dünyasına girdiğini biliyordu.”³⁴⁴ Burada dilde rüya hâlinin kurulması, bir başka paralelliği de beraberinde getirmiştir. Hikâyenin kahramanı 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 hâlini kurmaya çalışıyor hâle gelmiştir.

Yaz Yağmuru’nda genç kadın, Sabri ile konuşurken hikâyesini birdenbire keser. Sabri onu vapura götürür, sonra da karısı ve çocuklarının yanına gitme plânu yapar. Tanpınar’ın hikâyeleri genelde bu şekilde biter. Bir rüyadan uyanır gibi kahraman kendisini birdenbire bir başka dünyanın içinde bir başka şey düşünürken bulur, sanki hepsi yaşadıkları âna, 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 yabancısıdır. 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.³⁴⁵ 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. En sonunda Seyit Lûtfullah’ın kaplumbağasının üstüne düşmesi de anlamlı. Çünkü bu kaplumbağaya mahalleli Emanet ismini vermiştir. Tüm bu yaşananların kurgu boyutu da aslında İrdal’a Lûtfullah’tan bir emanettir. Her şey bir rüya gibidir ve bunun bir rüya gibi olduğu da bizzat roman kahramanının anılarındaki rüyasında görülür. Bu da dilde rüya hâli kurma durumunun ikizleşmesini gerçekleştirmiştir.

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

³⁴⁴ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 230.

³⁴⁵ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 280-281.

bizzat kurmaca içindeki kahramanların kendileri kabul etmişlerdir: Her şey bir oyundan ibarettir.

Dilde rüya hâlini kurmak. Tanpınar bu rüya hâlini 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.

4. 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.”³⁴⁶ Aslında 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 gösterir, Bu da doğaldır. Sonuçta taklit eden kişi, karşısındakinin gerçekliğine ulaşmak, dahası ona dönüşmek istemektedir. Bu da kendisini metamorfoz fenomeninde ortaya çıkarır. **Geçmiş Zaman Elbiseleri**'nde, **Abdullah Efendinin Rüyalari**'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 Efendinin Rüyalari**'nda Abdullah Efendinin 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**

³⁴⁶ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 73.

Elbiseleri'nde yaşadıklarının rüya mı yoksa gerçek mi olduğunu anlayamayan bir anlatıcı, **Abdullah Efendinin Rüyalari**'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. Aslında bu hikâyelerde yaşanacak olan talih, yazar tarafından anlatım zamanının uzatılmasıyla okura da yavaş yavaş hissettirilir. Bu nedenle kahramanların talihlerine ulaşıncaya kadar başlarından geçenler, duyguları, düşünceleri, buldukları mekânlar uzun uzun tasvir edilir. Yazar, bu uzun anlatım zamanlarıyla fırtınayı hazırlıyor gibidir.³⁴⁷ **Geçmiş Zaman Elbiseleri**'nde anlatıcının araba çarptıktan sonra getirildiği evde uzun uzun bu evden ve onun kendisinde uyandırdığı izlenimlerden bahsedilmesi, Abdullah Efendinin 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 kahramanlar da farkındadır. **Geçmiş Zaman Elbiseleri**'ndeki anlatıcı o gece bir şey olacağını, normalin dışında bir şey yaşayacağını bilmektedir. **Abdullah Efendinin Rüyalari**'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,

³⁴⁷ Burada Aristoteles'in trajik eylem hakkında söylediklerini hatırlamak yerinde olacaktır. "Aristoteles, trajik eylemde, felaket ile son katarsisten önce uzun talihsizliklerin gelmesi gerektiğini zaten öngörmüştü.", Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, s. 76.

sürekli olarak onu kaybedeceğini düşünmesi de bundandır. Her akşam eve geldiğinde Zeynep'in hâlâ evde olması onu sevindirir, dahası şaşırır. Bu, Zeynep'in yavaş yavaş annenin yerini aldığı bir göstergesidir. 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."³⁴⁸ Tanpınar, çocukken kendisi de benzer bir deneyim yaşamıştır. Bu tecrübeyi gerçekleştiren tanıdığı delilerden biridir: "Bir tanesi her gün evden yiyecek taşıdığım ve eşya filân götürdüğüm Sinop'un meşhur Deli Ömer'i, bir akşam üstü beni Tophane'de - bilmem Sinop'ta böyle bir semt var mı şimdi- bütün çarşı halkının gözü önünde boğmaya kalktı."³⁴⁹ Tanpınar, "Kerkük Hâtraları"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.³⁵⁰ Tüm bunlar, yazarın muhayyilesinde **Evin Sahibi** hikâyesini meydana getirir.

Evin Sahibi hikâyesindeki anlatıcının talihinde sıradan bir hayatın ölümü yoktur. O, annesinin ölümüne benzer bir ölümle hayata veda edecektir. Bundan çok emindir, bu konuya dair en ufak bir şüphe bile duymaz. Ne de olsa Tanpınar kendisi de "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 olarak yanında taşımış fakat bu, kendisine annesi gibi bir ölüm getirmemiştir. Aslında o, tüm hayatı boyunca farkında olmadan annesinin hayatını taklit etmiştir.

³⁴⁸ Freud, **Haz İlkesinin Ötesinde**, s. 23.

³⁴⁹ Tanpınar, "Paris'teki Sefaret Binamıza, Nerval'e ve Prenses de Lamballe'e Dair", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 490.

³⁵⁰ Tanpınar, "Kerkük Hâtraları", **Yaşadığım Gibi**, s. 346.

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 kadını, dedi.”³⁵¹ 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 konuya Bachelard’dan yola çıkarak bir cevap arar. “ Hem **Su ve Rüyalarda**’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.”³⁵²

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 tabî 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

³⁵¹ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 282.

³⁵² Gürbilek, “ Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark, Tanpınar’da Ophelia, Su ve Rüyalarda” **Kör Ayna Kayıp Şark**, s. 106.

çıkarak kendi ile birleşmiş öteki'ye bakan taraf hâline 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 bütünlüşmeyle dışarıya vermektedir.

Taklit konusunda üzerinde durulması gereken bir başka nokta da Sabri'nin karısı ve bahçede tanıştığı kadına bakış açılarıdır. Sabri, onları kendi bakış açısından, kendi tarafından bakarak bir nevi aynaya ya da kendiyile aynılığa dönüştürmüştür. 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, 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 farketmeyişimizdir.”³⁵³ Bu nedenle Sabri, Seher'i kıskanır, hattâ 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”³⁵⁴ 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 genç kadın da ona çarparak geri dönerler, hepsi onun bir parçası olurlar. Böylece hafıza ve zaman birleşir.

³⁵³ Marcel Proust, **Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde** (Çev. Roza Hakmen), (5. baskı), İstanbul, Yapı ve Kredi Yay., 180.

³⁵⁴ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 292.

Sabri'nin, bahçede bulduğu genç kadını taklit etmesi böyle bir düşünce ve tavır içinde doğaldır. Kadın, onun düşüncelerinin aynası gibi davranmaktadır. Zaten genç kadının gözleri de ayna gibidir. “ Sabri genç kadının güneş vurmuş bir ayna gibi parlıltı ile dolu gözlerine bakacaktır”³⁵⁵

Ayna, bir 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, hattâ annesini ve bahçede gördüğü genç kadını taklit eder. Taklit, rüya, ayna, su, hafıza ve en sonunda uyanık hâlde rüya görmek. Bunların hepsi kendi arasında bir paralellik sağlamaktadır. Özellikle taklit ile uyanık hâlde 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 itibarıyla 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 döneminden 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 hâline 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

³⁵⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 301.

öncelikle anne ile bir bütün zannetmektedirler. Kendilerini gördüklerinde bunun böyle olmadığını anlarlar.³⁵⁶

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 ne zaman yalan olduğu bilinmeyen sözleriyle hep saklanmaktadır. Sabri onu taklit etmeye başladığında artık buna gerek kalmaz.

Tanpınar'ın eserlerinde 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 kahramanı 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 seyredeninin de paylaşımına sokmuştur. Bu, aslında 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, hattâ bu oyunu daha da ileri götürmek istemiş, ağabeyi ve arkadaşlarıyla Hollywood'a kaçmaya kalkmıştır. Polis onları geri getirdiğinde hayatı çekilmez bir hâl almış, kocası onu dövmüş, hakaret etmiş ve silah çekmiştir. O, bu dayanın hâtırası olarak Temizlik Revüsü'nün sonuna bir dayak sahnesi eklemiştir.

Bu hikâyede anlatıcının trende karşılaştığı trup oyuncularını 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

³⁵⁶ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, Saffet Murat Tura, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1996.

oynanmaya devam etmekte, dahası buradaki oyuncular sahnedeki, oyundaki hâllerini gerçek dünyada taklit etmektedirler. Kurmacanın, gerçek hayatın 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 taşınmaları ve bu şekilde aslında oyunu gerçek hayatta taklit etmelerinin bir başka şekli **Mahur Beste**'de yazar ve kahraman arasında ortaya çıkar. Burada, Behçet Beye **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.”³⁵⁷ Bu, çok eski bir tartışmayı güncelliği bugün de devam eden bir tartışmayı işaret etmektedir. Sanat mı hayatı yapar, hayat mı sanatı yapar tartışması. Tanpınar buradaki yerini şu cümlede alır: “ ‘Tabiat sanatı taklit eder.’ ben onun doğruluğuna inanırım.”³⁵⁸ Böylece gerçekliğin çarpıtılmasından gerçekliğin bozulmasına geçer. Tabiatın sanatı taklit etmesi demek, sanatı her şeyin üstünde görmek demektir. Yazılı bir nesne hâlini alan Behçet Bey için talih yerini icada bırakmıştır. İcat edilenin kendisine, kendisi hakkında 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** ile karşılaştınız. Bunda biraz benim de payım oldu.”³⁵⁹ Nesneleşen insan, nesneleşmiş bir makinenin sahip olduklarına benzer bir şekilde yapısını değiştirmiştir.³⁶⁰ Burada yazarın özellikle “ben”i vurgulaması da, bunu gösteren

³⁵⁷ Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Beye Mektup”, **Mahur Beste**, s. 141.

³⁵⁸ “Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor”, **Mücevherlerin Sırrı**, s. 234.

³⁵⁹ Tanpınar, Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup, **Mahur Beste**, s. 141.

³⁶⁰ “ (...) Hem **Mahur Beste** hem de **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** romanlarında insan-makine ilişkisinin Tanpınar'ı büyülemiş izleklerden olduğunu biliyoruz. Makineler, Tanpınar'da bireysel otonominin karşıtıdır. Tanpınar karakterleri, bireyselliklerini bastırdıkları ölçüde

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.”³⁶¹ Bu cümle, hayatın sanatı taklit ettiğinin bir göstergesidir, ancak nesneleşmiş olduğu unutulmamalıdır. Bu yüzden insan da mekanizmayı taklit etmektedir. Behçet Beyin 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.

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.³⁶² 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...”³⁶³ Bu, bir başkasının yarattığı bir ben imgesidir. Üstelik bu imge bir icattır. Yazar, okura (kahramana) gerçekliğini yazılı bir nesne olarak göstermiş, onu okuyan kahraman da 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 hâlde 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.”³⁶⁴ Buraya kadar bir

makinelere yaklaşır, hattâ **Mahur Beste**’nin Behçet Beyi gibi onlarla özdeşleşir. (...) Sadece öz olarak yaşamının 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.

³⁶¹ Tanpınar, **Mahur Beste** Hakkında Behçet Bey’e Mektup, **Mahur Beste**, s. 141-142.

³⁶² Bu konuyu Tanpınar, “İnsanlığın Talihi” adlı makalesinde işlemiştir, bakınız “İnsanlığın Talihi”, s. 35-36.

³⁶³ Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup, **Mahur Beste**, s. 142.

³⁶⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 142.

dönüşümün varlığını kabul eden yazar, burada 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? Hâtıralarını yazmasını engellediği roman kahramanı, bir romancıya neden yalan söylemesin? Bir kere daha kahramanını suçlar yazar. Bütün bunlar, yazar ve kahramanı arasındaki bu konuşmalar akla **Faust**'u getiriyor. Özellikle 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 gelmişsiniz? Aynadan mı, dolaptan mı çıkmıştınız! Yoksa oturduğu yerden gördüğüm, içindeki şeyleri o kadar merak ettiğim o ağır ceviz sandıktan mı bir anda fırlamıştınız?”³⁶⁵ Behçet Bey, o kadar zamanının dışındadır ki onunla konuşan yazar, bu adamın nereden geldiğini kestiremez. Geldiği yer, ayna, dolap ya da sandık olabilir ona göre. Her üçü de gizemli ve kapalı nesnelere. Ayna, arkasında bir sırrı taşır. Dolap ve sandık kapalı olduklarından içeri açmadığımız sürece orada ne olduğunu bilemediğimiz 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. Nesnelere görmekte ancak onları yansıtılmamaktadır. “Sizi tanıyanlar, sizden her şey bekleyebilirler. Fakat biliyorum ki kapıdan girmişsiniz. Bunu iyice görmüştüm. Ev sahibimiz, misafirler, siz gelince ayağa kalkmış, elinizi sıkmış, bayramlaşmıştık.”³⁶⁶ Yazar, yine **Mahur Beste**'de yaptığı oyunu oynuyor okura. **Mahur Beste**'yi ilk okuyanlar, Behçet Beyin önemli bir şey yapacağını nâfile yere beklerler. Bu kadar büyüleyici şekilde anlatılan, hattâ

³⁶⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 143.

³⁶⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 143.

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 kahraman olarak Suad ve Mümtaz vardır. Onlar, “tersine çevrilmiş bir teoloji”nin kahramanıdır. 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:

- 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...”³⁶⁷

Zaten romanın en dikkate değer özelliklerinden biri ben ile başkası ve dış dünya arasındaki ilişkidir.³⁶⁸

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 dolayımamadan bahseder.³⁶⁹ Girard dolayımamayı 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

³⁶⁷ Tanpınar, “İnsanlığın Talihi”, s. 35-36.

³⁶⁸ Kaplan, “Bir Şairin Romanı: Huzur”, s. 365.

³⁶⁹ Girard buna üçgen arzu adını verir. “Üçgenin köşelerinde arzulan nesne, arzulayan özne ve arzunun dolayımamayı (médiateur) vardır. ‘Safdil’ anlayış için, esas olan nesnedir; öznenin arzusunun sebebi ve kaynağı o nesnedir. Bir sonraki (daha az ‘safdil’) anlayışa göre, her şey öznenin kaynaklanıyordu; nesne önemsiz değildir ama arzunun kendisi (ve öznesi) nesneden bile önce gelir: Arzu nesnesini arayıp bulacak, yoksa yaratacaktır. Bu iki anlayışta da üçüncü köşe (dolayımamayı) silinmiştir; bir üçgen değil, bir düz çizgi vardır ortada. Girard'ın yaptığı, bu gizli, üstü örtülmüş ‘kışkırtıcıyı’ ön plana çıkarmaktır: Özne, bir başkası tarafından arzulan için arzuluyordu nesnesini; ona arzusunu veren, o arzuyu ‘dölleyen’ ve kışkırtan (başka bir deyişle ‘dolayımamayı’) 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?” (s. 230). Turan Alptekin, **Abdullah Efendinin Rüyalari** ile **Huzur**'un birleştiği yerlerden birinin de Suat ve Mümtaz arasındaki bu alt ben üst ben ilişkisi olduğunu söyler. “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları”, s. 48.

gerçekten dolayımlayıcıya 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 seyredelim 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 dolayım³⁷⁰ dir. Burada Suad'ın elinde tuttuğu Mümtaz'ın benliği de hatırlanmalıdır. Bu benlik bir hayvandır: " (...) Küçük ve acayip bir hayvan, kabukla meşin arasında tanımadığı bu teşekkül bir avcun içinde küçük tekallüslerle kımıldanıyordu."³⁷¹ 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 dolayımmanın bir başka şeklini oluşturur. Fakat burada yine Dostoyevski hatırlanmalıdır. **Yeraltı'ndan Notlar**'da Girard'ın dikkat çektiği üzere dolayımlayıcının adı Zverkov "hayvan" demektir.³⁷² Mümtaz ise içsel dolayımamasında benliğini bir hayvana benzetir.

Bir Tren Yolculuğu'nda, hikâyenin kahramanı Zeynep'in üvey annesini taklit ederek ondan intikam alması gibi **Sahnenin 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 kahramanı 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

³⁷⁰ Girard içsel dolayımı şöyle tanımlar: " Yakınıımızdaki bir arzuyu, mikrop taşıyan bir hastaya değmekle kolera ya da veba kaparmış gibi 'kaptığımız' zaman, içsel dolayım var demektir." s. 93.

³⁷¹ Tanpınar, **Huzur**, s. 369.

³⁷² Girard, a.g.e, (s. 228). Girard daha sonra şöyle devam eder: " Kişinin kendini tanrısalılaştırması, bu saçma girişim, hayvansal yaşamın ötesine geçip otomatik ve hattâ mekanik olana gider. Hiçbir şeyin tatmin edemediği bir arzu nedeniyle gitgide daha fazla yolunu şaşırarak, yönünü kaybeden kişi sonunda tanrısal özü kendi varlığını tümüyle yadsıyan bir şeyde arar: cansız olan." s. 228-229.

yaptıklarını aşikâr hâle getirmiştir. Sabiha da yaşadıklarının aşikâr hâle getirilmesini istiyor olabilir. Her ikisinde de saldırgan bir tutum vardır. Tanpınar'ın eserlerinde şiddete, saldırganlığa, küfre doğrudan rastlanmaz. Yazar, bunu kahramanlarının 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. Evet kısmı, Cemal'in hâtıralarında 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 lâyıkiyla izah bizce imkânsızdır.”³⁷³ Aslında Sabiha yaşamakta 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.”³⁷⁴ Dolayısıyla Sabiha, kukla olmak istemediğinden, oyuncu olmak ister. Böylece kendini gerçekleştirebileceğini düşünür. Taklit ise onun bu kukla hâline dönüşmüş insanlara da bir tepkisidir aslında. Sabiha'nın dışında iyi taklitleriyle romanda gündeme gelen bir diğer isim Âdil'dir. Âdil, Cemal'in sınıf arkadaşısıdır. O, doğadaki tüm sesleri taklit edebilecek yetenektir. Nitekim o daha sonra Sabiha'ya âşık olan Hasan Byın yardımıyla kumpayansını kuracak, Sabiha ile bu kumpanyada birleşecektir.

³⁷³ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 36.

³⁷⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 33.

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 kompozisyona sahip bir enstrümana Hattâ mahur besteye benzer. Etrafındaki 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 Beyin sonunda bir kahraman olacağı düşüncesini beklerse, burada da merakla Sabiha'yı bekler, fakat bu iki bekleyiş benzer değildir. Behçet Beyin 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 hâlinindedir. 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 hepimiz demek ister gibi bir fotoğraftadır.

Sabiha'nın bir fotoğrafta görünüyormuş 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 olduğundan yukarıda bahsetmiştik. Eser, taklit ve fotoğraf. Hepsini birleştiren nokta gerçek ve yanılsama. 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 miş 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 hâtıralarında Sabiha, baş roldedir, oysa hâtıra 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 hâtıralardaki insan değildir. Sabiha'ya yer vermeye de gerek kalmamıştır. Artık bu hâtıra 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.³⁷⁵ Bu noktada taklit, ayna ve oyunculuk arasında bir paralellik kurulmuştur.

Ayna ve oyunculuk da **Sahnenin Dışındakiler**'de önemli bir yere sahiptir. Kudret Beyin, her aynanın önünde durup kendini seyretmesi, Sabiha'nın başka insanların yüzünde seyahat etmesi, Cemal'in Behçet Beyin hediye ettiği aynada sadece kendisini değil **Mahur Beste**'de ve **Sahnenin Dışındakiler**'de yer alanların hepsini görmesi. Ayna, oyunculuga eşlik eden bir unsur gibi. Aynaya bakan kahramanlar, orada kendi içlerindeki gizli talihi bulmaya çalışıyorlar sanki.³⁷⁶ Böylece oradan çarpıp geri dönen kendilerine bakma fırsatını da sağlamakta, bu da ikili bir görünümü beraberinde getirmektedir. Kudret Beyin neredeyse ikinci benliği olan burnu gibi. Kudret Beyin düşüncesinde ikili bir görünüm var: Kendisini frenleyen ve bunu önemsemeyen iki kişiliği. Kendi içinde sürekli söyleşen bir ikilik bu, tıpkı **Abdullah Efendinin Rüyalari**'nda olduğu gibi. Zaten bu da Tanpınar'ın roman ve hikâye kahramanlarının neredeyse klâsik hâlini almış bir şekil: Kendi kendisiyle söyleşmek. Belki de bu nedenle Tanpınar'ın kendisi de roman ya da hikâye

³⁷⁵ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 124.

³⁷⁶ 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.

kahramanıyla eserde yan yana durmayı seviyor, bir nevi kendiyle söyleşiyor. Oysa Sabiha sadece kendiyle değil herkesle söyleşmek istiyor, Abdullah Efendinin zerleşmesi gibi, o da zerleşmek istiyor.

Sahnenin Dışındakiler'de ayna ve oyunculuk ilişkisinde yazar, yapıyı bir puzzle gibi tamamlar. Oyun, eser, fotoğraf, taklit, hâtıra, 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 ve taklitte görülene 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. Hâtıra ve tiyatrodaki ya da daha bütünsel olarak söylersek 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 tezaadına 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 hâlini alır. Nitekim Lacan, bebeğin ayna döneminden bahseder. Bu, çocuğun kendisini tanıdığı dönemdir. O zamana kadar kendini anneyle bir bütün gibi gören çocuk, bu evrede artık, ben ve benim dışındakiler 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 iç ve dışa gönderme yapması nedeniyle bir ara bölge konumundadır. Bu konuda bize Winnicott, yardımcı 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.”³⁷⁷ 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 hâtıra ve tiyatro türlerine yer vermiştir. Schiller, **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup**'ta insanda üç dürtüden, duyuşal dürtü ve biçim dürtüsü ile bunların arasında üçüncü bir dürtüden, oyun dürtüsünden söz eder. Ona göre güzellik, oyun dürtüsünün konusunu oluşturur.³⁷⁸ **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 eserdeki kahramanların Sabiha'yı taklit etmesi anlamlı. Sabiha onlar için sadece sanat eseri gibi hayranlık duyulacak bir nesne değil, aynı zamanda kendilerini görmelerini sağlayan bir öteki. Bu ötekiliğin içinde şüphesiz bir arzu nesnesi olmasının da önemi var. Bu arzu nesnesi ise oyunun temel yapıları içinde yer alan bir unsuru, yarışmayı kendisi saf dışı etmiştir. 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 bundan vazgeçer. 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, hattâ 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.

³⁷⁷ D.W., Winnicott, **Oyun ve Gerçeklik**, s. 20-21.

³⁷⁸ Friedrich Schiller, **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup**, MEB Yay., Ankara, 1965.

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, atalarımıza getirecektir: "Sert, ölümü ikbalin tabîî şartı sayan, sırasına göre hoyrat, epiküryen, stoik, hattâ şüpheci, hayatta Allah'tan başka hiçbir şeye lüzumundan fazla bağlanmamak terbiyesiyle yetişmiş atalarımızın kalb maceralarını anlatırken hemen sızlanmağa başlamaları, hiç de yaşayış şekillerine uymayan bir yığın ızdırabı benimsemeleri, şüphesiz bu aşağıdan yukarıya seviş tarzının türlü şartlar altında tam bir santimentalizmde kıvamını kaybeden tabîî bir neticesidir."³⁷⁹

Aynanın ötekiyle ilişkisinde, Behçet Beyin 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 hâle 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 hâlis bir sanat eseri taklit edilirse, yeni doğan eser, artık halis olmaktan çıkar; onun artık sanat kıymeti yoktur, sadece bir taklittir"³⁸⁰ Kant'ın ereksiz erek kavramını Ömer Naci Soykan şu örnekle açıklar: " Bir çocuğun oyununu gözümüzün önüne getirelim. Bu oyun, çocuğun adalelerinin 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 için hiçbir şey ifade etmez. Bu bakımdan oyun ereksizdir, yani

³⁷⁹ Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 6-7.

³⁸⁰ Ömer Naci Soykan, "Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans", **Felsefe Dünyası**, S: 2, Aralık 1991, s. 40.

onun kendi dışında bir ereği yoktur.”³⁸¹ Burada dikkati çeken cümle, hiç şüphesiz “fakat hâlis 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.³⁸² Bu, beraberinde neden kız kardeşlerden Zeynep’in taklide yöneldiğini de gösteriyor, üstelik taklit ettikleri de yaşlı bir kadın ve erkek.

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 kahraman ve iki kız kardeşin olmasıdır. Bu hikâyede taklit ilk defa bilinçli ve bilinçsiz olarak ayrılmaktadır. Bunun nedeni hikâyeye hâkim olan bilinçaltı akışı tekniğidir. Taklit de bilinçaltı gibi bir gün yüzüne çıkmakta ve kaybolmaktadır. Bilinçaltının olduğu yerler bilinçli taklit, bunun dışındaki yerler ise bilinçsiz taklittir.³⁸³

Yaz Yağmuru hikâyesinde Sabri, **Emirgân’da Akşam Saati** hikâyesinde olduğu gibi, bahçede bulduğu genç kadını taklit eder, üstelik hikâyeye 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

³⁸¹ Soykan, a.g.m., s. 41.

³⁸² Oğuzertem, “Gizemli Bir ‘Yaz Gecesi’nde Freud, Joyce ve Tanpınar”, **Kitap-lık**, S: 40, Mart-Nisan 2000, s. 103.

³⁸³ Oğuzertem, **Yaz Gecesi** ile ilgili yazısında Tanpınar’ın iç monologlar sayesinde okurun hem hikâyedeki kahramanlardan daha fazla bilgi edindiğini hem de okuru bir seyirci konumuna soktuğunu ifade eder. Sadece okur değil aslında hikâyedeki kahramanlar da seyirci durumundadır.

teyzesi olma oyunu oynamıştır. Bir başkasının kıyafetlerinde bir başkasının hayatını oynamaya zorlanmıştır. Bu zorlama, daha sonraları onda bir alışkanlık hâline gelmiştir. Belki de bu nedenle âni 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.”³⁸⁴

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, hattâ yatağına yatırılıp önce ölmüş sonra da dirilmiş numaraları yapması, dedenin de buna seyirci kalması, hayatı boyunca onu takip etmiştir. Hattâ ölen teyzeye benzediği için ona onun adını, Fatma, 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.’ ”³⁸⁵ 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

³⁸⁴ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 159.

³⁸⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 197.

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.

Evdeki yangından, ne evlerinden eksik olmayan kuşlar³⁸⁶ 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.³⁸⁷ 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?”³⁸⁸ O, genç kadın ile birlikteyken karısından mektuplar alır. Sahilde, yanında yatan genç kadının tavırlarını karısı Seher'in çocukları hasta olduğundaki hâline benzetir. Sabri, genç kadına baktığında aslında karısını düşünmek ister gibidir. Bu, onun kendi içindeki duyguların taklididir. Genç kadın, Seher'e dönüşmez, sadece onu anımsatır.

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, hattâ onun ölüp

³⁸⁶ 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.” Slavoj Žižec, **Yamuk Bakmak**, s. 136-137.

³⁸⁷ 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.

³⁸⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 172.

dirilmesini de bir oyun olarak oynamıştır. Fakat buna neden olan yarı deli halayıktır. Ancak bu durum, genç kadında sonradan alışkanlık hâline 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 hâtıraları 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 kahramanların 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 toplumdandır. 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 kahramanları 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.”³⁸⁹

İşte bu deneyim ve taklit ilişkisi **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**’nde özel bir yere sahiptir. Örneğin Abdüsselam Bey ve damadı Ferhat Bey arasında geçen canlandırma. Abdülhamid’in jurnalcilerinden olan Ferhat Bey, yıllar sonra Abdüsselam Beyin karşısında onu nasıl saraya jurnal ettiğini canlandırmaktadır.

³⁸⁹ Kegan’dan alıntılan William L. Randall, **Bizi ‘Biz’ Yapan Hikâyeler**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, s. 59.

Bütün bu canlandırmayı muzip bir tavırla seyreden Abdüsselam Beyin de bir sırrı vardır, o da her hafta damadı hakkında saraya jurnal vermektedir. Bunlar, Abdüsselam Beyin hayatının tamamlanan cümleleridir. Büyük bir kalabalıkla yaşayan bu adamın yalnız kalma korkusuna eşlik eden bir tamamlamadır bu. Oysa bu koca konak ve içindekiler ona büyük bir yük olmaya başlamıştır: “Bu yükün altında, bütün bu uzak akraba, Abdüsselâm Beye, 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.”³⁹⁰ 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 hâle gelecek, böylece o, kalabalığın yok olduğunu fark etmeyecektir. Kalabalık için çabalayan, o zamanlar İrdal’ın “hafifçe 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 hâldeki 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 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

³⁹⁰ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 42.

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 Hanımı taklit etmeye başlarlar. Böylece evde bir "kıyafet inkılâbı" başlar. Ayrıca İrdal'ın kendisinin başkalarının, Cemal Bey ve Halit Ayarcı, kıyafetlerini giymesıyla onun hayatında da bir inkılâp gerçekleşmiştir. Değişimin inkılâp olarak nitelendirilmesi ve bu şekilde adlandırılması İrdal'ın "Ah kelimeler ve onlara inanmanın saadeti" sözlerini hatırlarsak onun inanmak istediği bir kavram hâline dönüşür. Oysa inkılâp sadece bir dönüşüm ya da değişim değil, modernleşmeyi, çağdaşlaşmayı da beraberinde getirir. Aslında hâtıralarda 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 hâllerini bedenleriyle kontrol etmeye çalışan insanlar gibidir. Karısı Pakize, kendisini sinemaya vermiş, sürekli başka başka kahramanlara 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 yapmışım, hem de kendi hayatımda, etimle, kemiğimle yaşayarak."³⁹¹

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."³⁹² 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.

³⁹¹ Tanpınar, a.g.e., s. 171-172.

³⁹² Tanpınar, a.g.e, s. 194.

Halit Ayarcı ile Boğaz'da yemek yiyen İrdal, bir ara onun aktör olup olmadığını düşünür,³⁹³ üstelik Doktor Ramiz'in onu Ayarcı'ya "mektepe arkadaşım" diye tanıması gibi Ayarcı da masaya ona merhaba demek için gelen muhalefetteki bürokrata İrdal'ı "memleketimizin en tanınmış saat ustası." 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."³⁹⁴ Bu gecenin diğer bir ilginç yanı da yemeklerde hokkabaz eğlencelerinden hoşlanan bu bürokratin, 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.

Geceyi ilginç kılan bir diğer özellik, İrdal'ın iktidarda bulunan bürokratin gazetede fotoğrafını gördüğünde, karşısında bulunan ve şimdi muhalefette yer alan "devletli"nin birbirlerine ne kadar benzediklerini söylemesidir. Ayarcı ise bunu "hulûl"³⁹⁵, olarak açıklar. Hulûl konusu romanda bundan sonra önemli bir yer tutacaktır. Bu hulûl hâli, "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 evliyalari düşünür. Komşuları sayılan Yedigelin Emine Hanımın 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 gecedan sonra hayatının anlamı değişir: "Bu evvelâ üzerimden bahsettiğim ağırlığım kalkmasıyla başladı. Sonra yavaş yavaş mantığım değişti. Hattâ dünyaya bakışım, eşyayı görüşüm, insanları anlayışım değişti."³⁹⁶ Bu değişimde kendisine en büyük yardımcı Halit Ayarcı olur: Devletin birey üzerinde etkisi. İktidar, birey üzerinde

³⁹³ Tanpınar, a.g.e, s. 199.

³⁹⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 202.

³⁹⁵ 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 bakınız, Ahmet Yaşar Ocak, **Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri** (2. baskı), İletişim Yay., İstanbul, 2000, s. 197-206.

³⁹⁶ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 207.

mekanizmasını kurmuştur. Fakat toplum yapımızda devlete ait unsurlar kutsallığı da içinde barındırır. “Devlete zeval gelmesin”, bu mantaliteyi özetleyen bir bakış açıdır. Devletin gölgesindeki bireyin mutlu olacağı düşüncesi, bu gölgeye yaklaşmanın bireye şahsî olarak getireceği kazançları da göz önünde bulundurmaktır. 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.”³⁹⁷ Bu, Abdüsselam Beyin, 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” hâliyle 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, Acemaşırana inanıyordunuz.”³⁹⁸ demesi anlam kazanır. 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.³⁹⁹ Zaten ertesi sabah Hayri İrdal, Halit Ayarcı’nın ona gönderdiği elbiseleri giymiştir. 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 söyler.⁴⁰⁰ Aslında romanda herkes olayın komikliğinin farkındadır. İrdal kendisini Enstitü’ye davet ettiğinde Selma Hanım, duyduklarının bir şaka olup olmadığını sorar. Bunun ardından onun

³⁹⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 212.

³⁹⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 216.

³⁹⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 215.

⁴⁰⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 247.

gölüşünü İrdal “makinede bozulan bir şey vardı” diye tanımlar.⁴⁰¹ Tabî 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. Hattâ 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 hâle geldiğini anlatmıştır. Bu odanın daha sonra “İstanbul’un en asrî müessesesi olan enstitü binası” ile arasında hiçbir ilişki yoktur. Aradaki farka terakkî bile denilemez.⁴⁰² Çünkü her ne kadar kelimelerle zehirlenmiş olsa da Hayri İrdal, Enstitü’yü birkaç kelimenin etrafında doğan bir masal olarak tanımlar.⁴⁰³

Romanda Enstitü kuruluna kadar oyun da farklı aşamalarda devam eder. Belediye reisinden daha yetkili bir bürokratin daireyi ziyaretinde roller değişir. Halit Ayarcı İrdal’ın, belediye reisi ise onun yerine geçmiştir. Tabî İrdal da unutulmamıştır. İşte burada Ahmet Zamanî’den ve İrdal’ın onun hakkında yazdığı kitaptan bahsedilir. Bu olay sonunda gerçekten 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.”⁴⁰⁴ der. Söylediklerinin hepsini kendisi Ahmed Zamanî’yi yazarak gerçekleştirecektir. Başkalarının uydurduğu bir yalan olan İrdal, bu yalanın içinden kendisi de kurmaca bir kahraman yaratacak ve kurmaca bir bilim adamı olarak, rabia⁴⁰⁵ hesaplarını bulduracaktır.⁴⁰⁶

Tanpınar’da taklit, görüldüğü gibi daha çok bilinçli olarak yapılan bir davranıştır. Kahramanların var olan kendi gerçekliklerinden sıyrılmanın bir yolu olmasına rağmen, bazen de örneğin **Evin Sahibi** ve **Yaz Yağmuru** hikâyelerinde

⁴⁰¹ Tanpınar, a.g.e, s. 248.

⁴⁰² Tanpınar, a.g.e, s. 218.

⁴⁰³ Tanpınar, a.g.e, s. 219.

⁴⁰⁴ Tanpınar, a.g.e, (s. 255). Benzer bir şekilde **Aydaki Kadın** romanının kahramanlarından Naşit Bey hayatı bir tefrika romana benzecektir. (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. (s. 40). Burada Ömer Seyfeddin’in **Kaşağı** hikâyesine bir gönderme vardır.

⁴⁰⁵ Kurmaca bir kahramanın kurmaca buluşları çok uzak bir ihtimal olsa da akla İsmail Hami Danişmend’in Rabia Hatun şiiirlerini 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.

⁴⁰⁶ Bir de **Aydaki Kadın**’da Asım, Selim ile ilk tanıştıklarında ağabeyini taklit etmektedir. Tanpınar, s. 72.

olduğu gibi kendilerini kurtaramadıkları bir talihin sonucudur. İstemeseler de bu talihi, kendilerine başkalarından miras kalmış bu talihin taklidini yaşamaya devam etmektedirler. Yine yukarıda da dikkati çektiğimiz gibi taklit bazen de kendilerine yaşatılan talihin bir nevi intikamı gibi ortaya çıkmakta ve saldırganlığa dönüşmektedir.

4. 4. Yanılsama

Tanpınar'ın eserlerinde rüya ve hayalden ayrı olarak bir de yanılsama vardır. Yanılsama, var olan gerçekliğin olduğundan başka şekilde algılanmasıdır. Fakat genel olarak sanatının temelini uyanık hâlde rüya görmekte bulan bir yazarın yanılsamayı da bunlara paralel olarak yansıtmayı şaşırtıcı değildir.

Onun eserlerindeki yanılsama, kendisini öncelikle **Abdullah Efendinin Rüyalari** 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 150-200 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 Efendinin 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 Efendinin 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 Efendinin meyhanede

gördüğü bedeninin içinde bir görünüp bir kaybolan kadın gibidir, dahası gölgeler bir gerçeğin, ancak yanılısama hâlindeki 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 Efendiyi dehşet içinde bırakır. Gölgelelerin hareket hâline 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 Efendinin 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 aşılır.”⁴⁰⁷ Paris'ten Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektupta ise şunları söyleyecektir: “ Paris'te sis sefası yaptım. Yani şiirim ve estetiğimin elemanını seyrettim.”⁴⁰⁸

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,

⁴⁰⁷ Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, s. 163.

⁴⁰⁸ Kerman, **Tanpınar'ın Mektupları**, s. 135.

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:

“ Rüya ile
Hayâl arasında
Hayâl ile
Hakikat arasında
Yalnız sen varsın!
Gece ile
Gündüz arasında
Güneşle
Göz arasında
Yalnız sen varsın!”⁴⁰⁹

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 ateşin bulut peydâ oldu, ağır ağır açılmaya başladı, arasından putperestler nazarında âlihetü'l-hüsn îtibâr olunabilecek bir nâzenin görüldü. 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.”⁴¹⁰ Nâmık Kemal'in gördüğü kadın da Abdullah Efendinin gördüğü kadın gibi gökyüzündedir, her ikisi de ilahî 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 onlardan ayırmıyor, dikkatle bu acayip oyunun

⁴⁰⁹ Tanpınar, **Bütün Şiirleri**, s. 75.

⁴¹⁰ Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, (7. baskı), İstanbul, 1988, s. 372.

tekrarlanmasını bekliyordu.” Bu oyun tekrarlanmaya devam eder. Aslında burada kadının yok olup yeniden ortaya çıkması daha çok Abdullah Efendinin düşünceleriyle bağlantılıdır. O, önce yüce bir mahluk 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 ebediyet boyunca, cehennemde hep aynı kızgın kaya parçasını dik bir yokuşa ite kaka sürüp taşımaya mahkûm ettiği kahramanı düşündü, ve insan talihinin zalim imkânları karşısında ürpere ürpere bu manzarayı üst üste birkaç defa daha seyretti; sonra büyük bir **irade** gayretiyle bakışlarını o taraftan çekti.”⁴¹¹ Bu, Sisypus mitidir. Sürekli aynı kayayı yukarı doğru taşıyan ancak bu kayanın geri yuvarlanmasıyla taşıma işlemini sonsuza dek sürdürecektir 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 düşünen bir kahramanın 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.”⁴¹² Abdullah Efendinin biri sevmesi doğaldır, çünkü hikâyedeki

⁴¹¹ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 29.

⁴¹² Tanpınar, a.g.e, s. 30. Abdullah Efendinin 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.” **Huzur**, s. 129.

parçalanmışlık içinde bütünlüğünü koruyan sadece bu sayıdır. Bir sayısı sadece vahdaniyetin değil aynı zamanda, bütünlüğün, tamlığın da ifadesidir.

Zaten Abdullah Efendinin 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 Efendinin içine bir sevinç dolar: “ Kendisi için yepyeni bir his olan bu sevinç içinde her şeyi mümkün görüyor, bütün hüviyetini esir kadar hafif buluyordu.”⁴¹³ Burada yukarıda söz konusu edilen “çırçıplak kıyafet” ifadesinde olduğu gibi bir ifade, “bütün hüviyetini esir kadar hafif” ifadesi, dikkati çekmektedir. Nasıl çırçıplak kıyafet ifadesinde 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 mütereddit hareketlerle ikizleşen hüviyetlerinden hangisinin asıl hakikisi olduğunu anlamaya çalışıyordu.”⁴¹⁴ Böylece üst kat kiracısı ve alt kat kiracısı cisimleşmiş olarak birbirlerinin karşısına, arada üç adım fark olduğu hâlde, 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 bulunduğu. Örneğin bir kişinin kendisinden başka bir kişi yaratması, kendi nefsinin yok etmesi gibi. Nitekim Oğuz Demiralp, **Kutup Noktası** adlı Tanpınar üzerine incelemesinde Bergson üzerine söylenenler kadar Hilmi Ziya Ülken ve Abdülbaki Gölpinarlı’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, kahramanının başına gelenleri her

⁴¹³ Tanpınar, a.g.e, s. 31.

⁴¹⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 31.

iki yorumu da göz önünde bulundurarak yarattığı söylenebilir. Bunlardan ilki, Abdullah Efendinin eşyanın hakikatine ulaştığına inanarak sır perdesinin kalktığını düşünmesidir. Bu, tasavvufî açıdan yorumlandığında kulun kendi nefsinden sıyrılması, dünya nimetlerini terk etmesi olarak yorumlanabileceken, 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 Efendinin durumunu anlatmak için kullandığı alt kat üst kat kiracısı benzetmesinin dışında kullansaydı, hikâyedeki ikizliği biçimsel olarak ortaya koymak gibi bir derdi olmayacaktı. Fakat bizce Tanpınar'ın böyle bir derdi vardır ve bu nedenle seçtiği kelimelerde özenlidir. Metnin içinde Abdullah Efendinin 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 yanılısma 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 yanılısamalarıdır. Neden yanılısma? Çünkü, rüyalarda ya da hayallerde bir yanılısma yoktur. Orada her şey berrak bir hâdedir. 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 150-200 yaşlarındaki Rum, hepsi de yanılısamadır. Sanat eğer gerçekliği bozacaksa bunu biraz da absürt olana kaçmakla yapar. Absürt olan, bu şekilde asıl gerçekliği gizleyerek onu bir sanat eserine çevirir. Saat zembereğinden konuşan ihtiyar adam, belki de Abdullah Efendinin 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 yanılısamalar, Abdullah Efendinin biraz da sarhoş kafasında yarattığı şekillerdir. Onları ancak böyle gerçekliği tamamen absürt hâle getirerek, yanılısamalı bir durum yaratarak zihnine yerleştirmeye çalışır, aslında bu yanılısama bilinçlidir. Belki de sadece bu yanılısamaları özellikle yaratarak gerçeklikle, kendi gerçekliğiyle, arzularının, hasretlerinin gerçekliğiyle oynar Abdullah Efendi, çünkü ancak bu sayede gerçekler katlanılabilir hâle 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.”⁴¹⁵ 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 hâli söz konusudur. Fakat buradaki uyanıkken rüya görmede etkili olan rüyadan çok, yanılısamadır. Burada, uyku ile uyanıklık arasına özellikle dikkat çekilmesinin nedeni belki de Proust’tan gelmektedir. “ Bir rüyanın anımsanmasıyla, der Proust,

⁴¹⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 114.

gerçekliğin anımsanması arasında büyük fark yoktur. Uyuyan kişi uyandığında, alışkanlığının bu elçisi, ‘kişiliğinin’ de yorgunluğuyla birlikte yokolmadığı konusunda güvence verir ona.”⁴¹⁶ Aslında bu, yanılısamanın bir başka tarifi değil midir?

Hikâyenin içinde anlatıcıya hikâyeyi anlatan kişiler vardır: Gülbuy Kalfa, Abdullah Çavuş, evde çalışan hizmetkârlar. Anlatıcının gittiği İstanbul’da yarı uykulu bir hâlde etrafında konuşanlardan duyduğu ilk söz dedesinin deli olduğudur. Yine ilk konuşanlar kadınlardır. İki kadın kendi aralarında konuşmaktadır: “Eniştemi 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 benzetecekmış.”⁴¹⁷

Hikâyede geçmişin açığa çıkıp anlatıcıyı etkilemesinde bir kadın, karısı Zeynep etkili olur. O zamana kadar yalnız ve geçmişiyile yaşayan anlatıcı yalnızlığından kurtulmuş, mutlu bir hayat sürmeye başlamıştır. Fakat yaşadığı bu mutlu ve huzurlu 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. Hattâ 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 ölüm tehdidi altında olan herkese, başka bir deyişle bütün İnsan soyuna, zorunlu olarak çok lezzetli gelirdi.”⁴¹⁸ Anlatıcı hep bu gerçekliğin içinden, bunun yarattığı yanılısamadan dünyaya bakmıştır. Dolayısıyla dünyası bu hastalıklı yanılısamadan ibarettir.

Mahur Beste’de yanılısama, kahramanına mektup yazan bir yazarın kaleminde. Mektupta öncelikle bir gerçek ve yanılısama söz konusu. Bu yanılısama, gerçekten Behçet Bey adında yaşayan biri ve onun hayatını yazan bir yazar olup

⁴¹⁶ Beckett, **Proust**, s. 37-38.

⁴¹⁷ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 125.

⁴¹⁸ Proust’tan alıntılaman Beckett, **Proust**, s. 35.

olmadığı yönünde.⁴¹⁹ Romanın gerçeklikle bağlantısı sorgulanmaya başlanmış. Üstelik buradaki şaşkınlığın farkında olurcasına yazar, Behçet Bey'e "beni şaşırttınız"⁴²⁰ diyor. Hemen arkasından sözünü ettiği "bir roman kahramanı iken bir roman münekkidi olmuştunuz, diyeceğim geliyor."⁴²¹ cümlesi çok daha ilgi çekici. Roman kahramanı aynı zamanda roman münekkidi olabilir mi? Klâsik romanın, sadece gerçekliği yansıtan, herhangi bir unsura gönderme yapmayan roman kahramanlarına karşılık alegori ve sembollerle beslenmiş roman kahramanları aynı zamanda bir roman münekkidi hâline gelmiştir. **Don Kişot**, **Robenson Crusoe**, **Gargantua** bunun Batıdaki erken örnekleridir. Ancak Türk romanının böyle kahramanlarla karşılaşması çok daha geç olmuş, örnekleri ancak Cumhuriyet sonrası dönemde görülmeye başlanmıştır.⁴²² 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."⁴²³ Burada ortaya çıkan tartışma ise gerçekliğin bir başka yönü, okuma ve okumanın algılanmasıyla meydana gelen durum. Sadece roman kahramanı değil, onları okuyan kişi de yavaş yavaş acemiliğini atmaya, "büyümeye" başlar. Tanzimat romancıları büyümemişlerdi. Halit 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

⁴¹⁹ Bu, Tanpınar'ın yaşadığı zamanlarda Batıda kullanılmaya başlanılan bir teknikti. Borges'in yazdığı metinlerde yarattığı kahramanlar, 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 kahramanı 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 Duvdvani** 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.

⁴²⁰ Tanpınar, "**Mahur Beste** Hakkında Behçet Bey'e Mektup", **Mahur Beste**, s. 141.

⁴²¹ Tanpınar, a.g.e, s. 141.

⁴²² 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.

⁴²³ Tanpınar, a.g.e, s. 141.

metafizik ile de bağlantı kurmayı öğreniyorlardı. Öğrenemeyenler ise “hikmetin eşiğin”deydiler, yani yanılısma ve gerçeklik arasında bir yerde.

“Buna sebep de kendi kendinize dışardan bakmanızdır.”⁴²⁴ Kişi, yazılı bir nesne ya da daha önce Behçet Beyin uyku ile uyanıklık arasındaki durumu dolayısıyla sözünü ettiğimiz gibi bir mahmur nesne hâline geldiğinde kendi kendisine nasıl dışarıdan bakabilir? Bu da yanılısmanın bir başka boyutudur. Bu nedenle Tanpınar, burada hitabını “ben”den çoğula dönüştürür: “Size kendinizi seyretmek için bir ayna **tuttular.**”⁴²⁵ 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. “Bu aynanın karşısında etrafınızı, kendi içinizi, elbette başka başka şekillerde göreceksiniz.”⁴²⁶ Bunların hepsi bir paradokstur.

Bu mektupta Tanpınar, Edgar Allan Poe’nun üslubuna çok yakındır.⁴²⁷ Yazar, burada kahramanıyla oynamaya devam eder: “Bu iyiliğimi unutmamanız, bana teşekkür etmeniz lâzım gelirken beni itham etmenize gerçekten şaşıyorum.”⁴²⁸ Bu, mektuptaki ikinci şaşkınlıktır. İlki, kahramanın neredeyse roman münekkidine dönüşmesiydi, ikincisi ise bu münekkitliğin işlevsel hâle gelmesidir. Üstelik nankördür kahraman, yazarını itham etmektedir: “Sizi unutmuşum, talihinizi yarım bırakmışım; sonra kötü göstermişim. Bu sonuncusunu anlıyorum. Hattâ biraz zarurî görüyorum.”⁴²⁹ 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 başladıkdan sonra beğenmemeniz kadar tabî ne olabilir?”⁴³⁰ Suçu kahramana atan

⁴²⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 141.

⁴²⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 141.

⁴²⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 141.

⁴²⁷ Edgar Allan Poe’nun **Nantucketli Arthur Gordon Pym’in Öyküsü** adlı hikâyesinde yazarına, Poe’ya mektup yazan bir hikâye kahramanı vardır. Hattâ 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 bakınız Edgar Allan Poe, **Bütün Hikâyeleri**, “Nantucketli Arthur Gordon Pym’in Öyküsü” (s. 758-901). 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 lüzumsuz lüzumsuzdan ayırma, analiz görülür.” Tanpınar, “Sembolizm”, **Edebiyat Dersleri**, Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2002, s. 212.

⁴²⁸ Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”, **Mahur Beste**, s. 142.

⁴²⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 142.

⁴³⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 142.

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?”⁴³¹ 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 kahramanın 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.

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.”⁴³² 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 hâtırat şeklinde yazmanızı önlemiştim.”⁴³³ Burada yazarın siz ifadesini kullanması kendi sanat estetiğiyle de bağlantılı. Çünkü Tanpınar, hâtırat şeklinde çok sayıda eser kaleme almıştır. **Sahnenin Dışındakiler**, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, **Evin Sahibi** hâtırat şeklinde kaleme alınmış eserlerdir. Bu nedenle ben, 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 hâtırata yönelmiştir yazar, üstelik de bunun zararlarından bahsederken. İşte, zekice kurulmuş bir başka oyun daha. Aslında yazar, kısaca sipariş usulüne karşı çıkmakta, hâtıra bile olsa kurmacanın işe karıştığında var olanın estetik bir boyuta taşındığını vurgulamaktadır. Hâtıra bile olsa gerçeklik yansıtıcı olmaktan uzaklaşarak aynadaki

⁴³¹ Tanpınar, a.g.e, s. 142.

⁴³² Tanpınar, a.g.e, s. 142.

⁴³³ Tanpınar, a.g.e, s. 142.

görüntüsünü bozar. Aynılıktan uzaklaşarak bir başka şeye dönüşür. “Değişerek dönüşmek, dönüşerek değişmek.” Behçet Beyin 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 Arasındaki Düşünceler”, “Baba ile Oğul”, “İki Dünür”. Hep iki şey arasında olmak.

Huzur'da yanılısama, çok daha üst bir boyuta taşınacaktır. Artık gerçeklik, Mümtaz'ın kendi içinden dünyaya bakarken oluşturduğu yanılısamalardır.⁴³⁴ “Hayat ve sevgi reklamı yapmak.” **Huzur**'da garip bir şekilde reklam metni gibi yazılmış anlatılar vardır.⁴³⁵ Bu metinler kendini yer yer eserde 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, hüznün 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 hâlde 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 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 Efendinin kollarının birleştiği dediği yerlerden biri burasıdır. Mümtaz için Nuran bir miraçtır. **Abdullah Efendinin Rüyalari**'nda, Abdullah Efendinin gerçek benliğini bulmasını sağlayan da bir kadındır ve bu kadın, gökyüzündeki merdivenlerden onun odasına

⁴³⁴ 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 şinitelin nefasetiyle bonfilenin asaleti arasında sallandı.” Tanpınar, **Huzur**, s. 94.

⁴³⁵ 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.

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. Aslında Nuran’dan ayrıldıktan sonra da ona her şey bir sanat eseri gibi görünür ama farklı bir bağlamda. Nuran ile birlikte görünenler aşkın verdiği bir coşkunlukla gelirken Nuran’dan sonrakiler tüm yaşananların biriktirildiği hafızadan, sadece kendi içinden görünenlerle bir sanat hâline 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, maziden ona geleceğini söylemektedir. Suad burada bir nevi İsa rolünü üstlenmiştir ki bu da onun kendi oyunuyla yani Dostoyevski oyunuyla⁴³⁶ paraleldir. Dostoyevski’nin kahramanlarının da eserlerin sonuna doğru üstlendikleri rol bu olur. Ayrıca Sibiry’a 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?⁴³⁷

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 “uyanırken rüya gören” kahramanı Mümtaz’dır. Bu nedenle Nuran ile yaşadıkları ona bazen gerçekleşemeyecek kadar güzel görünür. Nitekim yanılmaz, olamayacağını düşündüğü şey, olmaz, imkânsız hâlini alır. Fakat aslında Mümtaz, biraz da bu imkânsızlığı, imkânsızlığın ona verdiği acıyı sever. Sadece aşta değil, hayatta da böyledir. Çocukluğunda başlayan yalnızlık duygusu onu hiçbir zaman bırakmayacaktır. Bir kadına bu kadar anlam yüklemesi de bununla bağlantılıdır. Tüm

⁴³⁶ Dostoyevski oyunundan Oyun-Mizah bölümünün parodi kısmında söz edeceğiz.

⁴³⁷ Romanda Suad, Mümtaz’ın bu özelliğine dikkati çekmiştir: “(...) Sen hikâyecisin. Yazmaktan hoşlanıyorsun. Rollerimiz ayrı. Ben sadece yaşıyorum.” (s. 279). Benzer bir şekilde **Aydaki Kadın** romanının kahramanı Selim de “hayatla etrafında daima birtakım eksikliklerin kuşağı bulunacağı”ndan söz eder. s. 68.

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 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 görüldüğü vardır. **Abdullah Efendinin Rüyaları** ve **Huzur**'un birleştiği bir diğer nokta da burasıdır. Her iki kadın da bir ilâhe gibi kahramanların hayatına girmiştir. Daha doğrusu kahramanlar 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 seyredirdim. 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.”⁴³⁸

⁴³⁸ Tanpınar, **Huzur**, s. 174.

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 tarzı. Bu bakışta biraz Žižec'in ortaya koyduğu “yamuk bakmak” kavramı önemli. Bu konuya daha sonra değineceğiz. Çünkü Mümtaz, bütün dünyaya böyle bakıyor. Şimdi ışığın kırılmasını ve belli belirsiz hareket etmeyi sağlayan Nuran olmuştur. Mümtaz, romanın ilerleyen sayfalarında Nuran'ı da bir engelin, yanı başında olduğu hâlde hâtıraların engeli arasından görmeye başlayacak ve yanı başındaki kadın ona, neredeyse orada değilmiş gibi gelecektir.⁴³⁹ 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 hâlini aldığını söyler.⁴⁴⁰

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 uyandırıyor.”⁴⁴¹ 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 hâline getirmiştir.”⁴⁴² Fakat Mümtaz'ın Nuran'ın bedeninden gördüğü dünya, sanat değil sanatın yanında bir dünyadır. Nuran'ın düşüncelerinde ise bu karşılığını “sanat kadar mucizeli oyunlar” şeklinde

⁴³⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 266.

⁴⁴⁰ Kaplan, “Bir Şairin Romanı: Huzur”, s. 412.

⁴⁴¹ Tanpınar, **Huzur**, s. 197.

⁴⁴² Tanpınar, a.g.e, s. 197.

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 bakması gibi edebiyatın varlığından musikinin yansımalarını 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 bir şeyler 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.⁴⁴³

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 Hattâ çoğullaşır. İşte Mümtaz tüm kâinatı bir gerçeklikte toplama çabasına karşılık bunu düz bir bakışla değil arzu ve endişelerinin bakışıyla görür.⁴⁴⁴ Burada Mümtaz'ın eski edebiyatta bütün kâinatı bir sevgili etrafında topladığını hatırlaması da kendi bakış açısıyla bağlantılıdır. O, bütün kâinata Nuran'ın yansımından bakar. Kâinat, Nuran'dan çarpıp geri dönen bir görüntüdür. Mümtaz'ın verdiği örnekte ilk akla gelen Leyla ve Mecnun'dur. Mecnun'un bakışında da benzer bir durum söz konusudur. Hattâ 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

⁴⁴³ Tanpınar, a.g.e, s. 200.

⁴⁴⁴ 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. **Yamuk Bakmak**, s. 27.

teolojinin bir başka şekli de budur. Arzu, bakış açısıyla aslında hiçbir şey olan nesneyi, bir şey hâline 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 anamorfotik⁴⁴⁵ nesnedir, saf surettir."⁴⁴⁶

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.

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."⁴⁴⁷

Mümtaz'ın bu bakışındaki önemli bir olgu da içinden dışarıya bakarken tüm kâinatı anlamlandırma çabasının indirgenmiş, hattâ paranteze alınmış, fenomenolojik bir yapıya sahip olmasıdır. Tersine çevirmenin bir başka şekli de budur. Kendi içinden baktığı dünyada Nuran bir yansıtıcı konumundadır. Bu da çifte parantezi

⁴⁴⁵ Anamorföz (Y. Anamorphosis): Görme duyusuyla dolaysız olarak algılanamayan, belirli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesnelere 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.

⁴⁴⁶ Žižek, **Yamuk Bakmak**, s. 27.

⁴⁴⁷ Tanpınar, **Huzur**, s. 368.

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.⁴⁴⁸ 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 kahramanı 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 âni yaşamayı tercih ettiğinden bahseder: “Ben çokluk rüya görmem; zaten sevmem de. Yaşadığım âni severim. Günü gününe yaşamak, en güzel değil mi? Birbiri arkasından gelen şeylerle.”⁴⁴⁹ Bunun hemen ardından, bu arkasından gelen şeyler dediklerini 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. Tabî 17. 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 görüldüğü gibi olmadığı düşüncesi. Bu, hem hikâyede merakı sürekli hâle 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

⁴⁴⁸ 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.” s. 85.

⁴⁴⁹ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 157.

korkunç ayna...”⁴⁵⁰ 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 kadarına inanacağına karar veremez. Çünkü genç kadın hayatı boyunca teyzesi mi yoksa kendisi mi olduğunun yanılması içindedir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde yanılmanın adı hata olacaktır. Bu romanda Abdüselam Beyin Hayri İrdal’ın kızına bir yanlışlık sonucu İrdal’ın annesinin yerine kendi annesinin adı olan Zehra’yı vermesi, Seyit Lûtfullah’ın Abdüselam Beyin saatinin yerini yanlışlıkla doğru tahmin etmesi gibi. İkisi de bu hatalar ile kendilerini kurtarırlar.⁴⁵¹ Oyun, gerçek olur.

Hayri İrdal’ın hayatındaki bu yanlışlık arkadan başka yanlışlıkları da getirmiştir. Abdüselam Beyin bütün mirasını Zehra’ya bırakmasına mirasçuları itiraz ederek İrdal’ı mahkemeye vermişlerdir. Bu mahkeme sürerken ise İrdal, meyhane masasında Sabri Beye 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 hâlde 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.”⁴⁵² sözleri anlam kazanır. Bu kurmacalara, yalanlara, hemen inanan diğer roman kişileri Tanpınar’ın bir rüya hâlinde 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 tıbbâ gönderilir. Aynı durum Şeyh Ahmet Zamanî’nin yaşayıp yaşamadığı konusunda da geçerlidir. Burada da Cemal Beyin kurmaca bir kişinin karşısına kurmaca bir Fennî Efendi çıkarması kurmaca üzerine kurulmuş romanda tutarlılığı sağlayan unsurlardır. Aynı şekilde romandan sonra yazılan mektup

⁴⁵⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 158.

⁴⁵¹ Benzer bir şekilde **Aydaki Kadın**’ın kahramanlarından olan avukat Rıza Bey de gitmesi gereken bir davaya gitmeyip uyuya kalınca meşhur olur ve çevresinde nüfuzlu bir avukat hâlini alır. s. 146.

⁴⁵² Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, s. 142.

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 hâli 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.⁴⁵³ Burada önem kazanan bir diğer nokta da Tanpınar'ın bazı kurmaca kişileri diğer kurmacalarına taşımasıdır. Bu, belirli anlamlarda kendi kurmaca kahramanlarını bağımsız hâle getirmesidir. “Kurmaca karakterler bir metinden ötekine göç edebildiklerinde, gerçek dünyada yurttaşlık hakkı elde etmiş ve onları yaratan anlatıdan bağımsız hale gelmiş olurlar.”⁴⁵⁴ **Mahur Beste**'nin kahramanı 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 Ayaracı'ya yazdığı mektupta da kendini gösterir. Böylece Doktor Ramiz, Halit Ayaracı ve Hayri İrdal kurmacadan bağımsız hâle getirilerek gerçekliğin yurttaşı olmuşlardır. Bu, Tanpınar'ın gerçekliği daha çok bir hâtıra formunda sunmasında da kendini gösterir. **Sahnenin Dışındakiler** ve **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** bir hâtıra formunda sanki bir özyaşam öyküsü gibi kaleme alınmış olmalarına rağmen birer kurmacadırlar. Gerçekliğin bu şekilde yansıtılması,

⁴⁵³ 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, hattâ bu amaçla **Huzur** gezileri bile düzenlenmiş, şehir de bir kurmaca gibi okunmak istenerek böylece bir rüya hâli yaratılmak istenmiştir. Ayrıca bir kurmaca olan **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde yazarın yarattığı kahramanların gerçek hayatta kimlere karşılık geldiği de araştırmacıların kafasını meşgul etmiştir. Bugün Tanpınar'ı okuyan birçok kişi, örneğin Emirgân'da, **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 hâli 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.

⁴⁵⁴ Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, s. 143.

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 aslında 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 hâlde rüya görme, burada da devam etmekte, insanlar hayatlarını bunun etrafında kurmaktadır. Okuma konusu burada da devam eder. Seyit Lûtfullah'ın Aselban'ı gibi Nevzat Hanımın da Murat'ı vardır. Murat, onun bütün hayatını bir esire çevirmekte Hattâ okumasını tehlikeli bulduğu kitapları da yırtmaktadır.⁴⁵⁵ Üstelik Murat, ruh çağırma seanslarında kılıktan kılığa giren bir ruhtur. Nevzat Hanımın kılıktan kılığa giren Murat'ı, Afroditi'nin bir ruhun arkasından çıktığı yolculuk, Sabriye Hanımın 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 cinayete ortaya çıkar. Nevzat Hanımı ve Cemal Beyi öldüren Tayfur Bey, daha sonra bir mektup bırakarak kendisi de intihar etmiştir. 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 Beyin farklı farklı

⁴⁵⁵ Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, (s. 150). İspritizma meraklısı bir diğer kahraman **Aydaki Kadın** romanında Selim'in kendisinden “dünyanın en acayip konferansını dinlediği” kontestir. s. 157.

şekilleneceğinden bahsediyordu. Atiye Hanımın bakışından Afrodit'i 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 hâtıraları 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. Romancı Tanpınar için ise romanı, geçmişten, birikimden, tarihten, Bergson'dan, Freud'dan, Jung'dan kurulu bir şekilde gerçekleşecektir. Ancak bu kuruluşta Tanpınar'ın diğer eserlerinde, örneğin **Huzur**'daki gibi yazarın kendisini doğrudan duyuran bir ses yoktur. Bu eser dolayısıyla kendisiyle yapılan röportajda dediği gibi Hayri İrdal ona kendiliğinden gelmiştir⁴⁵⁶ ve onun sesi bu eserde fazlasıyla yazarını bastırmıştır. Bir romancı muhayyilesinin onu ne şekilde göreceği meselesi ise, Halit Ayarcı'nın Doktor Ramiz'e yazdığı mektup ile de gündeme gelir.⁴⁵⁷ Bu yazılanları Halit Ayarcı ve Doktor Ramiz paranoya tedavisi gören bir hastanın hâtıraları 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 kahraman ilân 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 kahraman yaratılabilmektedir. Hâtıralarını yazan İrdal, bu satırları daha eserinin başında "aziz velinimeti" Halit Ayarcı için kaleme aldığına değinmiştir. Bu hâtıralarda İrdal, Ayarcı'yı sürekli yüceltmekte ondan yüce, ulu, büyük, aziz şeklinde sıfatlarla bahsederek onu neredeyse bir kahraman 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

⁴⁵⁶ Ayşe Nur, "Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor", **Mücevherlerin Sırrı**, s. 234.

⁴⁵⁷ Alptekin, Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür, Bir İnsan, s. 66-70.

unsurlarından birini temsil eden araba yüzünden ölmesi ilgi çekicidir. O hâlde Ayarcı ölmemiş, kendi kurmak istediği mekanizma bir kaza ile onu hayata küstürmüştür. Dolayısıyla buradaki araba kazası da ironik bir şekilde Ayarcı'nın hem kendi sonuna, ancak maddî anlamda bir son değil, hem de kurmak istediği modern düşüncenin sonuna denk düşmektedir.

Bir kitap yazarı olarak İrdal da gerçekliğin yanılması göstermiş, kurmacadan yola çıkarak bir kahraman yaratmış ve farkında olmadan hata yaparak ağzından bir anda dökülen cümlelerle Zamanî'yi ait olabileceği en iyi döneme yerleştirmiştir. Buna, İrdal'ın, yazacağı kitabın kahramanını 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 hâlde 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 kahramanına, metin içinden inanır hâle gelir. Önemli olan asrına uymaktır. Zamanî bu asrın bir ihtiyacıdır ve İrdal da bu ihtiyacı karşılamalıdır. Hattâ 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.⁴⁵⁸ 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 bahsetmekte 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 Beyin 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.⁴⁵⁹ Böylece ilerleme de desteklenir hâle gelecektir. Bu nakit ceza sistemi insanları çok eğlendirir. Artık

⁴⁵⁸ 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 yakın görüldüğünden diğerini tercih ediyor.

⁴⁵⁹ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 17-18.

Abdülhamit devrinin o bütün topluma sirayet etmiş neşesizliği kaybolmuş, eşya bile neşeli bir hâle dönmüştür.⁴⁶⁰ 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 kabullenmeleri. “Plâk-insanlar” gibi hep aynı minval üzerinde dönen bir oyun.

Tanpınar için yanılısama, gerçekliğin olduğu gibi değil var olanın dışında algılanması oyunu kuvvetlendiren bir unsurdur. Ortaya çıkanın gerçek mi yoksa var olanın yanılısamalı bir şekilde algılanmış mı olduğu sorusu en az dilde rüya hâli kurmak kadar etkili ve buna eşlik eden, ancak daha çok teknik bir oyunu beraberinde getirmiştir.

⁴⁶⁰ 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, hattâ 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.” “İş ve Program I”, **Mücevherlerin Sırrı**, s. 71-72.

5. 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 biz burada edebî metinlerle bağlantılı olarak oyun ve mizah ilişkisinden söz edeceğiz.

Bir edebî metin, tamamen mizahî bir dille kurulabilir, fakat o metni mizahî bir oyun nesnesi hâline 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 hâline gelmiş bir söylemin kullanımını değiştirerek onu gülünç duruma düşürür, pastiş ise aynı şeyi bir eleştiri nesnesi hâline getirir.

Mizahta, kullanılan dil çok önemlidir. Bunların içinde özellikle alay ve ironi etkileyici birer oyun nesnesi olarak yerlerini 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 hâline getirilirler.

5. 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

konusurken, düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir.”⁴⁶¹ 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 özellikleri konusunda biraz durmamız gerekiyor. **Kahkahanın Zaferi**’nde Barry Sanders ironinin özelliklerini şu şekilde anlatır.

1-“İroni bir hiledir, açıkça saldırgan olmasa bile gene de bir hiledir, hem oyunbaz hem de son derece ciddidir.”⁴⁶²

2-“İroni, uyanık ve içgörülü olan ile uyusuk ve yavan olanı birbirinden ayırarak acıya yol açar. Sınıflandırma yoluyla hiyerarşiler yaratır ve insanlar hakkında değer yargıları getirir.”⁴⁶³

3-“(…) ironi ustaları kurulu düzeni devirmek amacını gütmazler. 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.”⁴⁶⁴

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 esprî 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.”⁴⁶⁵

5-“ (...) ironist kendisini saldırmak istediği saçmalıklarla 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.”⁴⁶⁶

6-“(…) ironinin kurumsal ya da potansiyel bir yönü de vardır. Eğer ironiyi alçak bir uğrak olarak düşünelim; yamuk, çarpık, bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki

⁴⁶¹ Sören Kierkegard, **İroni Kavramı**, İş Bankası Yay., İstanbul, s. 227.

⁴⁶² Sanders, **Kahkahanın Zaferi**, s. 117.

⁴⁶³ Sanders, a.g.e., s. 131.

⁴⁶⁴ Sanders, a.g.e., s. 269.

⁴⁶⁵ Kierkegard, **İroni Kavramı**, s. 228.

⁴⁶⁶ Kierkegard, a.g.e., s. 229.

(Tilværelse) her şeyi seçen keskin bir göz olduğunu söyleyebilirdik. Bu bağlamda ironinin satır, taşlama ve alay ile aynı şey olduğu sanılabilir. Gerçi her şeyin boş yönünü algıladığı için bunlarla doğal olarak bir bağlantısı vardır, ama gözlemine 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.”⁴⁶⁷

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 olmadığını 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.”⁴⁶⁸

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 geçmiştir; ama ironistin asıl yok edeceği şey, şiddetle karşı çıktığı edimseliktir. (...) 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 olumsuzluk 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

⁴⁶⁷ Kierkegard, a.g.e., s. 236-237.

⁴⁶⁸ Kierkegard, a.g.e., s. 237.

kalır. Bir Timurlenk gibi saldıran ve geçtiği yerlerde taş üstünde taş bırakmayan, tanrısal bir deliliktir.”⁴⁶⁹

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.”⁴⁷⁰

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.”⁴⁷¹

Tanpınar’da ironi geniş bir yer tutar. Yukarıda ironinin özelliklerini ayrıntılarıyla vermemizin nedeni, ironin alay ve karikatürleştirme gibi birbirine yakın kavramlardan ayırt edilmesini kolaylaştırmaktır.

Tanpınar’ın eserlerinde ironi öncelikle **Erzurumlu Tahsin** hikâyesinde görülür. Bu hikâyede Tahsin, Tanpınar’ın “ âdeta bütün şark felsefesini ya da hayata bakışını temsil etmektedir. Onun, bir masal kahramanını andıran kıyafetiyle Erzurum’dan Kars’a kadar bütün bölgeyi yerle bir eden 1924 depreminin hemen arkasından ortaya çıkması, bir bakıma ruhsal çöküşle maddî yıkıntıyı aynı anda sergilemektedir. Ülkede savaşın açtığı yaralar ve insanda yaptığı tahribat, onu hukuk tahsilini ve babadan kalma mirası bir kenara itip şehirden ve insanlardan uzakta, tabiatla başbaşa yaşamaya sevk etmiştir. Anlatıcı-kahramana 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.”⁴⁷² Her tarafın alt üst olduğu bir depremde, belirli anlamlarda Tahsin de alt üst olmuş, dünya nimetlerine sırtını çevirmiştir.

Bu hikâyedeki “dünya zevklerini terk et” çığılığı, **Abdullah Efendinin Rüyaları**’nda “birey parçalandı” çığılığına dönüşecektir. **Abdullah Efendinin**

⁴⁶⁹ Kierkegard, a.g.e., s. 241.

⁴⁷⁰ Kierkegard, a.g.e., s. 242.

⁴⁷¹ Kierkegard, a.g.e., s. 257.

⁴⁷² Uçman, “Tanpınar’ın Hikâyelerini Yeniden Okurken”, s. 74.

Rüyaları'nda parçalanmışlık, bir ironiyi de beraberinde getirecektir. Tanpınar, “**Abdullah Efendinin Rüyaları**'nda, **Huzur**'da sanatımın –eğer üzerinde duracak böyle bir şey varsa- iki kolumun birleştiği yerler vardır.”⁴⁷³ der. 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 dağılımla bağlantılıdır. Bu hikâyeye 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 parçalanmalar 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.”⁴⁷⁴

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.”⁴⁷⁵ Burada 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

⁴⁷³ Kaplan, **Tanpınar'ın Şiir Dünyası** (2. baskı), Dergâh Yay., İstanbul, 1982.

⁴⁷⁴ Kaplan, a.g.e., s. 112.

⁴⁷⁵ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 112.

nevi din atmosferinden Tanpınar'ın kastı, dinin daha çok insanda uyandırdığı estetik 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 ârâftadır. 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. Yazarın “kendini yapmak” bu türlere baş vurmasının da, Doğu-Batı tartışmasındaki duruşuna gönderme olduğu söylenebilir.

Hikâyedeki dikkat çekici bir diğer unsur, dedenin İstanbul'a gitmeye karar verdikten sonra olanlardır. Yaşadıkları ihtişam, hattâ 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 eşığı geçmeyi başaramamıştır. Bir başka hayata başlayamaz. Ölümü bir eşikte gerçekleşir: “ (...) Hep birden koşuştuk ve dedemi yerde, iki halı denginin arasında cansız yatıyor bulduk.”⁴⁷⁶ Dede, ironik bir şekilde, yeni hayat ile eski hayatı arasında kalır.

Mahur Beste'de sadece geçmiş döneme değil, yazara ve kahramanına 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 hâline dönüştürülmüştür. “Başından itibaren ikiye bölünmüş yaşadım”⁴⁷⁷ diyen Tanpınar'ın bu tavrı, onun ikilik temasıyla bağlantılıdır. Burada hem roman yazmaya çalışan hem de yazdığı

⁴⁷⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 125.

⁴⁷⁷ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, **Yaşadığım Gibi**, s. 306.

romanın kahramanından, esas kahraman olamadığı için cevap bekleyen kahramanına açıklamalar yapan bir yazar vardır. Üstelik roman boyunca, hep bir örümceğe benzettiği Behçet Beyin, 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 kahramanlar da Behçet Beyi örümceğe benzetir.⁴⁷⁸ 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 Beyin mektubu, Tanpınar'ın bu ikilemde kalmanın yarattığı trajediyi metin bağlamında tartıştığı, yaratmak istediği kahramanını nerede konumlandıracağını kendi içinde bizzat metin üzerinden yaptığı kendi kendine konuşmayla, bunun doğrudan mektup olarak ortaya çıkmasıyla gösterdiği bir trajedinin örneğidir. Bunun ironik 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 konuşurur: “Öyle ki nerdeyse bir roman kahramanı iken bir roman münekkidi olmuşsunuz, diyeceğim geliyor.”⁴⁷⁹ Buradaki unsurlar, roman kahramanı 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 Beyin anlattıklarında değil de kendisinin “tek kahramanlı hikâyeden artık sıkıldığını” söyleyerek roman olmasa bile bir hikâye yazdığını söyleyen yazar. Sonrasında önce sadece Behçet Beyin hayatını yazdığını söyleyen bir yazara karşılık arkasından “Sizi olduğunuz gibi alaydım”⁴⁸⁰ diyen bir yazar vardır. İkinci cümleyi söyleyen yazar, merak için yazmaktadır.

Behçet Beyin mektubu yazarının trajedisini yansıttığı kadar romanın kendisini, yazarını, kahramanını ve Hattâ atmosfer yaratma sürecini de sorgular. Romandaki oyun, bu mektupta gizlidir. Tanpınar, eserlerinde oyunculara yer

⁴⁷⁸ 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.

⁴⁷⁹ Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup”, **Mahur Beste**, s. 141.

⁴⁸⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 143.

vermeyi sever. **Sahnenin Dışındakiler**'de, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde, ayrıca **Bir Tren Yolculuğu**'nda, doğrudan oyuncu olan ya da olmak isteyen kahramanlar mevcuttur. Bir de bunun yanı sıra kahramanlarında, 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 kahraman olarak kurgulanmasıyla romanın sorgulamasını yapacaktır. **Mahur Beste**'de bu bir adım daha öne 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 kahramanlara yer vermesinin dışında, "Tartuffe ile Mülâkat"⁴⁸¹ ve "Ahmet Cemil ile Mülâkat"⁴⁸² adlı metinlerini de hatırlamak gerekir. Aslında burada bile Tanpınar, daha sonradan Behçet Beye mektubunda "şeklin büyüsunü 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 Beye 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 karıştırıracaktınız. Birkaç masum 'retouche' ile her şeyi altüst edebilirdiniz."⁴⁸³ **Sahnenin Dışındakiler**'de Tanpınar, tam da bu söylediğini yapar. Romanın esas kahramanı Cemal, hâtıralarını yazarken ikide bir olmasa da arada bir müdahale eder, hattâ rötuşlar atar. Böylece yazar kendisi için bir öngöründe daha bulunur.⁴⁸⁴ Üstelik hem **Sahnenin Dışındakiler**'de hem de **Huzur** üzerinde bu kadar çok çalışmış bir yazarın bunu öngörür bir şekilde Behçet Beye 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 nisbetten bir nisbet bir kere değişti mi, ortada siz kalmazsınız, bir başkası yerinizi alır."⁴⁸⁵ Bir başkasının yerini alması, acaba Nâsır Paşanın, Nadir Paşa olması gibi

⁴⁸¹ Bu yazı için bakınız, **Mücevherlerin Sırrı**, s. 42-46.

⁴⁸² Bu yazı için bakınız, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 270-274.

⁴⁸³ Tanpınar, "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup" **Mahur Beste**, s. 142.

⁴⁸⁴ Buna rağmen Tanpınar, hata yapmaya da devam eder. Örneğin **Sahnenin Dışındakiler**'de Nâsır Paşa olan roman kahramanının adı **Huzur**'da, ki **Huzur** üzerinde en çok çalıştığı eserlerdendir, Nadir Paşa olur. **Huzur**, s. 104

⁴⁸⁵ Tanpınar, "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup" **Mahur Beste**, s. 142.

midir? Ne olursa olsun kurmaca, gerçekliği dönüştürmüştür, o artık bir başkasıdır. Her yeniden yazılıştan yeniden ve yeniden şahsiyet bulan bir başkası.

Behçet Beyin kurulmamış hâli 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.”⁴⁸⁶ 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.⁴⁸⁷ 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, mülâhâza 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 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 aşıyorsunuz.” İşte burada Lukacs’ın bahsettiği anlamda bir zaman ile mücadele vardır.⁴⁸⁸ Bu sadece zaman ile değil bellek ile de bir mücadeledir. Walter Benjamin “Hâtırâ (Erinnerung), bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zincirini

⁴⁸⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 143.

⁴⁸⁷ Turan Alptekin, **Mahur Beste**’nin neden yarım kaldığına dair şöyle yazar: “ Nihayet, halk yaşamının içinde bütün ağırlığıyla 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 sanmışım. **Mahur Beste** bize bu konuyu böylece anlatmış olmaktadır.” “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları”, s. 48.

⁴⁸⁸ George Lukacs şöyle der: “Zaman’ der György Lukacs **Roman Kuramı**’nda, ‘ancak aşkın evle bağlar koştığında kurucu bir öğeye dönüşebilir. Yalnızca romanda anlam ve hayat, dolayısıyla aslı ve geçici olan ayrıdır; hattâ denilebilir ki romanın iç hareketi, zamanın gücüne karşı mücadeleden başka bir şey değildir...” Lukacs’tan aktaran Benjamin, “Hikâye Anlatıcısı”, **Son Bakışta Aşk**, s. 91.

oluşturur⁴⁸⁹ 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 Beyin mektubuna cevap yazar. Bu, daha önce konuşurken büyülediği 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 Beyin 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 kahramanlaşmak, baş rolü kimseye kaptırmak istemeyen Behçet Bey. Tüm bu paradokslarıyla bir terkiptir o.

Her yazar kahramanını farklı bir şekilde yaratır. Behçet Beye 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 Beyin 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 ispiirtizma masalları üzerinde aramıyor.”⁴⁹⁰ Tanpınar, diğer yazılarında da masal formunun üstünlüğüne dikkat çekmiştir, hattâ **Evin Sahibi** hikâyesinde bir masal atmosferi yaratmıştır. Burada ise önce masal sanatının o her sanattan üstün sırrına sahip olmadığını söyledikten sonra,

⁴⁸⁹ Benjamin, “Hikâye Anlatıcısı”, **Son Bakışta Aşk**, s. 90.

⁴⁹⁰ Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup”, **Mahur Beste**, s.144.

bunun tam tersi bir şekilde devrin artık bunlarla 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 “isprizma masalları” var. Bunlar neden anlatılamaz? Anlatamaz, çünkü artık devir, bilimin de hâkim olduğu bir devirdir⁴⁹¹: “Freud ile Bergson’un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onun için sadece bir lezzeti bulmam lâzım gelen bir yerde ben birtakım gizli şeyler öğrenmeyi, şeklin büyüsünü bir izahla kırmayı tercih ettim.”⁴⁹² 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 özellikle vurguluyor. Şeklin büyüsü yerine bilimin aydınlığının eserlere taşınmasından bahsediyor. **Mahur Beste**, tam da bunun yapılmasının örneğidir. Behçet Beyin iç dünyası, karısı ve babasıyla ilişkilerinden yola çıkılarak anlatılan, sergilenilen bilinçaltı, Osmanlı dönemine ait bu devlet memurunun peşinden sürükledikleri ile

⁴⁹¹ 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, hattâ ondan daha önemli olduğunu, ölümlerin de bugün üzerinde ‘hak iddia ettiğinden’ söz eder. Yine aynı yerde, ‘mutluluk imgemizin ayrılmaz bir biçimde kurtarma ve kurtarıma 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 deşip geçmez mi? Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı yok mudur?’ Şu sözlerse Tanpınar’ın: ‘Eğer maziye çok seviyorsam; ona, o güzel, büyük, muhteşem günlere bağlı isem, emin ol ki bu, ölümlerin de bu toprakta ve hayatımızda bir söz hakkı olduğunu düşündüğüm içindir.’ O da ölümlerden 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”sinden.” (**Hocam bu kısmı, Nurdan Hanımın henüz yayımlanmamış olan yazısından alıntılıdım.**)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 Valéry, Hoffmann, Poe, Dostoyevski, Mallarmé) kendi hakikatlerime veya aslı yalanlarıma götürdüler. Çünkü, belki de hakikî şahsiyet yoktur ve bizim benlik dediğimiz şey, ilk, yahut en büyük ibdâ ve ihtiramız, bir kelime ile, masalımızdır.” “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.

⁴⁹² Tanpınar, a.g.e, s. 144.

bir çekirdek zaman teşkil etme düşüncesi. Harikulade olamamasının nedeni bu. Bilinçaltı ve çekirdek zamana ulaşma, irdeleme isteği. Bu da zaafı beraberinde getiriyor. Oysa Behçet Bey, mektubunda yazardan kendisini olduğundan daha farklı bir şekilde gösterebileceğini söylemişti. Zaafılarıyla ve gün yüzüne çıkmamış düşünceleriyle Behçet Bey sıradan ve masal kahramanı olamamış bir roman kişisi hâline gelmiştir. İroninin bir başka yönü de buradadır.

Bir cümlede önce şeklin büyümesini kırmaktan ve bilimden bahseden yazar, sonrasında bunu talihsizlik olarak değerlendirir, üstelik hem kahramanı hem de kendisi için: “Doğrusunu isterseniz bu sizin için de, benim için de bir talihsizlik oldu, Behçet Bey. Siz, ilhâm etmeniz lâzım 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 hâlde beni alıp götürdünüz.”⁴⁹³ Bir çelişki daha. Hem masal formunda yazılamayacağını söyleyip hem öyle yazılmamış olmasının bir talihsizlik olduğunu söylemek. Burada yine kahraman 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 Beyin, bu kadar sıradanken hep bir kahraman 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, millî edebiyattan bir taraftan Baudelaire’den, Joyce’dan bahseden Tanpınar ikilemi. Bergson ve Freud’un beraberce paylaştıkları devrin yazarı, mazinin belleğini de yakalamaya çalışıyor gibidir. Behçet Beyin anlattıklarıyla ve onları çekirdek bir zamanda bütünleştirme arzusunu, bunun imkânsızlığını, bu imkânsızlığın Behçet Beye yansımaları. Bu yüzden şeklin büyümesini kırmıştır, çünkü bunun kendisi zaten bir masaldan ibarettir. Masal, imkânsızın gerçekleşmesidir, oysa devir imkânsız 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

⁴⁹³ Tanpınar, a.g.e, s. 144.

geçmişin nasıl kurulacağıdır? Yarım kalan Behçet Bey, aslında hep bunu vurgular. Ölüler, kahramanlar canlanmaya çalışırken yok olurlar.

Saatleri tamir eden, kitapları ciltleyen, önceleri tavan arasında, daha sonra kendisine yaptığı oda ile Behçet Beyin 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 hâline getirerek kendisini onarmak ister. Ayrıca bugün ile geçmişi birleştirmeye çalışan bir yazarın en büyük sorununun zaman olması da şaşırtıcı değildir. Behçet Beyin 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 (ahensizlik), özdenetim zayıflığı ve parçalanmış beden imgesi ile ilgili olduklarını”⁴⁹⁴ söyler. Bu orkestra içinde bozuk saatler kadar tamir edilmiş ya da tamir edilmeye gereksinim duymayan saatler de vardır. Belki Behçet Beyin, 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 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.”⁴⁹⁵ Işın, Cevdet Paşanın “modernleşme içindeki muhafazakâr tavrının Abdülhamid rejimi tarafından kullanıldığı”⁴⁹⁵ni tespit eden Tanpınar’ın, eserinde İsmail Molla’nın

⁴⁹⁴ Oğuzertem, “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler,” **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 475.

⁴⁹⁵ Ekrem Işın, “Osmanlı İlimiye Sınıfının Romanı: **Mahur Beste**”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 593.

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 plâna çıkarır. **Mahur Beste**'nin ironik taraflarından biri budur. Zihniyetin, insanların düşünce sisteminin değişmesiyle medenîleşileceğini düşünen Sabri Hoca, herkesin sürekli olarak unuttuğu, hattâ kendi babasının bile, bir kahramandır. O hâlde bunların Behçet Beyin 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, 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.⁴⁹⁶ **Huzur**'da ise bu saatin onarılamayacağını anlar ve yazar olan Mümtaz'ı ondan kaçıtır.

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 hapsedmiştir. Öte yandan makineler, zamandan tasarruf etmeyi de sağlar. Bu nedenle Sani Dayı aynı zamanda bu hapsedilmişluktaki zaman ile de bir oyun oynamaktadır. Dayının 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 Dayının hayatını anlatırken hikâyede hızlı bir anlatım ritmi kurar. Modern düşünce, insanın kendisinin icat ettiği bu düşünce, belirli anlamlarda aslında bireyin kendi

⁴⁹⁶ Burada onarma meselesi ile ilgili olarak Cemal ve Mümtaz da göz önünde bulundurulmalıdır. Hâtıralarını yazan Cemal'e karşılık, tarihten yola çıkarak roman yazmaya çalışan Mümtaz vardır. Böyle bir yazar-kahraman yaratarak Tanpınar, Cemal'i de onarmaya çalışmış olabilir.

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.

Yazar, hikâyeye hızlı bir dayı tasviriyle girer: “ Okumayı, yazmayı sever, dışarda olan bitenleri merak eder, terakkiye inanır ve ona hizmet etmek ister bir adamdı.”⁴⁹⁷ Bu şekilde hızlı bir ritme sahip olan bir anlatım zamanıyla başlayan hikâyede anlatıcı da çocukluğundan hemen büyümesine oradan da Sani Beyin 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 Beyde de ortaya koymasındır. Fakat Sani Beyin sorunları Sabri'ninkiler gibi metafizik sorunlar değildir. O, maddenin kendisiyle haşır neşirdir. Bu nedenle 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?”⁴⁹⁸ 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 Beyin evinin yapısı Kafka'nın eserlerini hatırlatıyor: “Mesela bu köşkte, başka evlerde olduğu gibi merdivenlere tek 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

⁴⁹⁷ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 218.

⁴⁹⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 219-220.

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 şaşırabilirdi.”⁴⁹⁹ 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 kahramanın yapı söz konusu olduğunda ortak bir noktada birleştikleridir. Aslında bu hikâyede Kafka’yı⁵⁰⁰ anımsatan bir başka nokta da gerçekçiliktir. 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 bilmiyorum. Fakat omzuna yavaşça el koyup ‘sevgili dayıcığım, beraber oynasak olmaz mı?’ demekten kendimi zor almıştım.”⁵⁰¹ 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 Dayının bir termosifonlu ⁵⁰² hamam icat etme düşüncesidir. Temizlenmek, arınmak için yapılacak bu hamam ve Sani Beyin buradaki ölümü anlamlıdır. Üzerindeki eskilikleri atan insan oğlu yeniliklerle bir nevi tadil ve ıslah edilmiş olacaktır ya da kendi kendisini tadil ve ıslah edecektir. Burada Sani Dayının buhar nedeniyle öldüğü de göz önünde bulundurulmalıdır. Buhar, yukarıda da belirttiğimiz gibi Sanayi

⁴⁹⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 220.

⁵⁰⁰ Tanpınar, Kitap Korkusu adlı yazısında Kafka’nın adını 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.” “Kitap Korkusu”, **Yaşadığım Gibi**, s. 60.

⁵⁰¹ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 221.

⁵⁰² 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.” s. 55.

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, Dayının 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 tanımadığı 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.”⁵⁰³ Fakat bu banyo, içinde yıkananlar için “Tesadüf Tanrısı”nın oyunlarını oynadığı bir yer hâline gelir. Banyoya giren herkes farklı durumlarla karşılaşır. Belki de Tanpınar, Sani Beyin 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 gülünçlüğüne ironisi vardır.”⁵⁰⁴ Şimdi her metafizik sistem Suad'a bu eşeği hatırlatmaktadır.⁵⁰⁵ Var oluşun büyük bir problem hâlini 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 Paşadır. Bu nedenle birbirlerini severler. “ Zaten Paşa, Kudret Beyi çok sever. Yani, çocuk tarafı galip

⁵⁰³ Tanpınar, a.g.e, s. 224.

⁵⁰⁴ Tanpınar, **Huzur**, s. 281-282.

⁵⁰⁵ Bu anlatı biraz da Şeyhî'nin **Harnâme**'sini hatırlatıyor.

gelir.”⁵⁰⁶ Bunları söyleyen İhsan’dır. Oysa Cemal için, İhsan da bir çocuğa benzer. Onu tehlikeli bir silahla oynayan çocuğa benzettir.⁵⁰⁷ Kudret Bey, Nâsır Paşa, hattâ Nâsır Paşanın 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.⁵⁰⁸ 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.⁵⁰⁹

Romanda Cemal tarafından anlatılan Alâiyeli Ahmed’in hikâyesi gerçekten trajiktir. Sonunda, bahsedilen kadının kocası tarafından öldürülmesine rağmen kanunen yaşıyor kabul edilmesi ise ironik.⁵¹⁰

Tanpınar’ın eserlerinde dikkati çeken bir diğer unsur da doktorlardır. **Sahnenin Dışındakiler**’de romanın esas kahramanı Cemal, **Huzur**’da Mümtaz’ın İhsan için getirdiği doktor, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**’nde Doktor Ramiz. **Huzur**’daki doktor kahraman özellikle 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

⁵⁰⁶ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s.278.

⁵⁰⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 215.

⁵⁰⁸ Bakınız, Parla, **Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yay., İstanbul, 2000.

⁵⁰⁹ 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.” **Günlük**, 1987, (s. 24-26). Bu yorumu Gürbilek, şöyle anlatacağı: “ 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**.” “ Çocuk Ülke Edebiyatı”, **Kör Ayna, Kayıp Şark**, (s. 188). Burada amacımız, **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 Paşadan çok farkı yoktur. Bu nedenle 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.

⁵¹⁰ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 198.

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.⁵¹¹ 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 sanıldığıının aksine iyiye gitmektedir. Hattâ 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 edilmiş 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 yaşamının 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.”⁵¹² Tabîî bunda bir askerî doktor olmasının da rolü vardır. Buna bir nevi terapi denebilir. Yazar, esere kendi kahramanının 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 hâle getirmiş, böylece Mümtaz, Suad ile yüzleşebilmiştir.

Tanpınar'ın eserlerinde zaman zaman masala yaptığı göndermelerden söz ettik. Onun bir fabl şeklinde, daha çok piyesi hatırlatan **Son Meclis** hikâyesi, alegorik bir eserdir. 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 imparatorun kardeşini ve babasını nasıl ortadan kaldırdığı da açığa çıkar. Güç için her şey mübahdır. Bir yönetici, kendinden önce kendi yerini sağlama almalıdır. Bu hikâye bir fabl şeklinde yazılmış olmasına rağmen, içinde dönemine dair

⁵¹¹ Kaplan, “Bir Şairin Romanı: **Huzur**”, s. 410.

⁵¹² Tanpınar, **Huzur**, s. 355. **Aydaki Kadın** romanının kahramanı Selim de doktordur.

göndermeleri de taşır. Ayıda romatizma, kaplarda vitaminsizlik vardır, aslan ise sigaradan dolayı dişlerini kaybetmeye başlamıştır.⁵¹³

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”⁵¹⁴ “Tabii mazi halin emrindedir”⁵¹⁵ “hür ve ağırbaşlı düşünce”⁵¹⁶ 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.⁵¹⁷ 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 hâtıralarını yazmak için girişimde bulunan bir insanın okur-yazar olma oranı yüksektir. Bunları olduğu gibi bir kurmaca hâline dönüştürebilmek sadece yaşam tecrübesiyle yapılabilecek bir şey değildir.

⁵¹³ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 320.

⁵¹⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 313.

⁵¹⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 315.

⁵¹⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 321.

⁵¹⁷ 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 bakınız, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s.612-645.

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 hâldedir. Özellikle romanın başlarında Hayri İrdal'ın söyledikleri bizim için bir ipucu niteliğindedir: “Herkes bilir ki, eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur. Hattâ sonraları Muvakkit Nuri Efendiden öğrendiğime göre Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş. Günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur her türlü ibadet saatle idi. Saat Allah'ı bulmanın en sağlam çaresi idi ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi.”⁵¹⁸

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 hâlini almış, sonrasında bütün yaşam bu birim etrafında dönmeye, farklı saatler ve takvimlerle insanlar zamanlarını ölçmeye başlamışlardır. Durkheim “Din, toplumsal bir kurumdur.” der. Unutulmamalıdır ki 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.⁵¹⁹ Kendisini böyle göstermesinin temel nedenlerinden biri, bunun kendi toplumunda yansımalarında tek

⁵¹⁸ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 27.

⁵¹⁹ Nitekim Turan Alptekin tarafından yayımlanan Halit Ayarçı'nın mektubunda, Hayri İrdal'ın üniversite okuduğu, baroda çalıştığı ve çok parlak bir zekâyâ sahip olduğu söylenir. Bu konu hakkında bakınız, Alptekin, **Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür, Bir İnsan**, s. 66-70.

etkili olanın dindarlık olmadığına 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 hâl, geçmiş ve gelecekte çok daha farklı kişinin kendi tecrübeleri ve düşünceleriyle 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 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, buldukları eski dönem için bir dindarlık vurgusu söz konusuysen 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 uçmak, televizyon, radyo... birçok unsur insan hayatına girmiş, bunlar önce modernizm masalını, bir süre sonra da vazgeçilmez hâle gelmeleriyle modernizm dinini ortaya çıkarmışlardır. Dolayısıyla modernizmin de özellikle modernist manifestolara bakıldığında bir süre sonra kendisinden Hattâ bugün bile bir din gibi bahsedilmesi söz konusudur. 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. ⁵²⁰ Üstelik dindeki bu kurumlaşma, “Adım başında

⁵²⁰ **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 sayılarından birinde Huxley'den “Zaman ve Makine” isminde bir yazı tercüme edilir.

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.⁵²¹ Mübarek, iki türlü bir simgeleme içindedir. İlkinde din kurumunu ayakta tutan, burada Allah için “Allah babamız” denmesi hatırlanmalı, bir baba olarak. Burada 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 Adem ve Havva’yı yeniden yazdığı kutsal metne göndermeye dikkat çekmek gerekiyor. Cennetten kovulan Adem 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 kendisine sürekli hatırlatmasıdır. Nitekim bu saat, “(...) başını almış giden, insanlardan tecerrüt halinde yaşayan bir zamandır.”⁵²² 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

⁵²¹ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 272-281.

⁵²² Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 30.

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 tecrid 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 hâtıraların 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 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 Ayarlı ile tanıştıktan sonra hep modernden yana olacak olan ve bu hâtıraları 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!”⁵²³ Buna rağmen bu meraka kendisi de yenilmiş, hâtıralarını yazdığı zamanda, radyo başından ayrılmaz hâle gelmiştir. Bir 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

⁵²³ Tanpınar, a.g.e, s. 31.

bu abesliğe hiç rastlanmaz. Burada da onun çocukluğundan itibaren oynadığı Karagöz oyunları, sonradan çalıştığı tiyatrolar 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 Efendinin bile bu saati tamir etmekten korktuğu hatırlanmalıdır.

Nuri Efendinin çocukluğunda İrdal'a söyledikleri ve sonradan Enstitü için propaganda olarak kullanılan sözler de İrdal'ın düşüncelerinde değişmeden kalır. Nitekim bunlar slogan hâline dönüştürülürken İrdal, onları aynen bırakır, değiştiren Halit Ayaracı'dır. Nuri Efendi'nin İrdal'a söylediklerinde de zaman ve kurum ilişkisi, sonradan bunun mekânığe dönmesi söz konusudur: “Cenab-ı Hak insanı kendi sureti üzere yarattı; insan da saati kendine benzer icat etti.”⁵²⁴ 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.”⁵²⁵ 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...”⁵²⁶ İnsanın makineye teslim olmasının ironisi. Bunları söyleyen Nuri Efendi, oradan buradan bulduğu saatleri tamir ederek fakirlere dağıtır. Nuri Efendinin 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”⁵²⁷ düşüncesinden yola çıkarak yapar. Kutsanan şey, çalışma olmuştur. Kendini aylaklıktan kurtar, düşüncesinin özellikle fakirlere yüklenmesi. Burada ironik olan bir başka nokta ise zamanın, zamanı hiç olmayan ya da zamanı hep olanlara, verilmesi.⁵²⁸ Konunun bir başka ironik yanı ise fakirlere zaman ver, şeklinde düşünülebilir. Herkesin çalışması gerektiği düşüncesine bir gönderme. Nuri Efendinin bunu yaptığı dönem II. Meşrutiyet sonrası dönemi. Balkan Savaşları'nın başlayacağı, İttihat ve Terakki rejimi için Tevfik Fikret'in “Hân-ı Yağma” şiirini

⁵²⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 34.

⁵²⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 34.

⁵²⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 34.

⁵²⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 34.

⁵²⁸ 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.

yazdığı dönemler. 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.⁵²⁹ Eski hâli 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 hâli değiştirilmiş unsurlar ise zaten onlara yabancısıdır. Burada “Zamanına sahip ol” düşüncesinin bir başka boyutu da değiştirilen bu zamana sahip çık ifadesinde aranabilir. Değiştirilmeden kalması gerektiğine, saatine baktığında, bu ne eski ne de yeni olan muaddel hâline baktığında hatırla demek istiyor gibidir. Çünkü eski, her şeye rağmen vardır. Burada romana eklenmeyen ancak daha sonra Turan Alptekin tarafından yayımlanan Halit Ayaracı’nın Doktor Ramiz’e yazdığı mektupta⁵³⁰, Hayri İrdal’ın müsveddelerini sadece isimleri değiştirerek geri kalanını aynen yayımlamasını söylemesi anlamlıdır. Üstelik Nuri Efendinin bu saatleri birleştirirken, tıpkı bizim hayatımız, demesi ve Hayri İrdal’ın onun yaptıklarını ifade ediş tarzı da burada önem kazanır: “ (...) bu saatlerde zembek, tulumba, çarklar her biri ayrı fabrikalardan, ayrı işçiliklerden gelmiş olurdu.”⁵³¹

Hayri İrdal, Doktor Ramiz’in “Saat ve Psikanalizm” adlı eserinde Freud ve Jung’dan sonra indeskte 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. Dahası bugün Tanpınar üzerine, özellikle de **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** üzerine yazanların kitaplarındaki indekslere bakıldığında bolca Freud ve Jung isimlerine rastlandığı düşünülürse. Bunun bir başka yönü de Tanpınar’ın kendi tavrı konusunda. Hasan Bülent Kahraman, Tanpınar’ın zaman düşüncesinde Bergson’un özel bir yeri olduğunun bilinmesine rağmen, yazarın kendisinin kitaplarının

⁵²⁹ Bu düşüncede saat ve tarih ilişkisi de önemli. 13. yy ile 14. yy’ın 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.

⁵³⁰ Alptekin, **Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür, Bir İnsan**, s. 66-70

⁵³¹ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 35.

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.”⁵³² demesi de önemlidir. Kendisinin kitapları üstünkörü okuduğunu söyleyen Hayri İrdal, hâtıralarının bu şekilde okunmasına karşıdır. Burada Tanpınar’ın ortaya 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 hâtıralarını 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, özellikle Hayri İrdal’ın yaşadığı dönemdeki modernleşme burada sadece Cumhuriyet yoktur, II. Meşrutiyet sonrası modernleşme ve yer yer Tanzimat modernleşmesi de (ancak çok sınırlı) söz konusudur. (Nitekim İrdal kendisi Meşrutiyet’ten sonra şehir saatlerinin çoğalmasından söz edecektir. (s. 37)) Bunların üstünkörü okumak ile ilgisi de açıktır. 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.⁵³³

Nuri Efendi, “ayarsız bir saatin içtimaî bir cürüm” olduğunu düşünür. Daha sonra Hayri İrdal, Nuri Efendinin saatlerin iç kapağında bulunan ustadan ustaya mektuplardan ve bunların iyi okunması gerektiğinden söz edecektir.⁵³⁴ Böylece

⁵³² Tanpınar, a.g.e, s. 334.

⁵³³ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, Bülent Tanör, **Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri (1789-1980)**, Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2004.

⁵³⁴ 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.”, **Edebiyat Dersleri**, (s. 249). Bu notlar, 1953-1954

üstünkörü okumaya bir başka gönderme daha yapılmıştır. Örneğin Halit Ayarcı'nın saatini tamir eden Saatçıyan 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, tabî burada ayarlanmış saatler gibi ayarlanmış, iyi kurulmuş, insanları etkileyebilen metinler de önem kazanıyor, iyi okunmaları sağlanırsa Halit Ayarcı'nın sözünü ettiği 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 kahraman, Şeyh Ahmet Zamanî, yaratır. Sözcüklerin insanları etkilemek için zaman ile adım başı yürüdüğünün farkındadır. Zaten Halit Ayarcı, Nuri Efendinin 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 Efendinin “muaddel” saatleri gibi İrdal da “muaddel” bir kitap yazar. Şeyh Zamanî eskisinin değiştirilmiş hâlidir. Üstelik bunun da ilk akla gelmesi sözle olmuş, İrdal konuşma sırasında Şeyh Zamanî'nin IV. Mehmed döneminde yaşadığını, kumral sakallı olduğunu, peltekliliğini hemen o saniyede uydurmuştur. Şüphesiz bunları söylerken aklında Nuri Efendi vardır. Burada dikkati çeken bir diğer nokta da pelteklik. İrdal, yazdığı kitapta Şeyh Ahmet Zamanî'nin peltekliliğini zaman içerisindeki gayretiyle yendiğini yazmıştır. Bu tam da “muaddel” Nuri Efendiye ve tabî onu yazan İrdal'a yakışan bir şeydir. Sözcükler

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). Hattâ 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 tercümeleme oluşturuyor olabilir. Dönem, sadece eski yazıdan Latin alfabesine aktarılan eserlerdeki yanlışlıkların değil tercümelemedeki 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.

yerini bulmaya başlamış, yeni bir lugat oluşmuştur. Söylenemeyen bazı sözcükler söylenebilir hâle gelmiştir. Örneğin rabia⁵³⁵ hesapları gibi. Hiç kimsenin bilmediği ama herkesin bilir gibi görüldüğü önemli hesaplardır bunlar. Bundan ilk bahseden peltek Zamanî'dir. Zamanî, bu peltekliliği belki de rabia hesaplarını bulmaya çalışırken yenmiştir. 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 Efendinin “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 direklerindedir, 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 Hattâ Marks'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 anlaşılmalıdır. Ramiz, yanlış okumamakta ancak dinlediğini yanlış anlamaktadır. Burada **Huzur**'daki serzenişleri hatırlamak yerinde olacaktır. “Biz Dede'yi Wagner, Yunus'u Verlaine 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 düşünülürse, 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, ârâfta kalmanın trajedisini yaşamazlar. Bir unsuru ancak başka bir unsurda arayarak onu başka bir unsura

⁵³⁵ Bu kelime salisenin altmışta birine karşılık gelmektedir.

benzeterek tanımlarlar.⁵³⁶ 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. Etrafindakilerin 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 yurt dışında bulunduğu zamanlarda oryantalistlerle çalışmadığı, bunun Suavi'nin muhayyilesinin ürünü olduğunu söylediği alaylı kısımlara dikkat edilirse, Sabri Hocanın öğrencisi bunun kanıtı olur. Muhayyel dünyadan insanlara definelere getiren, altın yapmayı öğreten bir âlim konumuna bu düşüşte Tanpınar'ın Ebüzziya'ya hak veren düşünceleri de etkili olmuştur. Hakkında yayımlanan son çalışmada ise⁵³⁷ Suavi'nin böyle biri olmadığı, söylediklerinin eyleme döküldüğü kanıtlanmıştır, ama Tanpınar'ın alaylı bir şekilde Hattâ biraz da küçümseyerek bahsettiği Suavi'nin eylem adamı kısmı Sabri Hocada, karikatürize edilmiş, alaya alınmış kısmı Seyit Lûtfullah'ta ortaya çıkar.

Hayri İrdal, kendisini Halit Ayaracı'yı tanıyana kadar bu insanlarla gerçekleştirir. Kendi tabiriyle hayatındaki bu insanlar yüzünün maskeleri hâlini almışlardır. Bu maske bazen biri bazen diğeri olur. Tüm bunların terkibi onu oluşturur, tabii Halit Ayaracı'ya gelene kadar. Hâtıralarını 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.”⁵³⁸ Üstelik hep ölümü ve eksikliği, yokluğu hatırlatan Mübarek'e karşılık bu saat, modern hayatın ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emrettiğini göstermektedir.⁵³⁹ 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

⁵³⁶ Nitekim 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 Ayaracı, “Nasıl filan romancımızı Balzac'a, öbürünü Zola'ya benzettilerse, sizi de başkalarına pekâlâ benzetirler.” diyecektir. s. 263.

⁵³⁷ Hüseyin Çelik, **Ali Suavi ve Dönemi**, İletişim Yay., İstanbul, 1994.

⁵³⁸ Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 34.

⁵³⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 57.

Tanzimat hakkındaki düşüncelerine benzer. “Tanpınar’a göre Tanzimat ‘eskinin yanında yeniye devam ettirme’ miştir ve bu nedenle ‘memleketin hayatı birdenbire bir müstemleke şehrinin garip manzarasını’ almıştır (YG, 32)”⁵⁴⁰

Bu yazıda Hasan Bülent Kahraman, Tanpınar’ın ortak medeniyet projesi sunarken ilk yapılması gereken şeyin kültürün bilinçaltını saptamak olduğunu fark ettiğini söyler.⁵⁴¹ **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**’nde bu çaba özel olarak Doktor Ramiz’in psikanaliz seanslarında, genel olarak Hayri İrdal’ın hâtıralarında karşılığını bulur. Tanpınar, kahramanlarının ona kendiliklerinden geldiğini söyler.⁵⁴² Hayri İrdal da öyle olmuştur. Nitekim eserlerini çok defa başkalarının ağzından kaleme almasının nedeninin de bu olduğunu belirtir.⁵⁴³ 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”⁵⁴⁴ der. Romanda, İrdal’ın samimiliğini yansıtan dilden kurtulması da Emine’nin ölümüyle gerçekleşmiştir. Doktor Ramiz’in psikanaliz seanslarında “baba kompleksi” teşhisi konulduktan sonra, hattâ 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” hâle getirerek okur-yazarlığa adım atar. Kültürün dili artık yazılı hâle 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 şube şefinin yazdığı Lodos Rüzgârlarının Kozmik Saat Ayarları Üzerindeki Tesiri ve Halit

⁵⁴⁰ Hasan Bülent Kahraman, “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi,” **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 629, 58d.

⁵⁴¹ Kahraman, a.g.m., s. 629.

⁵⁴² Nur, “Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor”, **Mücevherlerin Sırrı** s. 234.

⁵⁴³ Nur, a.g.m., s. 234.

⁵⁴⁴ Nur, a.g.m., s. 234.

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 olmalıdır. Bu da dünde, mazide olana tekabül eder. ‘Şimdi’ eğer elde tutulan metinse bu ancak imgesel, yani söylemsel olmalıdır. Gerçek anlamdaki bugün, Tanpınar için sadece yazınsallaşmış ve metinselleşmiş olmalıdır.”⁵⁴⁵ Hayri İrdal'ın kültürün bilinçaltını yansıtırken ortaya koyduğu yazınsallık, Hasan Bülent Kahraman'ın bahsettiği anlamda bir kaynak metne dönme, Zamanî'yi yazarken Nuri Efendiye 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 hakkındaki yazılarında eski ve yeniye 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. Kahramanı Nâmık Kemal, bu sözlerle birden Ahmed Midhat ya da Ali Suavi seviyesine iner. Her birini bir roman kahramanı 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 kahramanı olmuştur. Dünya savaşlarında ise etrafi bir suskunluk kaplar. Savaşa giden Hayri

⁵⁴⁵ Kahraman, “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi,” **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 633.

İrdal için hâtıralarının bu tarafa ait olan kısmı boşluklardan ibarettir. Sadece bir yerde, herkesin sessiz dinlediği bir askerin söylediği ağrı hatırlar. Savaş söz konusu olduğunda şanlı cedlerden, kuşanılan kılıçlardan bahsetmez, sessizliğe gömülür. İşte bu ruh hâli söz konusu olduğunda bugünden geçmişin inşası önem kazanır. Çünkü sessizlik insanı onarmaya yetmez, o hâlde 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 hâtıralarını 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 oyunu⁵⁴⁶ ile ancak okur sayesinde hayat bulabilir. Zamanî'nin hayatını yazan İrdal, onu ancak okunur kıldığında bir önem kazanır. Kapalı bir kitap oyun olmaktan çıkar. Hâtıralardaki 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.’”⁵⁴⁷ der ki, o hâlde Hayri İrdal'ın geçmişi, Halit Ayarçı'nın geleceği, hâtıra formunda yazılan, metinselleştirilen

⁵⁴⁶ Sanders bunu bir görünüp bir kaybolma şeklinde açıklar. “Horace yazıdan bahsederken *Litera scripta manet* (Yazıdan söz kalır) der, burada *manet* sözcüğü *Laticede manes* (ölülerin kalıntıları-gölgeleri) ile ündeşir. Yazılı sözcükler kağıt 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 ‘ce-e’ ya da saklambaç oyunlarının çeşitleri olarak oynarlar. Bunu masallarda dinlerler. Ve en ilgici de okumayı söktüklerinde bu oyunları büyük bir keyifle kendi üzerlerinde oynayabilirler.” Sanders, **Öküzün A’sı**, s. 119.

⁵⁴⁷ Bergson’dan aktaran Hasan Bülent Kahraman, “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi,” **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 634.

hâtıraların olduğu bu eserin de geçmişin korunduğu şimdikiyi temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Hayri İrdal'ın hâtıralarında, hâtıralarını yazdığı zamanda modern hayat ile ilgili düşüncesinden bahsetmiştik. Bu düşüncenin de zaman ile bir bağlantısı vardır: “Modern hayat ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emreder. Hem ne oluyor kuzum, kendi hayatımızı mı yaşayacağız yoksa ölüleri mi bekleyeceğiz?”⁵⁴⁸ Geçmişin yoğun bir şekilde hissedildiği yazarın kahramanının böyle bir cümle kurması başta şaşırtıcı gibi görünebilir, ancak bu bahsettiğimiz İrdal'ın Halit Ayarcı ile tanıştıktan sonra kullanmaya başladığı dildir. 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 kavramı 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 şimdikiyi önemsemek gerektiği üzerinde durur. Bu gereklilik onda kendi lügatıyla bir halita hâlini 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 hâtıralarını yazarak okuru seyirci, kendisini oyuncuya dönüştürmüştür. Oyuncuların başka insanların hayatlarını yaşamaları onu gençliğinde oldukça cezbetmiş ve bunun için tiyatrodaki 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 Beyin yalnız kalma, Aristidi Efendinin yangında ölme, Hayri İrdal'ın 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. Hattâ Doktor Ramiz bile bir trajedi yaşar. O da karısının ölümüdür. Hayri İrdal'ın halasının evinde verilen davette tıpkı karısına benzeyen bir kadını kucaklayıp

⁵⁴⁸ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 57.

kütüphaneye götürmek istemesi de bu trajedinin yansımasıdır. Romanda, küçük ayrıntılar olarak geçirtilen 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 geçirtilmiş, 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. Kahramanlarının trajedileri de onları zavallılaştırmaktan başka bir işe yaramaz. O hâlde 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 lugatını birkaç defa değiştirmiş olmasından bahsetmesi de burada önem kazanır. Kendi zavallılığını anlatırken, yoksulluğunun, çaresizliğinin sınırlarından bahsederken kullandığı dil ile bu insanları 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 Ayarçı ile tanıştıktan sonra modern oyun başlar. Modern insan olmanın ve bunun nasıl yapılacağına topluma gösterilmesinin zamanı gelmiştir. Bu zamanı ayarlamak da ona ve Ayarçı'ya düşecektir.

Halanın dirilmesi ve İrdal'ın hâtıralarını yazdığı zamanda onun modern insan olarak ölümlerle uğraşmayı bırakmak gerektiği, modern düşüncenin ölüm düşüncesinden uzaklaşma⁵⁴⁹ ile başladığını söylemesi ile halasının dirilişi için söyledikleri birbiriyle bağlantılıdır: “Her insan, ne kadar müsbet yaratılıştaki olursa

⁵⁴⁹ Burada Tanpınar daha önce sözünü ettiğimiz **Huzur** romanına da bir gönderme yapıyor gibidir. **Huzur**'un yaşayanlardan çok ölümlerden bahsetmesi ve Tanpınar'ın romancılığı içerisinde modern hayatın ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emretmesinin tersine **Huzur**'da ölüm düşüncesine ağırlık vermesi ve romanları içinde klâsik roman anlayışına en yakın roman olarak **Huzur**'un kabul ediliyor olması ilgi çekicidir.

olsun ölümünden sonra tekrar dirilmeyi düşünür, özler. Bu, hayat dediğimiz mihnetler silsilesinin çok ileri zamana, müphemeye 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.⁵⁵⁰ Bu tekrar yaşamamanın şartı küçük bir mazi şuurunu ve güzelliği içinde barındırmaktır. Modern hayat, ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emretmektedir.⁵⁵¹ Modern ve gelenek arasında oynanan bu oyunda temel şart, küçük bir mazi şuurunu ve güzelleşmeyle temellenir. Geçmiş kendi şuurunu içinde güzelleştirerek yaşatmalıdır. Burada 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 güzelleşerek⁵⁵² hâtıralarında canlanır. Üstelik İrdal'ın kullandığı dil de Mübarek'in halasının evinde süslenmesi gibi gerçek olduğu meydana çıkmasını 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 Hattâ zaman zaman değiştiren İrdal, hâtıralarını yazarken kendisine söz geçiremez hâle gelmiştir. Bu söz geçirilemeyen dilde, hayatın, kendisinin derbeder olduğu zamanlar hariç, abartılarla süslenmesi, her seferinde neredeyse bir canlandırma gibi yaşanan sahnelerin göz önüne serilmesi, İrdal'ın bunlara seyirci kalması, sonradan bunu lügatında seyirci olmak ile değiştirerek en sonunda hâtıralarını yazarken seyrettirmek hâline 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. Süslenmiş kahramanlar bu şekilde tamir edilecek, onarılacak, İrdal ise metnin dilini bu şekilde ayarlayarak aynı zamanda kendini de onaracak, bunu da metni modern bir masala dönüştürerek yapacaktır. “Çok dikkat ettim masallar adla

⁵⁵⁰ Bu anlamda romanda kullanılan teknik de önem kazanır. Metinde boş bırakılan yerler, her seferinde yeniden doldurularak metinsel anlamda hep yeniden yaratılacaktır. **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 67-68.

⁵⁵¹ 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.

⁵⁵² Burada Tanpınar'ın sık sık güzel karşısında, güzel artık bozuldu, değişti, şeklindeki görüşü hatırlanmalıdır. Modern düşünce güzel kavramını da değiştirmiştir.

başlar”⁵⁵³ diyen İrdal’ın hâtıralarına “beni tanıyanlar” diye başlaması da ilgi çekicidir. Bu onu tanıyanlar, daha sonra romanda uzun uzun anlatılacaklardır.

Hayri İrdal’ın lugatında kaybetmek ve bulmak ile bunların ironisi önemli bir yere sahiptir. Defineler “iyi saatte” olsunlar tarafından önce yerleri söylenerek bulunmuş gibi yapılır, sonra Seyit Lûtfullah onları yerine oturtmak için yeni bir çabaya girer ve böylece arayış yeniden başlar. İrdal da hâtıralarını biraz da yeniden bulmak için yazar. Modern bir insan olarak şimdiden geçmişi, zaman zaman kaybederek zaman zaman bularak onların içine arada sırada şimdikiyi, hattâ hâtıralarının ilk sayfalarında geçmişten bahsederken gelecekte neler olduğunu, yani neyi bulduğunu ve aynı zamanda neyi kaybettiğini göstererek yapar bunu. 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.”⁵⁵⁴ Sürecin bu şekilde ortaya konması, yazarın **Beş Şehir**’de “Belki de sadece aramak ve bütün kapıları çalmak kâfidir.”⁵⁵⁵ dediği hatırlanmalı, Tanpınar’ın roman tekniğini de etkilemiştir. **Huzur, Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü** hattâ **Aydaki Kadın** ve hikâyeleri, kaybetmek ve bulmak üzerine kurulmuştur. Yitirilen, bunun yerine kazanılan, sonra kaybedilen, kaybedilene özlem duyarken bulunan yeni şeyler. Hâtıralarını yazan insanların hem kendilerini hem de zamanlarını arayışlarının süreci ve bunun metin hâline 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 hâlinin 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 kahramanlar ise bulmak ve kaybetmek konusunda bir başka zaman boyutuna girmiş gibi görünseler de, içinde buldukları 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

⁵⁵³ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 72.

⁵⁵⁴ Kahraman, “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi,” **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 616.

⁵⁵⁵ Kahraman, a.g.m., s. 632.

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.”⁵⁵⁶ 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, sözcüklerle hapsolmaktan çıkmış, doğrudan iktidarı içinde barındıran bir unsur hâline gelmiştir. İrdal’ın birkaç defa lugat değiştirmesinin nedeni de dil ve iktidar arasındaki ilişkidir. “Metinler, egemen kültür tarafından çeşitli bileşenlerine belli insani bedeller ödenerek kurumlaştırılmış bir güçler sistemidir.”⁵⁵⁷ Burada Hasan Bülent Kahraman’ın Tanpınar için tespit ettiği metinselleşme ve tercüme hatırlanacak olursa, işlevini yitirmiş mazinin metinsel hâle 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.⁵⁵⁸ Aynı durum Halit

⁵⁵⁶ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 117.

⁵⁵⁷ Edward Said, “Dünya, Metin ve Eleştirmen”, **Kış Ruhü**, Metis Yay., İstanbul, 2000, s. 145. Burada Edward Said’in özellikle 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. Özellikle 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.

⁵⁵⁸ 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 toprak külçeleriyle dile getirmeye çabaladığı o güzellik nedir, dedi Stephen soğuk bir sesle.

Küçücük kelime, uygunluğunun bu nazik ve uyanık düşmana doğru çevrilmiş kılıcının ucu hâline gelmiş gibiydi. Konuştuğu adamın Ben Johnson’ın yurttaş olduğunu bir üzüntü sızlamasıyla duydu içinde. Düşündü: Konuştuğumuz dil benim olmadan onun dili. Ev, İsa, bira, usta kelimeleri ikimizin ağzından ne kadar bambaşka çıkıyor! Ben bu kelimeleri ruhum tedirgin olmadan konuşmuyorum, yazmıyorum. 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.”

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 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 Beyin 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 Efendinin kelimeleri saatleri tamir etmesinde, Seyit Lûtfullah'ın kelimeleri define aramalarında, Abdüsselam Beyin 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 hâtıralarında bulmaya çalışır. Enstitü ile birlikte "birbiri arasından düşünen, karar veren, konuşan bir

James Joyce, **Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi** (Çev. Murat Belge), İletişim Yay., İstanbul, 1994, s. 189.

adam”⁵⁵⁹ olan Hayri İrdal hâtıralarında hayatı boyunca üzerine ikinci bir deri gibi yapışan “ihtiyaç ve mahrumiyetten” bahseder. Hâtıraları 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’dan, Büyük İskender’dan, Aristo’dan ve psikanaliz, ispritzma gibi çok çeşitli konulardan bahsedilen bu kahvede hep tekrarlar üzerinden konuşulması, yeninin sadece bir şaka hâline indirgendiğinde kabul edilebiliyor olması 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 hâlinde kabul etmek, muhafaza edileni oluş hâlinde 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.”⁵⁶⁰ Burada Bergson, rüya ile gülünç olan arasındaki ilişkiyi her ikisinin mantığında arar öncelikle. Nasıl rüya gören insan dışarıdan gelen sesleri hâtıralarıyla 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 lâzım gelene inanmış görünerek olan şey inceden inceye tasvir edilir.”⁵⁶¹ Tekrar tekrar söylenen kelimeler ve

⁵⁵⁹ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 20.

⁵⁶⁰ Bergson, **Gülme**, (Çev. Mustafa Şekip Tunç), MEB Yay., Ankara, 1989, s. 121.

⁵⁶¹ 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 hâlidir. Eşya ve insanlarla temas hâlinde kalarak olanı görmek, birbirini tutanı düşünmek ise mütemadi bir zihin gerginliği cehti ister. Sağduyu bu cehtin kendisidir. Bu ceht bir çalışmadır. Fakat eşyadan uzaklaşıldığı hâlde dahi yine 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

olayların hep aynı şekilde meydana gelmesi, üstelik bunun yorucu olmaması, bir nevi otomatlaştırılması, var olanın özümsemek yerine tartışmasız kabul edilir hâle dönüştürülmesidir. Tarihselliğin sürekliliğini işaret ederek var olan kopuşun ayrıntılı bir tasviriyle parodi hâlinde ortaya konan bu unsur, humor ile birleştirilmiştir.

Burada Hayri İrdal baba psikoza nedeniyle Öksüz adını alır. Bu kahveye gidip gelmeye başladıktan sonra Hayri İrdal, Esâfil-i Şark sınıfına dahil edilmiş, önce Nizamcılardan kabul edilmişti, hâtıralarının bu döneminde kocası Naşid Beyin 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 Beyin Şark’ın bir kediye benzetilmesi gibi sürekli uyuması da ilgi çekici bir benzetmedir.

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 hâtıra defteridir.⁵⁶² Bu hâtıratıda 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 hâtıralarını yazan Doktor Ramiz vardır ve o, bir hâtıra müsveddesini Halit Ayarcı’ya göndermiştir.

yorgunluğunu dinlendiren bu oyuna katılmak olur.” Bergson, **Gülme**, (s. 125). Burada 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.

⁵⁶² Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 131.

Bu romanda, kahvedeki insanlar neredeyse toplu hâlde rüya görmekteydiler. Fakat bu kolektiflik romanda daha sonra Doktor Ramiz'in Psikanaliz Cemiyeti'nde verdiği uzun konferanstaki herkesin kolektif bir şekilde uyuyarak "kolektif ihanet"iyle⁵⁶³ ve ardından İspiritizma Cemiyet'indeki "kolektif yalan"⁵⁶⁴ 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.⁵⁶⁵ Bu vurgunun nedeni de İrdal'ın hâtıralarını yazarken kullanmaya başladığı dil ile ilgilidir. Modernizmde mekaniğin önem kazanmasıyla birlikte bu muasır zamanı yaşamayan insanlara karşılık, insanların hayatlarına modernizmin hız kavramı ile birlikte soktuğu kelimeler de önem kazanır. İrdal'ın lugatındaki 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 âdeti geriye alan bu kelimenin türkçenin en mühim kazançlarından biri olduğuna bilmem dikkat ettiniz mi? Hangi şiveden söylenirse söylensin o daima manâlıdır."⁵⁶⁶ 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 lugatını 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 hâle getirir. Çünkü daha öncesi "bir hafıza kaybıdır." Yeni dil ile bellek yeniden şekillenir. Hâtıralar 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

⁵⁶³ Tanpınar, a.g.e, s. 143.

⁵⁶⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 149.

⁵⁶⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 131.

⁵⁶⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 133.

yerde iletişim de etkin bir rol oynayacak, mekanik, söylemi her tarafa yayacaktır. Bu, politik öznenin kendini duyurma ve bireye daha hızlı 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.⁵⁶⁷ 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 getiriyor. Psikanaliz seansları sırasında Doktor Ramiz'in ısmarlama rüyalarını görmeye çalışan, ardından ondan psikanaliz öğrenen kahramanımızın 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. Bu da belirli anlamlarda politik öznenin içinde bir dil arayışına işaret ediyor gibidir. 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 öznenin kaçarak daha derinlerde yaşama düşüncesidir. Yani bir anlamda "saf dil" in kolektif bilinçaltına inilerek "saf şiir" e dönüştürülmesi.

Nevzat Hanım, Tayfur Beyin şantajlarından ve kaynanasından uzaklaşmak için İspiritizma 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 cemiyet, onların hem sığınağı olmuş hem de mantığın kapının dışında bırakıldığı bu yerde harikuladeyi yaşamının 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, Afroditi

⁵⁶⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 144-145.

sevgilisini ve diğerleri de kaybettiklerini burada muhafaza etmeye çalışıyor gibidirler. Hepsinin kendilerine göre burada olmalarının bir nedeni vardır. O kadar nefret edilen Cemal Bey⁵⁶⁸ bile buraya Nevzat Hanım için gelmektedir. Bu birikintinin içinden kendisine yeni bir yol açmak, kendini yenilemek ister, çünkü ona âşıktır. Burada yokluk fikri üzerinde yoğunlaşmıştır. İspiritizma 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.

İspiritizma Cemiyeti, geçmişin belleği olmasıyla belirli anlamlarda Abdüselam Beyin “çocukların odası”nı hatırlatıyor. Sadece içinde muhafaza edildiği dünyayı simgeleyen bu iki unsur kendisine has bir zamanı da beraberinde getirmiştir. Nasıl “çocukların odası” Abdüselam Beyin 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 bireye dayattığı zamana esir olma düşüncesinin tersi burada söz konusudur. Saat mekanizmaları burada bellekten yola çıkılarak, belleğin onu algıladığı şekilde kurulmuştur. Abdüselam Beyin “çocukların odası” dediği unsur İspiritizma Cemiyeti ile çok daha geniş bir “çocukların odası” hâlini alacaktır. Abdüselam Beyin, evin bütün eski eşyalarını üst üste yığarak oluşturduğu, geçmişin nesnelere kendisinde hep yeniden canlanacağını, dahası İrdal ve Emine'nin kızı Zehra'ya valide diyerek bir nevi dünyaya yeniden geldiğini düşündüğü geçmişin nesnelere 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 Abdüselam Beyin valide demesine getirirler. Sonuçta gerek Abdüselam Beyin 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 Abdüselam Beyin “çocukların odası” ne de İspiritizma 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

⁵⁶⁸ Cemal Bey, Tanpınar'ın Suad ve Muhtar'dan sonra yarattığı bir başka kötü kahramandır. Cemal Bey, o kadar kötüdür ki insanlar onun ölümü karşısında **Huzur** bulurlar. Hayatı boyunca kimseyi sevmeyen, herkesin nefret ettiği, hattâ tiksindiği bu adam, işkence edilerek öldürülmüştür.

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 hâlindeki 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 Ayaracı ile birlikteydim şeklindeki ifadelerde her ne kadar belirli bir zamandan bahsedildiği izlenimi verilse de aslında oluş hâlinde bir süreç vardır. Net bir şekilde zamanın somut olarak belirli bir mekânda görünmemesinin 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.

Bu noktada çocuk oyunlarını hatırlamak yerinde olacaktır. Çocuklar, oynadıkları oyunlarda yetişkinleri taklit ederek var olan toplumsal hayata uyum sağlamayı öğrenirler. Dolayısıyla Bergson'un komikte bir süre sonra kendisine benzer kahramanlar yarattığını söylemesi burada karşılığını bulur. Tekrarlar başladıktan sonra mutlaka kendine benzerini yaratacaktır. Yoksa ne İspiritizma Cemiyeti ne de **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** tek başına var olabilir kurumlar değildir. Her ikisi de kolektif hâlde 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 Hanımın yazar olması önem kazanır. Sabriye Hanımın 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 Hanımın muhayyilesinden doğmuştu. Hakikî Afroditi'nin hiç de meyus bir hali yoktu. Fakat Atiye Hanımefendi bir romancı sıfatıyla işi böyle alıyordu.”⁵⁶⁹

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 kahramanının 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 ortaya koyması iyileşmeyi, korunmayı beraberinde getirmektedir. Mektuba göre İrdal “paranoyak” bir yazardır. Hâtıralarını 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 isprizma seanslarında İrdal'ın özellikle başkalarının ağızından konuşan medyumlar üzerinde durması da yine dil ile bağlantılı. Sadece onun değil Halit Ayarcı'nın dışında herkesin dili değişmektedir. İrdal hâtıralarını 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 ağızından konuşmaya başlamıştır. Böylece bir kahraman gibi anlatılan Ayarcı'nın etkisindeki insanların onun sözlerini taşıyan medyumlar gibi davranması, bunun öncesinde anlatılan Psikanaliz ve İsprizma Cemiyetleri

⁵⁶⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 161.

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 paralellliği 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 düşüncüyü, 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 çağırılması 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 mânâsında almaktadır.”⁵⁷⁰ 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.⁵⁷¹ 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

⁵⁷⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 168.

⁵⁷¹ Bu, Tanpınar'da daha önce **Sahnenin Dışındakiler**'de görülen bir tekniktir. Bu teknik, esas kahramanın sürekli ötelenmesiyle meydana gelir. **Sahnenin Dışındakiler**'de Sabiha, sadece diğer roman kişileri tarafından anlatılır.

Ayarcı'ya, burada Sabriye Hanımın temasa geçtiği ruhlardan birinin “Siz budala mısınız? Bırakın bu meseleleri! Burnunuzun dibinde olan şeylere bakın. Bugünlerde içinizden birini son derece şaşırtan bir hadise hazırlanıyor!”⁵⁷² 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 Beyin 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).”⁵⁷³ Burada talih ve makine arasında kurulan ilişki önemli. Artık söz konusu mekanizma özel olarak bir saat değil 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 yazgısı. 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.”⁵⁷⁴ “Ben bir başkasıdır.” Bu yazgıyı herkesin paylaşıyor olması, bunun bir başkası sayesinde görünür kılınabildiği ve başkasının

⁵⁷² Tanpınar, a.g.e, s. 166.

⁵⁷³ Parantez içindeki kısımlar bizim tarafımızdan konmuştur. **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 131.

⁵⁷⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 173.

oradan buraya baktığında ortaya çıkan aynada, kendi zavallılığını görmek, bunu görünür kılmak ve tabii bunu ifade etmeye kelimelerin yetmemesi durumu.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde imkânsız diye bir şey yoktur. Herkes sahip olmadığı birçok unsura burada sahip olabilir. Seyit Lûtfullah'ın sarayı, Abdüsselam Beyin kalabalığı olabildiği gibi Hayri İrdal da Doktor Ramiz tarafından Halit Ayarcı'ya "mektep arkadaşım"⁵⁷⁵ diye takdim edilebilir. Daha sonra tanıştırdıklarında Ayarcı'nın saatine bakan İrdal, ona "Saatini seven evvelâ bir kordonla kendisine bağlar."⁵⁷⁶ diyecektir. 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 defa alışılmış hastalıklar aranır. Yalnız bir fark vardır. Doktorlar tedavi ettikleri insanların bünyesini bazen bozarlar amma, herhangi bir uzviyeti değiştiremezler."⁵⁷⁷ 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 mimarlarından. Özellikle Bergson, modern edebiyatta önemli bir paya sahiptir. Ondan etkilenen Gide, Proust, Sartre gibi yazarlar bir başka dünyayı, zamanı, her şeyin oluş hâlinde olduğu bir dünyayı eserlerine taşımışlardır. Birinin her şeyin bilinçaltında, diğerrinin 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

⁵⁷⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 180.

⁵⁷⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 182.

⁵⁷⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 183.

arasındaki diyalogu Sultan Aziz ve ona karısının bütün çeyizini bir tepside sunan Yusuf Kâmil Paşayı düşünür. Bunlar, İrdal'ın düşünceleridir. Ayarcı, sanki bu düşünceleri okuyormuşçasına “Ve tepsi olduğu gibi bize geldi.” der.⁵⁷⁸ 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.⁵⁷⁹ 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 Hanımın çalakaalem 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 hâlden ibaret olmadığını söyler.⁵⁸⁰ Ayarcı arayıp bulacak, sütuna göre meslek grubu yaratılacaktır.⁵⁸¹ İş insan için sonradan icat edildiğine göre bu sütunun fonksiyonu ve kendisinin yaptığı da işleyişin bir parçasını göstermektedir. “Terakkî saatin tekâmüliyle başlar.”⁵⁸² Bunları anlamadığını ifade eden İrdal'a Ayarcı, “Kendinizi beyaza çekmeyin. Ben iddia ediyorum ki çok şey biliyorsunuz.”⁵⁸³ der. Burada Ayarcı'nın İrdal'a beyaz çekmeyin ifadesi de bir metni beraberinde getiriyor. Eskiden metinlere son hâlleri verilmeden önce müsveddeler kullanılır, daha sonra yazı beyaza, yani temize çekilmiştir. Ayarcı, aslında böylece İrdal'a modern insan olun, eski hayatınızı unutun, demektedir. Kendinizi beyaza çekmeyin, cümlesinin bir başka karşılığı da siz de arayıp bulun ve modern insan olun, anlamında kullanılmış olabileceğindedir.⁵⁸⁴

⁵⁷⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 226-227.

⁵⁷⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 228.

⁵⁸⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 235.

⁵⁸¹ Tanpınar, a.g.e, s. 235.

⁵⁸² Tanpınar, a.g.e, s. 236.

⁵⁸³ Tanpınar, a.g.e, s. 237.

⁵⁸⁴ 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.” (s. 236) Burada sütunlarla mesleklerle 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.” **Mücevherlerin Sırrı**, “İş ve Program II”, (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

Bu sözleri söylerken Halit Ayarcı sandalye ile bir hokkabaz gibi oynamaktadır. İrdal onu şaşkınlıkla seyrederek 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.⁵⁸⁵ Ayarcı ve Boğaz'daki yemekte karşılaştıkları “devletli”, ikisinin de ortak bir yanı vardır: Hokkabazlık. Biri hokkabaz oynamayı 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 kurulduktan sonra İrdal, her ne kadar Ayarcı'nın yaptıklarına anlam veremese de onun büyüüne kapılmıştır ve onu taklit ederek onun gibi etkileyici olmayı düşünür.⁵⁸⁶

Ayar İstasyonları'nın modeli kahvehane ve İspiritizma 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 iddiasıyla bahsederlerse, araya hiçbir şey katmazlarsa, ve bilhassa bu iş için kurulmuş saatler gibi hareket ederlerse, yaşlarına göre tuhaf görünecek bir ciddilikle söyleyeceklerini söyleyip birden susarlarsa...”⁵⁸⁷ Bu, Bergson'un otomatlaştırma dediği şeydir. Nitekim Ayarcı buna kendisi “bir nevi otomatizm” diyecektir. Bundan sonra gelen cümleleri ise çok daha ilginçtir: “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...”⁵⁸⁸ Aynı üniformaları giyip aynı şekilde aynı kelimelerle konuşan genç kızlar. Burada Ayarcı'nın “aydınlık ve düzenli yeni Ortaçağ'ın temeli ve belkemiği” ifadesi önemlidir. Çünkü yaşananlar gerçekten de Ortaçağ'ın aydınlık karnavallarına benzemektedir. Enstitü'den önce neredeyse tembellikten

çalışma ve programla enerji ve zaman israfı ortadan kalkar; her kazma, her vidalama, her hareket bir ihtiyacın cevabı olur.” **Mücevherlerin Sırrı**, “İş ve Program II”, s. 79.

⁵⁸⁵ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 237.

⁵⁸⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 241.

⁵⁸⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 242.

⁵⁸⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 242.

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 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.⁵⁸⁹ Yine kelimeler. Türkiyedeki mevcut anlayış. Modernizmin ismi varsa kendisi de vardır mantığı.

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, nikah da hemen o akşam kıyılacaktır. Padişah sonradan Behçet Beyi gördüğünde Atiye'ye bir de nişan verecektir. Bu sonucusu 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. “ (...) 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 hâline getirmiş olan Kazasker Atâ Molla Beyin 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.”⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 259.

Sahnenin Dışındakiler'de Cemal, Tevfik Beyin 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?”⁵⁹¹

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Doktor Ramiz, Halit Ayarcı'ya yazdığı mektupta, Enstitü'nün bir şaka olduğunu söyler.

İroni Tanpınar'ın özellikle **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde geniş bir yer tutar ve ironide onun asıl meselesi yine, görüldüğü gibi zamandır.

5. 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.⁵⁹²

Abdullah Efendinin 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 bedeninin 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 doğrusu 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

⁵⁹⁰ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 7-8.

⁵⁹¹ Tanpınar, a.g.e, s. 174.

⁵⁹² Sanders, **Kahkahanın Zaferi**, s. 303-304.

koru içinde iken, birdenbire iki dudağı arasında bir tutam makarna ile onun tekrar muzaffer ve sakin eski yerine geldiğini görüyordu.”⁵⁹³

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.”⁵⁹⁴ Fakat kadının tüm uzuvları birbirinden ayrıdır. Abdullah Efendiye 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, hattâ 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.”⁵⁹⁵ Bu bacaklarla konuşan ise biraz önce makarna yiyen kafadaki bıyıklardır. Bunu gören Abdullah Efendi, eşyanın sırrına 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 hattâ bir düşüncenin, henüz müphem bir tasavvurun daha tamamlanmamış halkalarını, kıyıdanmaya yeni başlamış tohumlarını bile sezip gören bir eski zaman bakıcısı gibi Abdullah Efendi de şimdi, kendi kafasında bütün hakikatleri çırpıplak bir kıyafette ve hazır buluyordu.”⁵⁹⁶

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

⁵⁹³ Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 23.

⁵⁹⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 24.

⁵⁹⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 24.

⁵⁹⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 24-25.

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 merakı sayesinde bu konuda bir ün kazanmış ve büyük başarılar elde etmiştir. Ölümüne kadar birçok davaları takip etmiştir.

Huzur'da da bazı kahramanların 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 gelire çalışanların saadetini anlatır, memurluğu bırakıp da elkâsibü habibullah hadîsine uyduğu için –evet sırf bunun için, Peygamber'in bu sözüne, bildiği halde riayetsizlik etmemek için ticarete başlamıştı-.⁵⁹⁷

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."⁵⁹⁸ Sonunda da Arife Hanım evine gönderilir. Bu, tekrar tekrar yaşanmaktadır.

Muazzez, İstanbul'un her gittiği yerde görececek 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. Hattâ dayısı, bir kızı olduğunu bu tafsilatların anlatılması yüzünden ancak iki gün sonra haber verebilmiştir.⁵⁹⁹ 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 gün iki tabak

⁵⁹⁷ Tanpınar, **Huzur**, s. 11.

⁵⁹⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 12.

⁵⁹⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 74.

semizotu yiyebilir, hattâ içtiğim sigaraları bir pakete indirebilirim, diye tamamlayacaktı.”⁶⁰⁰

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.⁶⁰¹ Zaten yazar onu bir gazete paketi gibi anlatır. Yürüyüşünde bile bütün gazete haberlerini taşıyan bir hâl vardır.⁶⁰² İnsanlara sürekli gazetelerde okuduğu haberlerden bahsetmektedir. Düşüncelerinde, perhiz yapmak zorunda olmasına sürekli öfkelenmektedir. İnsanları öfkelenmek için de gereksiz konulardan bahsederek onları sıkma yoluna gitmeyi tercih etmektedir. Gazetede okuduğu tüm gereksiz bilgileri insanlara anlatarak onların canını sıkma ister.

Bu şahısların dışında, **Huzur**’da karikatürleştirme deyince akla gelen ilk isim Yaşar’dır. Tevfik Beyin oğlu Yaşar, ilaçlara düşkünlüğüyle ön plâna çıkmaktadır. Hayatta hiçbir şey ona ilaç saatlerini, hattâ 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 meyveyi kabuğundan soyar gibi ambalajını sıyrıyor, prospektüsü açıyor, yalnız tam müminlerin kâinatın muntazam işleyişini karşılıklarına konmuş bir saat gibi gördükleri zamanlar dudaklarında ve gözlerinde parıldayan ışıkla, tebessüm ve hayranlıkla onu okuyordu.”⁶⁰³ 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.”⁶⁰⁴ 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.

⁶⁰⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 75.

⁶⁰¹ Tanpınar, a.g.e, s. 83.

⁶⁰² Tanpınar, a.g.e, s. 84.

⁶⁰³ Tanpınar, a.g.e, s. 152.

⁶⁰⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 152.

Sadece yukarıdakiler değil, Tevfik Bey, karısı, Emma da karikatürleştirilerek anlatılmıştır. Tevfik Beyin karısı da kocasını kendisinden güzel bulduğu için kıskançlığıyla karikatürleştirilmiştir.⁶⁰⁵ Tevfik Bey ise yaşlandıktan sonra garip bir şekilde ölen babasının hâtırasına düşkünleşmiş ve “babasının yıldız hokkasıyla, kıl uçlu kalem ve ince fırçasıyla ve bir nevi korku ve kaçışa benzeyen renk aramalarıyla süslenmiş eşyayı ararken küçük bir koleksiyon sahibi olmuştur.”⁶⁰⁶ Fahri’nin metresi Emma ise dişleriyle birlikte anılır hâle gelmiştir. Kudret Beyin burnu gibi onun da dişlerine dikkat çekilir. Bu dişler ve değirmene benzeyen hâlleri Fahri’yi korkutmaktadır.⁶⁰⁷ Onun karikatürleştirilmesindeki bir diğer nokta da zengin erkekleri ağına düşürürken yakışıklı olan çalışanlarıyla ilişki kurmaktan vazgeçmemesidir.⁶⁰⁸ Romanda ayrıca, Tevik Beyin akrabası bir karı koca da karikatürleştirilmiş bir hayat sürmektedir. Tevfik Beyin akrabası Kanlıca’daki köşkte yaşayan bu karı koca, hayatlarını çiçek yetiştirmeye adanmış 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.⁶⁰⁹

Bu cins bir karikatürleştirmede kişiler, neredeyse tek bir kelime ile anlatılabilir hâle gelmiştir. Örneğin ilaç deyince Yaşar’ın, cam deyince Tevfik Beyin ya da diş deyince Emma’nın akla gelmesi gibi.

Ancak Tanpınar’ın eserlerinde karikatürleştirmenin en uç örneği Kudret Beydir. Yazar, Kudret Beyi anlatmaya başlamadan etrafındakileri karikatürleştirmeye başlar. İlk önce de karısını. “Kudret Beyin, 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

⁶⁰⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 134.

⁶⁰⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 147.

⁶⁰⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 94.

⁶⁰⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 97.

⁶⁰⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 194.

‘Lokma hamuru gibi hanımcığim, hep cıvık cıvık...’ derdi.”⁶¹⁰ 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 birkaç kişinin ayağına basarak beni kucakladı. Burnuna bir şey olacağından korkmasaydı, muhakkak öpecekti.”⁶¹¹ Ondaki karikatürleştirilmenin temel özelliklerinden olan ayırıştırmaya bizzat, Cemal dikkat çeker: “ (...) Fakat Kudret Bey tek adam değildi. İçinde asıl Kudret Beyin hareketlerini, sözlerini kollayan, tenkit eden bir ikinci Kudret Bey daha vardı.”⁶¹² Ama bu ikinci Kudret Bey, çok az ortaya çıkar, o da bu ilkinde “ben neden böyleyim” dedirtmek için. Bir nevi **Abdullah Efendinin Rüyalari** hikâyesinde olduğu gibi bir alt kat-üst kat kiracısı tartışması durumudur bu. İkinci Kudret Bey, birinciyi sürekli eleştirir ve gülünç olduğunu söyler. Hattâ bu konuşmadan bitkin düştüğünde Cemal’e Hamlet’ten şu cümleyi birkaç kere söyleyecektir: “Danimarka krallığında çürümüş bir şey var.”⁶¹³ Çürüyen biraz da Kudret Beyin kendisidir. Kudret Beyin kendi içindeki iki benliğiyle olan konuşmasında ne kadar zor durumda kaldığını Cemal, uzun uzun anlatır. Ama yine de ona acıyormuş gibi bir hâli yoktur. Çünkü hemen sonrasında ondan ve burnundan, hattâ sadece burnundan bu kısmın neredeyse iki katı uzunlukta söz edecektir. Romandaki en göze çarpıcı karikatürleştirme Kudret Beyin 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 Hattâ ondan üstündür. Kudret Beyin realizmine karşın burnu, ekzistansiyalisttir. Bu burun, Kudret Beye “(...)gayr yahut öbürü imiş gibi düşman muamelesi yapardı”⁶¹⁴ Abdullah Efendinin 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

⁶¹⁰ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 62.

⁶¹¹ Tanpınar, a.g.e, s. 193.

⁶¹² Tanpınar, a.g.e, s. 79.

⁶¹³ 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.

⁶¹⁴ Tanpınar, a.g.e, s. 94.

Kudret Beye söyledikleri, Cyrano'nun kendi kendine düşündükleri gibidir: “Yapma Kudret’ çiğim, vazgeç bu işten! Ben varken seni hiçbir kadın beğenmez!”⁶¹⁵

Nâsır Paşa da Kudret Bey gibi insanı gülmek ile ağlamak arasında bırakan insanlardandır. Onun, hâtıralarını 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.⁶¹⁶

Bu kahramanların dışında, her ne kadar yukarıdakiler kadar olmasa da karikatürleştirilmiş kahramanlar vardır. Bunlardan biri de neredeyse tek başına bir evlilik müessesesi gibi olan Sakine Hanımdır. “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.”⁶¹⁷ 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

⁶¹⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 95.

⁶¹⁶ Tanpınar, **Huzur**’da Yaşar’ın ayrıntıcılığını şu şekilde anlatacaktır ki Nâsır Paşadan 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 ikinci vakti kapısından çıkarken ağzında sigara, arkasında büyük bir köpek Emil Jannings’le birden burun buruna geldikleri Wilhelmstrasse’nin hemen arkasındaki pavyonu meth ediyordu. Hattâ bu pansiyonun mavisî 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.” (s. 151) diye daha devam ediyor.

⁶¹⁷ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 70.

dayak ve kavgaya final makamında bir merdivenden yuvarlanma veya taşlıkta bayılma sahnesi de ilâve edilirdi,- aşk haftasının yorgunlukları içinde geçerdi.”⁶¹⁸

Ve **Mahur Beste**'nin Behçet Beyinin yardımcısı Şerife Hanım ile, eve aldığı kedi hakkındaki konuşmalarında takındığı tavır: “(...) Bir kere eve aldığım 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 istemem 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!”⁶¹⁹ Bu konuşma, bir karikatür gibidir.

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 kahramanlardır.

Tanpınar, karikatürleştirme ile sadece ayrışmanın komikliğini değil bunun daha derininde bulunan trajikliğini de eserlerine yansıtmak istemiştir.

5. 3. Parodi

Parodi, en genel anlamda, “bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir.”⁶²⁰ 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 hâle

⁶¹⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 219.

⁶¹⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 224.

⁶²⁰ Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004, s. 117. Kubilay Aktulum bu tanımı Gérard Genet'nin **Palimpsestes** adlı kitabından almıştır.

getirmektedir.⁶²¹ Ayrıca, var olan metinle bir başka metnin konusu, dili, üslubu, alay konusu edilir.

Abdullah Efendinin Rüyalari hikâyesinde, yazarına baş kaldıran ve bir türlü tamamlanmayan, hattâ zerreleşen bir kahraman vardır. Abdullah Efendi, onu tamamlamaya çalışan yazarına inat, sürekli parçalanır. Bu şekilde bir bütünlük parodisi ortaya çıkar. Abdullah Efendinin tam bir rakam olmak istemesinin kahraman olarak kendisini bağımsız kılmak istemesiyle açıklanabileceğine daha önce değinmiştik. Belirli anlamlarda bu, yazarın kimliğinin farkında olan kahramanın ona 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 olmamıştı. Bununla beraber şimdi tam bir rakamın mevcudiyetinden de şüpheleniyordu. ‘Her rakam taksim edilebilir!’ diyordu ve madem ki kendisi ‘iki’ idi; o halde onun da taksime razı olması lazım gelirdi. Bu mülâhazaların içinden tükettiği, her türlü adedi tamamıyet 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.”⁶²² Ancak bu başkaldırı hüsrarla sonuçlanır. Zaten Abdullah Efendinin kendisini tuz buz olmuş zerrelere hâlinde görmesinin nedeni de budur. O, anlatıcının kendisini anlattığı gibi var olabilir. Bütün kesirlerini sırtlanıp karşısında gördüğü evin eşliğinde beklemeye niyet etse de bu durum değişmez. Çünkü kesirler, yani yazarın kimliği, evin içine onu dinlemeksizin girerler. Burada, **Mahur Beste**’de yarattığı kahramana mektup yazan bir yazar olan Tanpınar olduğu hatırlanmalıdır.

Daha önce de söylediğimiz gibi Tanpınar’ın birçok eseri tamamlanmamıştır. **Mahur Beste**, bu tamamlanmamışlığın ilk halkasıdır, aynı zamanda tamamlanmamışlığına dair yazarın kendi kendisiyle konuştuğu ilk eseridir. Bunu da yazar, daha sonra yazdığı “Mahur Beste Hakkında Behçet Beye Mektup” başlıklı metniyle gerçekleştirmiştir. Bu mektup, romanın yazımı, kahramanı ve tamamlanmamışlığı üzerine odaklanmıştır. Mektubun varlığı da eseri farklı

⁶²¹ Bu konu için bakınız, Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 117-126.

⁶²² Tanpınar, **Bütün Öyküleri**, s. 52.

okumalara açmayı kolaylaştırmaktadır. Eserde bir oyun söz konusu ise bunun ilki romanı okuma şekliyle bağlantılıdır. Eğer önce yazarın Behçet Beye yazdığı mektup okunur ve ondan sonra romana başlanırsa **Mahur Beste**, Ekrem Işın'ın sözünü ettiği gibi “fragmanter anlatı tekniği”yle⁶²³ yazılmış bir metin ya da benzer şekilde Mehmet Kaplan'ın bir “hikâyeler bütünü olarak da görülebileceğini söylediği bir metin”⁶²⁴ 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 Efendinin Rüyalari** 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 hâlini 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 hâli, 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 Beye yazdığı mektuba dikkatlice bakmak gerekiyor.

Mektubun devamında yazar, kahramanını suçlamaya, ancak bir yandan da kendisini savunmaya başlar: “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.”⁶²⁵ Gerçekten de Tanpınar, Behçet Beyi bırakmamıştır. **Huzur**'da bir sahnede yaşlanmış bir Behçet Bey vardır. Bu romanın romancı kahramanı Mümtaz, Behçet Beyi görür, ancak onunla karşılaşmak istemez; onu

⁶²³ Işın, “Osmanlı İlmîye Sınıfının Romanı: Mahur Beste”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, s. 593.

⁶²⁴ Kaplan, “Mahur Beste Hakkında Birkaç Söz”, **Mahur Beste**, Dergâh Yay., İstanbul, 1975.

⁶²⁵ Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Beye Mektup”, **Mahur Beste**, s. 142.

seyreder, tavırlarına ve davranışlarına dikkat eder, bunları yazar uzun uzun anlatır ama Mümtaz, neredeyse Behçet Bey ile karşılaşmaktan kaçır. 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 Beyi, yarım kalmış kendisinin kahraman olduğu kitap yüzünden mi rahatsız etmiştir? Yoksa romancı Mümtaz'ı kaçıran bu nesne Behçet Beyin etrafındaki gölgeler midir? Behçet Beyin peşindeki gölgeler, tamamlanmamışlığı mı hatırlatmıştır ona? Behçet Bey ile ilgili bu bölüm, Tanpınar'ın **Huzur**'a sonradan eklediği bölümlerden biridir.⁶²⁶ Yazar, kahramanına 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.

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 Beyi, 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. Gölge, aynanın içine saklanmışlardır. Cemal daha sonra kendi odasına getirdiği aynada **Mahur Beste** ve etrafındakileri görür. **Mahur Beste**'nin ilk sayfası da Behçet Beyin 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 sınımsız 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.”⁶²⁷ 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, hâtıralarını yazan bir yazardır. **Mahur Beste**'nin yazarı ise Behçet Beyin hayatını hâtıra şeklinde yazmayı reddetmiştir.

⁶²⁶ Handan İnci, “Tefrikadan Kitaba Huzur”, **Huzur**, s. 427-442.

⁶²⁷ Tanpınar, **Mahur Beste**, s. 9-10.

Böylece Behçet Bey, aynasını hâtıra yazan bir yazara vererek bir başka eserin içinde hâtıra olarak yer almıştır. Üstelik burada acı çeken bir Behçet Bey olarak var olmuştur. Kendisine en çok acı veren unsur olan **Mahur Beste**'yi söylemektedir. **Mahur Beste**'nin kötü gösterdiği Behçet Bey, burada iyi yönleriyle de sergilenmiştir, bu ancak hâtıra 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, hâtırada ortaya çıkan Behçet Beyin, **Mahur Beste**'nin yazarının karşısına çıkışı da yazarın hâtırası 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, pırl pırl, tâ gençlik zamanımızdan kalma selâmlarla, iltifatlarla odaya girer girmez beni fethetmiştiniz. Sakalınızın biçimiyle, redingotunuzla, yandan düğmeli üstü podsüet ayakkabılarınız, kolalı gömleğiniz, geniş hazır kırvatınızla ne kadar sevimli, bugünden uzak, asıldığı yerde unutulmuş bir takvim gibi sadece geçmiş bir zamandınız.”⁶²⁸ Buradan anlaşılacaktır ki yazar, Behçet Bey hakkında sipariş verilmiş bir eseri değil, kendi istediği ve gördüğü Behçet Beyi 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. “‘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; Hattâ denilebilir ki romanın iç hareketi, zamanın gücüne karşı mücadeleden başka bir şey değildir...”⁶²⁹ Fakat daha bu ilk rastlantıda yazarı büyüleyen, “aşkın evle kopan bağlantılar” değil, bu evin eskiye dair izlerinde bir leke gibi duran, neredeyse donmuş Behçet Beydir. Ancak Behçet Bey zamana bakışında, zaman ile mücadele eder. Nitekim sonrasında **Mahur Beste**'nin yazarı, Behçet Beyin çoktan evin dışında olduğunu fark edecektir. Yazar,

⁶²⁸ Tanpınar, a.g.e, 142.

⁶²⁹ Lukacs'tan aktaran Benjamin, “Hikâye Anlatıcısı”, **Son Bakışta Aşk**, s. 91.

Behçet Beyi 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."⁶³⁰ Behçet Beyin yazarı, kahramanıyla 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**, hâtıra ve roman arasında gidip gelen, roman 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."⁶³¹ 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 hâline itiraz etmiştir.

"Bölünmezlerin bölünmezi, çekirdek halinde bir zaman. En basit şekilde bir düşüncenin, bir ihsasın, bir hâtıranın zamanı. Belki de beraberinizde taşıdığınız bu zaman yüzünden maddî hüviyetinize rağmen etrafınıza bir düşünce, bir ihsas, bir hâtıra tesiri yapıyorsunuz."⁶³² Yazar yine zihinsel zamana dönüyor. Gerçeklik tamamen bozulmuş, paradokslardan oluşan bir çember hâlini 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."⁶³³ Behçet Bey, kapalı bir kutudur. İçinden mucizeler çıkaracak bir kutudur

⁶³⁰ 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 Yay., İstanbul, 1975.

⁶³¹ Tanpınar, "Mahur Beste Hakkında Behçet Beye Mektup", **Mahur Beste**, s. 143.

⁶³² Tanpınar, a.g.e, s. 143.

⁶³³ Tanpınar, a.g.e, s. 143.

bu, en azından içinden mucizeler çıkması beklenen bir kapalı kutu. Zıtlık ise büyüleyici çekirdek zaman ile gündelik zaman arasındaki zıtlıktır. Kahraman, çekirdek zamandır. Gündelik hayatın dışına fırlamış, büyüleyici bir atmosfere sahiptir. Bu atmosfer yazarda, onu yazılı bir nesne hâline getirme düşüncesi uyandırır. Bu figürün bir sanat eserinde nasıl duracağı merakı... Tanpınar, eserleriyle ilgili kendisiyle yapılan röportajlarda⁶³⁴ kahramanlarının 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.”⁶³⁵ Behçet Bey yazarın gördüğü kahramandır, 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”⁶³⁶ der. Bu bakış, yazarın çoktan onu koyduğu çekirdek zamandır. Yazılı bir nesneye dönüşmüş Behçet Beyde 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 hikâyeye değil, biyografi ya da hâtıra olurdu.

⁶³⁴ Nur, “Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor”, **Mücevherlerin Sırrı**, s. 233-236

⁶³⁵ Tanpınar, “Mahur Beste Hakkında Behçet Beye Mektup”, **Mahur Beste**, s. 143.

⁶³⁶ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız Saffet Murat Tura, Freud’dan Lacan’a Psikanaliz. Gürbilek, Tanpınar’daki bakış konusunda şöyle yazar: “(...)Bu “bakışı yanıtlama” motifi, Tanpınar için de önemlidir. Yapıtlarında tekrar tekrar karşımıza çıkan “tılımlı 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’ın kadir kadim 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 biçare, mânasız bir artıktır.” (Hocam bu kısmı, Nurdan Hanımın henüz yayımlanmamış olan yazısından alıntılıdım.)

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 kahramandır, 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 kahramandır. 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 kahramanları için şöyle der: " Dostoievsky'de konuşma, Stendhal'den daha çok, daha esaslı yer alır. Raskolnikof'un macerası bir konuşmayı istemeyerek dinlemesiyle başlar ve konuşa konuşa inkişaf eder. Her kahraman kendi hakikatine konuşarak erişir. Hastalar, Budala, Karamazof'lar hep kendileriyle veya birbirleriyle konuşarak yürürler. Ortanca Karamazof, konuşarak çıldırır."⁶³⁷ Gerçekten Suad da konuşa konuşa çıldırmıştır. Bunu her şeye muhalefet ederek her şeyin en iğrenç tarafını sergileyerek yapmıştır, o gerçekten bir ecinnidir. Mümtaz'ın ilkten⁶³⁸ 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 kahramanı 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."⁶³⁹ 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

⁶³⁷ Tanpınar, "Roman ve Romancıya Dair Notlar III", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 66.

⁶³⁸ Buradaki ilkten kasıt, kâinatın yaratılmasıyla başlayan yaşamdır.

⁶³⁹ Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, s. 83.

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.”⁶⁴⁰ Belki de o yüzden Mümtaz’ın eve geldiğinde yüzünde bir tebessüm vardır. “İkiz ruh tesadüfî”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.⁶⁴¹ İşte burası, bahsettiği **Huzur** ve **Abdullah Efendinin Rüyalari**’nin 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 kahramanı Comte Stravrogin’e benzetmesi boşuna değildir. Tanpınar ne yaptığını bilmektedir. O nedenle Mümtaz “uyanırken rüya görür”. O nedenle tıpkı Behçet Bey gibi, Kudret Bey gibi önünden geçtiği her aynaya bakmadan edemez. Üstelik 24 saat içinde üç defa çıktığı bu eve her giriş çıkışında sadece kendine değil eşyaların da yerinde durup durmadığına özellikle dikkat çeker. Onların yerinde olduğunu 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.”⁶⁴²

⁶⁴⁰ Gürbilek, a.g.e., s. 86.

⁶⁴¹ 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 sınırları 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 ızdırıp sarhoşluklarından, onulmaz biçareliliklerden artık rahatça sarhoş olamıyorum. O deliler bana letafetsiz görünüyor, yeislerinin makineleşmiş tarafını derhal buluyorum...” **Kötü Çocuk Türk**, s. 69.

⁶⁴² Tanpınar, **Huzur**, s. 279.

Yukarıda Suad'ın, Tanpınar'ın Türk romanıyla bir hesaplaşması olabileceğini söyledik. Aslında bu hesaplaşma da Suad tarafından Mümtaz'a yapılan bir eleştiridir. Suad önce ona, bir şeyi başka bir şeye benzetmeden konuşmamasından şikâyet ederken arkadan “Bu fena huylar yüzünden işleri ne kadar karıştırdığımı anlamadınız mı?”⁶⁴³ der. Aslında Tanpınar, Mehmet Kaplan'ın, Fethi Naci'nin, Berna Moran'ın ve Nurdan Gürbilek'in de belirttikleri gibi çeviri bir kahraman 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 plânda görecektir.”⁶⁴⁴

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...”⁶⁴⁵ Bu yarışta yazar, eserini geçer, çünkü Dostoyevski oyunu sona erer, Suad'ın oyunu bitmiştir. Ancak Suad'ın mektubu Mümtaz'ı yeniden yaratacak, Mümtaz küllerinden doğacaktır. Bu yarışta 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

⁶⁴³ 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 alıntılan Bakhtin, **Karnavalın Romanı**, (s. 313.) **Huzur**, s. 371.

⁶⁴⁴ Tanpınar, “Tanpınar'la Huzur Hakkında Bir Konuşma”, **Mücevherlerin Sırrı**, s. 212.

⁶⁴⁵ Tanpınar, a.g.m., s. 210.

bir öykü başlıyor: Bir insanın yenilenmesinin, yeni bir hayat bulmasının, bir dünyadan başka bir dünyaya geçmesinin, hiç bilmediği yepyeni bir gerçeğe tanışmasının öyküsü.” (Suç ve Ceza, s. 654.)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 hâli gibi, önce kendisi olamayan sonra da elde ettiklerini dönüştüremeyen bir birey çıkacaktır karşımıza. Böylece Gürbilek’in tespit ettiği gibi iki kere gecikmişlik daha açık bir şekilde sergilenecektir.

Huzur’da Dante dışında karşımıza çıkan bir diğer kahraman Şeyh Galib’tir. Mehmet Can Doğan, **Hüsn ü Aşk** ile **Huzur** arasında bağlantılar kurmuştur. Böylece **Huzur**’da **İlahi Komedy**a ve **Hüsn ü Aşk** bir arada yer almıştır.⁶⁴⁶

Huzur, Tanpınar’ın diğer eserleri gibi, içinde bir sürü türü bir arada barındıran bir romandır: Büyü tariflerinden musikişinasların 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

⁶⁴⁶ **İlahi Komedy**a 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, akli ve insanoğlunu temsil eden kahramanlar vardır. Hüsn inancı, Sühan akli ve Aşk da insanoğlunu temsil eder. Tanpınar, Dante’nin **Ârâf**’ını Eyyubî Bekir Ağa’nın Nühüft bestesinden daha önce tanıdığını söyler. (Şiir ve Rüya II, s. 35). Tanpınar, Şeyh Galib’in tardiyesine dikkat çekmiştir: “ (...) Şeyh Galib de mutasavvıf ve Müslüman, Mevlâna’ya bağlı, fakat angoisse ânında bir şey koparır, bir mısradan 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 keskinini. İnsan, mevcut yok; meydanda bir angoisse, varlık ıstırabı var. İkinci beyitte tekrar insana dönüş var; bu beyit evvelkine cevap verir.” **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 bakınız “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.

birbirlerine karışmadan ve birbirleriyle bir zıtlık teşkil etmeden. Örneğin romanın ilk sayfalarında Mümtaz, kendisinde 3 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 korkutanıdır. 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, Begeğânin, Yesevâdin, Vegdasin, Nevfena, Gadisin...”⁶⁴⁷ 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.”⁶⁴⁸ 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, hattâ bir nevi eskiye bağlı bir uydurma anlatı ile destekleniyor olmasıdır. Böylece kahramanlar aynı zamanda bir hikâye anlatıcısı olmaktadır. Bu da yolculuğun bir başka şekli olur. Varlığından ve bulunan zamandan kaçmak. O devinim içinde devinmek, bir nevi yolculuk etmek. **Huzur**'da her fırsatta ve her şekilde bir yolculuk vardır. O yüzden belki de bütün kahramanlar ârâfta 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 kahramanların kesif şekilde, döşenmiş bir rayda yürüyen bir lokomotif gibi yürümesi lâzım 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...”⁶⁴⁹ Tanpınar da **Huzur**'da bunu yapar.

⁶⁴⁷ Tanpınar, **Huzur**, s. 49.

⁶⁴⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 49.

⁶⁴⁹ Tanpınar, a.g.e, (s. 177). Kaplan, **Huzur** ile ilgili yazısında bu konuşmaya dikkat çekmiştir. Ayrıca Tanpınar, **Huzur**'da Tefik Bey'e romancılar hakkında şöyle bir eleştiri yaptırır: “ Tefik Bey'e göre, uzviyetlerin birbiriyle tanışmasından evvel sevişmek imkânsızdı. Romancıların kabahati, hikâyelerini, asıl başlaması lâzım gelen yerde bitirmeleriydi.” s. 191.

Hayatı zemin alarak onu birkaç kişinin etrafında toplar. Bir hikâyenin behemehal bir yerde başlayıp bir yerde yürümesi lâzım 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. Kahraman ve yazar olarak kendiyile söyleşi. Kendi sorularına kendisi cevap veriyor. Bakışın nasıl olması gerektiği ya da bir edebî eserin kurgusunu kendiyile ve kahramanıyla tartışıyor. Bu söylemin dikkat çekici bir tarafı yazara rağmen kahramanın da metinde ondan bağımsız olarak yer alabilmesi. Her ne kadar Mümtaz'ın Tanpınar'ın kendi hayatından izler 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 biri. Mesaj, çünkü bu yazarın eserde okura sunduğu bir mesaj. Suad ile birlikte ortaya konan Dostoyevski oyununun bir başka yönü yazara rağmen kahramanın 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.⁶⁵⁰ 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.⁶⁵¹ Ama bir taraftan da zamanın insanda daima yeniden teşekkül ettiğini düşünür. Parla'nın tespitini buraya uygularsak saNat arasında gidip gelmek vardır. Yalnız bu, **Huzur**'da sanat gibi ancak sanatın yanında

⁶⁵⁰ Bu yazı için bakınız. Jale Parla, "Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası", **Toplum ve Bilim**, S: 96, Bahar 2003, s. 146-165.

⁶⁵¹ Tanpınar, **Huzur**, s. 321.

bir gidip gelmedir. Böylece Dostoyevski'nin, Bakhtin'in ifade ettiği gibi en önemli özelliklerinden birinin kahramanına 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 tamamamen 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 hatırlanmasa da içinden bir bölüm ya da bir cümle kolayca akılda kalabilir hâle 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.”⁶⁵² 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 hâlini almaya çalıştığı bu eserde aşk da bir bütün hâlini 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 hâle 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 sağlanmışır. Eserde dikkati çeken bir diğer nokta da tiyatro ile paralellik teşkil eder bir şekilde, eserin isminde yer alan dışındakiler ifadesindeki çokluk. Sadece insanlar değil, türler ve formlar da çoğul bir hâlde. Böylece sahne tek ama dışındakiler çoğullaşmış durumda. Tabii bu çokluğa paralel olarak tekil olan da sürekli bir dönüşüm geçiriyor. Tüm bunlar da Tanpınar’ın devamlılık düşüncesiyle paralel bir şekilde ilerliyor. Sadece bu romanda değil, diğer romanlarında da Tanpınar’da dikkati çeken bir diğer nokta olan koleksiyonculuk **Sahnenin Dışındakiler**’de açık bir şekilde kendisini gösterir. 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 Millî Mücadele döneminde geçirdiği değişim, hattâ Beyaz Rusların getirdiği yeni bir oyun türü olan tombalaya kadar, yeme içme zevki, restoranlarındaki menü listesi, içilen şarapların isimleri, oturlan binaların aldığı isimler, Nâsır Paşanın anlatısından bir sayfa, Sabiha’nın arkadaşlarıyla gittiği ve oyun dediği sinema, dönemin okunulan eserlerinin listesi... Yazar bunların hepsini romanına serpiştirmiştir. Bu da çoğulluğun başka bir görüntüsünü oluşturur. Burada Tanpınar, 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. İspirizma Cemiyeti’ndeki meraklı kişi Sabriye Hanımdır. O, herkesin hayatını

⁶⁵² Tanpınar, a.g.e, s. 177.

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. Hattâ öbür dünyayı bu dünyada olup bitenleri öğrenmek için de kullanmak ister. Komşusu Zeynep Hanımın⁶⁵³ intiharını öğrenmek için öbür âleme başvurur ancak talihsizlik sonucu medyum olduğu ortaya çıkar. Medyum konuşamaz, ancak ruhlar onun bedenini kullanarak konuşabilirler. Fakat operatör, diğer medyum Hüsnü Bey aracılığıyla ruhlarla konuşurken Sabriye Hanımda 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.⁶⁵⁴ Var olan zamandan başka bir zamana, başka bir mekâna, hattâ zamansızlık ve mekânsızlığa giderek kolektif hâlde 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.⁶⁵⁵ Öte yandan Hayri İrdal'ın yabancı olduğu 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

⁶⁵³ Burada Tanpınar'ın **Rüyalar** hikâyesinde yer alan ve isprizma seanslarıyla rahatsız edilen kahramanı Selma akla gelmektedir. Bir diğer bağlantı da **Yaz Gecesi** hikâyesindeki intihar etmiş genç kızdır.

⁶⁵⁴ Nitekim romanın ilerleyen sayfalarında 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 bir kukladır. Ayarcı'nın kuklası. 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.

⁶⁵⁵ Nitekim Oğuzterem, bu düşüncelerle Tanpınar'ın varoluşçulara yaklaştığını düşünür. Oğuzterem, *Fictions of Narcissism: Metaphysical and Psychosexual Conflicts in the Stories of Tanpınar*, **The Turkish Studies Association Bulletin**, V: 14, September, 1990, s. 223-233.

diğer göndermesi de buradan yola çıkarak dönemin kuruluşunun, binasının, inşasının parodisidir.⁶⁵⁶

Bir başka ilgi, Hayri İrdal'ın Selma Hanıma 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.⁶⁵⁷ Aslında buradaki ifadelerde yazarın bizzat kendisinin **Huzur**'da yücelttiği aşk söylemine komik bir gönderme yaptığı düşünülebilir. Ne de olsa İrdal, modern insanı sevmekten yanadır. Aşkın modernize edilmiş hâlinde de ulaşılama olgusu başka bir boyutta, kocasının yanında çalışmaya başlayıp kocasının elbiselerini giydikten sonra ona âşık olma şeklinde gerçekleşmiştir. Cemal Beyin elbiselerini giyen İrdal, Cemal Beyin karısı Selma Hanıma 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 karşımızdaki biraz da kendimizi gördüğümüz için ona âşık oluruz, demesinin parodisi. Cemal Beyin kıyafetlerini giyen İrdal, onun zihninden sadece karısına hissettiklerini alır ki bu da zaten olmayan bir şeydir. Cemal Bey

⁶⁵⁶ Burada Tanpınar'ın **Araba Sevdası** ile ilgili yazdıklarını hatırlamak yerinde olacaktır. Tanpınar bu romanda Rezaizâde Mahmud Ekrem'in zamanındaki santimalist dilin ve Hâmîd'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-Héloïse, Manon Lescaut, Paul ve Virginie, İhlamurların Altında ve Graziella**"yı okuduğunu ve bunların yarım yamalak etkisiyle yaşadığını belirtir. Bütün romanı bir şakaya benzetir. Hattâ ölüm bile bir şakadır. (**Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde, romandan sonra yayımlanan mektupta Halit Ayarcı'nın aslında ölmediği anlaşılır). Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, **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 aşkı 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 bakınız, Jale Parla, **Babalar ve Oğullar-Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yay., İstanbul, ve 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.

⁶⁵⁷ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 177.

karısına âşık değildir⁶⁵⁸, 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 hâlinde yalan olmuşum” cümlesi burada karşılığını bulur. Gazeteler onu “Şark Faust”unun yeniden görünümü olarak yorumlarlar. Sonradan karısı Pakize'nin, Ayarcı'nın oyunuyla, İrdal hakkında yaptığı röportaj da İrdal'ın metinselleşmiş hâlinin hârikuladeliğini gösterecektir. Bu röportaj İrdal'ı çılgına çevirir. Ayarcı ise ona bu röportajı maddeleştirerek bir program hâline 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 gazetede 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 görüldüğü 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 kahramanı Ahmet Cemil için yazar, kahramanın “açık mai gözlerindeki mai hülyayı fark ettiğinden” bahsederken ise tamamen bu hülya hâlini parodileştirmekte, dönüştürmekte ve onu bir eğlence unsuru hâline getirmektedir. Üstelik bu Ahmet Cemil, Yemen'de kendisini hiç anlamayan bir kadın ile evlenmiş ve karısı onu dövmeye başlamıştır. Sonra aslında bir kahraman olmadığı hâlde Meşrutiyet ilân edildikten sonra onu menfâdan dönenlerden zannetmişler ve bir kahraman yapmışlar, o, “perî'-i hürriyeti”⁶⁵⁹ ne

⁶⁵⁸ Cemal Bey karısını bir yapma çiçeğe benzetmektedir. Hattâ karısını mutlaka yakasında bir yapma çiçekle sokağa çıkarır. **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 291.

⁶⁵⁹ Burada da bir parodi söz konusudur. Perî'-i hürriyet, II. Abdülhamid döneminde çok kullanılan 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.

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 santimentalizmini 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.

5. 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 kahraman, bir alay konusu hâline getirilmiştir. Babası bile oğluyla alay etmektedir. Fakat önce yaratıcısı, yazarı Behçet Beyi bir alay konusu hâline getirir. Bir oğlun babaya yazdığı mektuplar şöyle başlamaktadır: “velinimet-i biminnetim, sebeb-i hayatım, candan aziz pederim efendim”⁶⁶⁰ 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 Büyükkada'daki Sabriye Hanımın, Nuran'ın akrabası, etrafında çok insan bulunmasının 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

⁶⁶⁰ Tanpınar, **Mahur Beste**, s. 32.

bırakmasına sebep olduktan sonra, kendisi mühendis mektebini bitir”miştir.⁶⁶¹ 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 konuştuğunda çağrılar çoğaldığı ve hâtıralar 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. Ondandır bitmez tükenmez bir insan sevgisine daldı. Ve nihayet nizam ve intizamın lüzumuna.”⁶⁶²

Sahnenin Dışındakiler'de ise yazar tarafından Tanzimat ve II. Meşrutiyet 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 daha ziyade İkinci Meşrutiyet'ti, onun huzursuzlukları ile doluydu. Garip idealizmleri, küçük aşağılık duyguları ve onların yerini bir dalganın yerini bir başkasının alışması gibi dolduran silkinişleri, hülâsa en coşkun heyecanla hiç kımıldanmaya imkân bırakmayacak bir yeis arasında gidiş gelişleri vardır.”⁶⁶³ Burada Tevfik Beyin 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 hâtıralar 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 Efendinin kızları ve

⁶⁶¹ Tanpınar, **Huzur**, s. 100.

⁶⁶² Tanpınar, a.g.e, s. 141.

⁶⁶³ Tanpınar, a.g.e, s. 150.

mahalledeki ceviz ağacı arasındaki ilişkinin anlatılışında oldukça alaycı bir üslup söz konusudur: “Aşağı sokakta oturan Berber İsmail Efendi –Filibeli, iri yarı, pehlivan yapılı bir ihtiyar- dört kızını da iki sene içinde onun (ceviz ağacının) sayesinde evlendirmişti. İsmail Efendiye göre hâdise, ağacın dibindeki evliyaya her sabah bir Fatıha okumak suretiyle olmuştu. Fakat mahallenin dedikoducu kadınları bu işin daha ziyade, ceviz ağacına çıkan semt delikanlılarının, onun yüksek dalları arasından İsmail Efendinin kızları tahta silerken seyrede ede olduğu fikrinde idiler.”⁶⁶⁴ Bu kadar safdil olmak, yazara göre bir alay konusudur.

Cemal’in mahallesindeki “modern” adam Nuri Bey, modernliğini öncelikle kızlarına koyduğu isimlerde göstermiştir.“(...) 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.”⁶⁶⁵

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 Beyin yarım kalan hareketleri dolduruyordu. Gülmemek için dışarıya fırladım. Çünkü babalarımızın ikisi de, birdenbire birer kukla oluvermişti.”⁶⁶⁶

Sakine Hanımın Kudret Beyi evlendirme girişimi sırasında yaşananlarda ise bu Avrupa görmüş, okumuş yazmış şahsiyetle açıkça bir alay söz konusudur. Burada yazar, onun özellikle kararsızlığını vurgular ve 53 yaşına geldiği hâlde 20 yaşının hulyalı hâlini 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 Beyi gülünç düşürmek için elinden geleni yapar. Onun ne kadar saf ve çocuk yaradılıştaki olduğunu anlatırken bile bu alay kendini belli etmektedir. Bu kahramana ait her unsur farklı farklı birer alay konusu

⁶⁶⁴ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 22-23.

⁶⁶⁵ Tanpınar, a.g.e, s. 25.

⁶⁶⁶ Tanpınar, a.g.e, s. 33.

hâline 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 fenalığı odanın dört tarafına iyice dağıttıktan ve böylece vicdan azabından kurtulduktan sonra:

-Her hafta toplanacağız, her hafta!.. diye tekrar başladı. Konuşmak lâzım. İhsan, Muhlis Bey, Tevfik Bey, bütün dostlar, senin genç arkadaşların, hepsi gelecekler. Her Perşembe... -Elini birdenbire alınca 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 lâzım... Bunu unutma Cemal, iş beklediğin adamları fazla sıkma.”⁶⁶⁷ Buradaki üsluba dikkat edilirse, öncelikle onun “senelerce susması”ndan söz edilerek aslında “zaten konuşsa ne diyebilecekti” demek isteniyor gibidir, sustuğu için vicdan azabı çektiği söylenen bu kişi, hiç kuşkusuz uzaktan, çok uzaktan bulunduğu yere bakmaktadır. Millî Mücadele’nin yaşandığı İstanbul’da Kudret Bey, aslında hâlâ Pariste’dir.

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 ayırabilirler. Zaten Vak’a-i Hayriye’den sonra Hariciye ve Babîli, Pazar günleri tatil yapardı.”⁶⁶⁸ Tabî 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 kahramanı gibi kendi

⁶⁶⁷ Tanpınar, a.g.e, s. 73-74.

⁶⁶⁸ Tanpınar, a.g.e, s. 74.

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!”⁶⁶⁹ Kudret Bey, her şeye Avrupalı gibi Avrupa’dan bakmaktadır. Her şey ona öğretildiği gibidir, etrafına bakarak aslında neler olduğunu gerçekten öğrenmeye çalışmaz: “ Ne yapabiliyordum? Kudret Beye gökyüzünü lekesiz saadetin timsali diye öğretmişlerdi.”⁶⁷⁰ Aşk, 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 önemseydiği girişimi hemen unutmakta, hattâ bıkmaktadır.

Bu romanda kendisiyle evlenme hayalleri kuran Kudret Beyi, yaşı geçkin bir Hollandalı dadı ile evlendirme girişiminde bulunarak Sakine Hanım da aslında onunla alay eder.

Sahnenin Dışındakiler’de yazar, kahramanlarını bu alaycı üslupla son derece küçük düşürücü bir hâle getirir. Örneğin Cemal’in çocukluğunun yoksul İbrahim Efendisinin şimdi şık ve zengin İbrahim Bey oluşunu şöyle anlatır: “(...) Fakat İbrahim Beyin her tarafında altın vardı. Acaba ayakkabılarına da altın çivilemiş miydi? Baktım, yalnız o yoktu.”⁶⁷¹

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 14 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 Beyin çok önemli işleri gibi Nâsır Paşa da zamanının tamamen dışında başka şeylerle uğraşmaktadır. Örneğin hâtıralarını 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

⁶⁶⁹ Tanpınar, a.g.e, s. 75.

⁶⁷⁰ Tanpınar, a.g.e, s. 79.

⁶⁷¹ Tanpınar, a.g.e, s. 133.

yerine getirmek, kendisi için sonradan zararlı olacakları ise şahsını hiç ortaya atmadan, dostları vasıtasıyla merkeze bir daha sormak veya bekletmek suretiyle zorla te'kîd ettirmekten başka mühim bir iş görmüş değildi.»⁶⁷²

Ancak bu insanlardan ikisi, Millî Mücadele'nin kazanılacağını çok önceden bilirler. Bunlar Mihailof, ancak Mihailof'un fal kitabını Cemal yazmıştır, ve İbrahim Bey. Mihailof'un fal kitabında ve İbrahim Beyin Muhiddin-i Arabî'den tefeül ettiğinde, Ankara'nın kazanacağı ortaya çıkmıştır.

⁶⁷² Tanpınar, a.g.e, s. 183-184.

SONUÇ

Giriş kısmında da belirttiğimiz gibi Ahmet Hamdi Tanpınar için oyun oldukça ciddi bir meseledir. Onun kahramanları 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 çalışmamızın ilgili bölümlerinde belirttik. Aramak söz konusu olduğunda oyun nasıl paylaşılabılır bir şey olmaktadır? Bu paylaşılabilirlik meselesinde, mesele diyoruz, çünkü Tanpınar için bu bir meseledir, onda zaman düşüncesi temel olmak üzere kültür, bellek, gerçeklik ve mizahın nasıl bir yeri olduğunu belirttik.

Oyun-Kültür kısmında oyunun söz konusu paylaşılabilirliğe katkısının özellikle ön plâna çıktığını gördük. 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 hâline gelmişti. Fakat burada kültürün bilinçaltı, Karagöz ile Hacivat'ı dönüştürerek kahramanın iç sesi olarak karşımıza çıktı. Sabri'nin kafasındaki hortlaklar, ona musallat olmuş hâtıralar, bugünden hatırlandığında sadece onu rahatsız ediyor, üstelik hatırlarken de onları değiştiriyor. Karagöz ile Hacivat artık hayal perdesini değil, onun zihnini yansıtır bir hâl almış durumda. Bunun bir başka boyutunu ise **Huzur**'da gördük. Mümtaz, bir çeviri kahraman olarak ortaya çıkıp, aslında romanın bütün huzursuzluğu gibi görünen Suad ile karşılaştıktan sonra yüzünde bir tebessümle evine dönüyor. Bu tebessüm, bu rahatlama, aslında Tanpınar'ın ilk yayımlanan hikâyesi **Erzurumlu Tahsin**'de de var. Orada da anlatıcı, bir nevi dervişe benzettiği **Erzurumlu Tahsin**'den ayrıldıktan sonra evine gidip uyumaktan başka bir şey düşünmüyor. Tahsin'in varlığı anlatıcıyı huzursuz etmiyor, fakat Suad'ın ölmeden önceki varlığı

Mümtaz'ı rahatsız ediyor; çünkü Suad, Tanpınar'ın kendi duruşundaki, en azından bir hikâyeci ve romancı olarak duruşundaki yerde önemli bir yere sahip: Tüm çeviri kahraman özelliklerine rağmen romanın sonunda gökyüzüne asılmış bir güneş gibi parlayan Mümtaz değil Suad oldu. Üstelik, Mümtaz'a “dün geceden beri bütün ölümler sokakta” der. Burada bahsettiği ölümler, **Huzur**'da sürekli kahramanların kafalarında yaşamaya devam eden ölümlerdir 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 estetik özelliklerine karşı çıkan Suad, burada aslında ölümün, bütün bu kendilerine bir yer, mezar bulamamış insanların varlıklarının bu estetik kimliğe engel olduğunu söylemek istemektedir.

Karagöz ile Hacivat'ın gelenek içinde değil, bir hayal perdesinden ama Sabri'nin zihninin hayal perdesinden seslendiklerine yukarıda değindik. Yine çalışmamızda ortaya koyduğumuz gibi Bakhtin'in Dostoyevski'nin eserlerindeki karnavalın ortaya çıkışına dair tespitinin bir başka boyutunun Tanpınar'da da mevcut olduğunu gördük. Karnavalın, her ne kadar gelenek içinde de olsa, bir nevi “tersine çevrilmiş teoloji” gibi aşağı etme girişimi ve sonrasında Dostoyevski'nin kahramanlarının kendi seslerini yazarlarına rağmen yaratabilmelerinin, Tanpınar'ın bütün eserlerinde olmasa da en azından **Sahnenin Dışındakiler**'de, görüldüğüne işaret ettik. Karnavalın tüm sınıfları kaldırarak her şeyi aşağı ettiği, kendi içinde bir dünya sahnesi yarattığı ve sahnedeki herkesin roller sayesinde başka birine dönüşebilme olgusunun da Tanpınar'ın eserlerinde var olduğunu gördük. Bu yüzden Sabri'nin, Cemal'in ve Hayri İrdal'ın birer Karagöz takımları var. Onlarla hayatlarının ileriki aşamalarında oynamaya devam etmelerinin sebebi, kendi kafalarında onları bir oyun nesnesi hâline 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 bu. Artık onlar değişmiş ve dönüşmüş bir hâldeler. **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 Efendinin Rüyalari**'nda, **Geçmiş Zaman Elbiseleri**'nde, **Huzur**'da, **Bu Her Akşam Böyledir**'de bir nevi kıyamete benzeyen ortamlar var. Her kıyamet yeni bir doğuşu simgeliyor. Sokaklardaki ölümler, meydana birbirini öldüren insanlar ya

da kendi ölümünü dans ederek ilân eden yaşlı bir adam ve insanların duyarsızlığı. Arayışın bir başka yönü de burası. 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 Efendinin Rüyalari**'nda diğer benlik olan Abdullah da önce kendini, suyla oynayan bir çocuğun olduğu odadaki benliğini, yok etmek ister; fakat başarılı olamaz. Çocuk sürahiye 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 bulmuştur. Mümtaz ise sabah, gün ağarırken büyük bir güneş olarak Suad'ı görür. Güneşin doğduğu yerde, insanoğlu dışarı fırlatılmış, içinde bulunduğu kabuktan çıkmıştır. **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 imkânsız görebilmiş olması önemli. Arayış ile tereddüdün arasında dolaşması da öyle. Aramak ve yenilenebilmek ihtiyacı diğer taraftan Orhan Pamuk'un belirttiği gibi cemaatten, “biz olmak”tan bahsetmenin arasındaki tereddüt ve bunun getirdiği bölünme, parçalanma. Baştan beri söylediğimiz gibi Tanpınar'ı dönemi içinde ilginç kılan figürlerden biri de bu. Özellikle hikâye ve roman anlamında, onu modern Türk edebiyatının başlangıcı olarak görmemizin nedeni de bu; çünkü 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 çıktığını gördük. Antikacı dükkânındaki nesnelerin birbirlerine aynı mesafede fakat karışmadan buldukları tespiti, bizi bu değişim ve dönüşümün özellikle kültür söz konusu olduğunda bir ayrışmayı da beraberinde getirdiği sonucuna götürdü. Bunun da yazarın ârâfta kalmasıyla paralelliğine rağmen bir nevi kendisine ve dönemine yönelik parodi oluşturduğunu gördük ve bunu, Oyun-Mizah kısmının Parodi bölümünde anlattık.

Bütün bölümlerde vurguladığımız gibi Tanpınar için aramak kadar yarım kalmış olmak da önemlidir. Onun hiçbir eseri tamamlanmamıştır. Dahası

eserlerindeki yazar-kahramanların 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 ulaşan, türlerin özellikle tiyatro ve hâtıranın ve bunun bir üst boyutu olarak romanın birbiriyle ilişki hâlinde ve bu ilişkinin romanın anlatım tekniğinin oluşumunu da belirleyen bir vurgu olduğunu gördük. Bu bölümde, Karagöz ve Hacivat'ın iç ses olması durumunun nasıl **Huzur**'da ayrışmaya dönüşmüşse, bunun bir ara evre olarak **Sahnenin Dışındakiler**'de edebî türlerin de ayrışmasına, fakat bu ayrışmaya rağmen karnavaldakine benzer bir şekilde bir roman bütünlüğüne sahip olduğuna işaret ettik. 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, hâtıralarında, rüyalarında gizlenen ve en önemli sorunlarından biri zaman olan kahramanlar gibi lafını sonlandırmayarak her şeyi bir saklambaç oyununa dönüştürmüştür. Onun ne şekilde ortaya çıkacağı tamamen okurun tecrübesi ve hayal gücüyle bağlantılıdır. Bu, aslında onun "sanatımın estetiği" dediği dilde rüya hâli kurmanın da devamıdır. Böylece her eser ve yazarı bir rüya olarak kalacaktır. Zaten Tanpınar'ı en çok meşgul eden de bu rüya hâlinin devamı değil midir?

Oyun-Gerçeklik bölümünde, rüyâ hâlinin öncelikle kurguda, yapıyı etkiler bir şekilde art zamanlı ve birbiri içine geçmiş anlatım teknikleriyle desteklendiğini belirttik. Özellikle yanılısama kısmında gerçekliğin aslında yanılısama ve bir kurgu boyutunda olduğunu ve rüyanın devam etmesinin art zamanlı anlatımı hem mümkün hem de mecburî kıldığını, özellikle **Mahur**

Beste'den sonra yazılan mektubun **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'ne uzanan çizgide başlayan ve aslında bir teknik olarak ortaya çıkan poetik sorgulamasını gördük.

Arama-bulma oyununun bir başka yönü kendisini, yoklukta gösterdi. Fakat dilde rüya hâlini kurmak gibi bu yokluk da bedensel bir yokluğun bütün bir hayatı doldurmasıdır. **Yaz Yağmuru**'nda, **Evin Sahibi**'nde, **Huzur**'da kahramanların etrafında ne kadar çok ölü vardır. Bedenleri yok olmuş ama kendileri bir türlü yok olmayan, aslında bir türlü düşüncelerde ölemedikleri için kahramanları yalnız bırakmayan bu ölümler, 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 karısı, Tanpınar'ın kahramanlarının son bakışta kaybettikleri, geri döndüremeyeceklerini bildikleri hâlde bir türlü onları yanında bulamadıkları, uzaktan onları rahatsız eden, hattâ bir nevi hortlak olan, bir bakışı hapsedip onu orada tutmak istemelerine rağmen, bakışın yok olduğu ama kendilerinin bir türlü yok olmadığı kahramanlar. Yokluğun bu türlü ve onu aslında nasıl arayacağını bilememek de bu arayış içindeki oyunun bir başka trajik tarafı. Bu trajik yanda baştan beri sözünü ettiğimiz "bir şeyle baş etme" tarafı özellikle ön plâna çıktı. Oyun-Mizah bölümünün ironi kısmında **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'ndeki roman kişilerinin bu baş etmeye dayalı olarak komikleştirildiğini gördük. Bu komikleştirmenin rüya hâlinde 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 ettik.

Tanpınar'ın eserlerinin oyun ile bağlantısının bir başka yönü kendisini modernizmde gösterdi. 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 kahramanlarının 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 alfabeye yeni bir dil kullanmak gerekmektedir. Öztürkçeciliğin 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, çalışmamızda da işaret ettiğimiz gibi dildir. Değişen dönem ile birlikte değişen bir sözlük. Her yeni sözlük ile kendini yeniden inşa etmenin zorluğu ve yaşanan süreç. Bu süreçteki Tanpınar'ın oyuncu kahramanları, birer çocuk gibidirler. Bu çocuk gibi olma ise bizi onların hep imge döneminde kalan ama simge dönemine bir türlü geçemeyen, yaşadıkları toplumun tamamen dışında, imgede kalmış kahramanlar olması sonucuna götürüyor. Burada her bölümde sadece kurguyu değil anlatım tekniklerini de ortaya çıkaran bir şekilde yarım kalmışlığın aslında teknik bir oyunla, romanlarında sadece kendisinin değil, kahramanlarının da yarım bıraktıkları eserlerle, yaratıcı aşamanın temeli olan imge döneminde kalmanın neredeyse bir tercih hâlini aldığını gördük.

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 ettik. Tanpınar'da imgeselleşmeyi destekleyen bir başka unsur da yazar ile kahramanın zamanının birleşmesi. 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 kısmında bunun uç örneği olarak ortaya çıkan Dostoyevki oyunu da bu imgeselleşmeye destek verip onu poetik bir mesele hâline getirdi.

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 baş edici özelliğine yaptığı göndermeye işaret eder. Onun kahramanları bir rüya hâlinde 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 etkisi sanırız vardır. Bu konu ayrıca incelenmeye değer. Fakat bizim konumuz bu olmadığından burada sadece bunu da işaret etmekle yetindik.

Bütün bu eserlerde imgede kalmış kahramanlar 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 dönüşmemesi, 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 görecektir- ifadeleriyle okuruna doğrudan seslenen, onu metnine ortak eden bir yazar

vardır. Yazdığı eserlerin çoğunda kahramanların hâtıra formunu kullanması da bununla paraleldir. Hep hatırlanmak isteyen bir yazarın hâtıra formunda kaleme aldığı eserler, okurun da içinde bulunduğu ama her okunuşunda yeniden, tıpkı kumar masasında hep yeniden başlanabilen ve ne olacağıının her zaman değişebileceği bir oyun yaratmıştır. Okur tamamlayacak ama yazarın aslında nasıl bitirebileceğini hiç bilmeyecek, sadece tahmin edebilecek. Gerçekte ne olacağıının hiçbir zaman bilinmeyecek 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 hâle 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. Bunun en güzel örneğini ise **Acıbadem'deki Köşk** hikâyesinde yer alan bina ile **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** romanındaki Enstitü'de gördük. İlkinde dışarıdan, sıradan bir ev görüntüsüne sahip olan Sani Dayının evi, içine girildiğinde büyümlü bir dünyayı andırır. İkincisi ise hem içeriden hem dışarıdan sıradanın ötesindedir. Orantı, dışarıyı ve içeriği 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 kahramanlar, her türlü unsuru kullanarak kendilerini anlatmak isterler. Kendilerini anlatmak için türlü yolları denerler ve her deneyište başka bir unsuru, belleği, zamanı, kültürü, gerçekliği oyun hâline getirirler. Çünkü sonuçta asıl meseleleri bunlardır. Oynayarak kendilerini yapmak, onarmak isterler.

D. W. Winnicott, oyun oynama konusunda “geçiş nesnelereinden” söz eder. Bu, “iç ile dış gerçeklik arasında bir yerdir”. Bu geçiş nesnelere sayesinde birey, simgesel döneme ilk adımını atar. Tanpınar’ın kahramanları için de bu sürece geçiş, kendisini örneğin Behçet Beyde saatler ve kitaplar şeklinde göstermiş, fakat bu simgeselleşme tamamlanamamıştır. Bu da bizi yeniden Tanpınar’ın tamamlanamayan eserlerine götürür.

Bu çalışmaya başlarken Tanpınar’ın bir geçiş dönemi yazarı olduğunu söylemiş, art arda yaşanan siyasal ve toplumsal değişimlere tanık olan bir neslin çocuğu olduğundan bahsetmiştik. İşte, onda oyunun bir arayış temelli olmasının nedeni de budur. “Modernleşme, Batılı olmayan toplumların ‘geleneksel toplum’dan “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 hâline getirmesi, modernizmin insanda yarattığı bu parçalanmışlık ve yabancılaşma nedeniyle daha çok modernist çizgidedir. Bir hikâyeci ve romancı olarak Tanpınar, bunu yaparken tabî ki gelenekten bağımsız değildir ya da Orhan Pamuk’un modernizm tanımını ve **Huzur**’un bir bölümünden yola çıkarak yaptığı saptamada olduğu gibi, cemaati devam ettirerek geleneği reddetmemiştir. Gelenek, onun bütün kahramanlarının belleğinde, hâtıralarında, 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 gerekiyor. Postmodern edebiyatın oyunlarında, bu tereddüt yoktur, sadece kendisini duyuran bir teknik vardır. Oyun, içi boşaltılmış, tüm trajik öğelerinden soyutlanmış, kelimelerle örülen bir unsur gibi anlatılmıştır. Fakat modernizmin ve Kafka'nın en önemli eserlerinden biri olan **Dava** romanını düşünelim. Bu hikâyenin kahramanı 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 şeklidir: 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 kakhahalarla gülmektedirler, fakat bir yandan da bu Enstitü'ye hizmet etmektedirler. Bu, içinde buldukları gerçeklikle baş etmenin bir sembolüdür. **Mahur Beste**'de Behçet Bey, karısı Atiye'nin düğün gecelerinde attığı kakhahayı hiçbir zaman unutmaz. O, hep bu kakhahanın 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 hâlde bu kahramanlar 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 Beyin tavan arasında, Sani Dayının banyosunda bir nevi oyun odası hâline gelen bu yerlerde kahramanlar sürekli kendilerini onarmak peşindeler. Bunu ellerinde olduğu en iyi şeyi kullanarak, onu kendi lehlerine çevirerek yapmak isterler. Bu nedenle oyun unsuru olarak kullandıkları nesnelere önemli. Behçet Beyin saatleri, Sani Dayının banyosu ve yapmaya çalıştığı araba, Sabiha, Zeynep ve Hayri İrdal'ın kendi bedenleri. Hepsi bir şekilde sonsuzluğa ulaşmak peşindeler. Saatler, banyo, araba ve kişinin kendi bedeni ya da düşünceleri. Bunların bir oyun unsuru olmasının sebeplerinden biri de her birinin "tadil ve ıslah" edilebilmesi. Bu da arayışın bir başka yönü. Arayışın bu kadar önemli olduğu Tanpınar'da, kahramanları

kendilerini onarmaya yönelik girişimlerinde kullandıkları oyun unsurlarının arayışı içinde barındırıyor olabilmesi ilgi çekici.

Aramak, “tüm kapıları çalmak”, baş etmek ve onarmak. İşte Tanpınar’da oyun, karşılığını bunlarda bulur.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

AKTULUM, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yay., Ankara, 2004.

ALPTEKİN, Turan, **Bir Kültür Bir İnsan-Ahmet Hamdi Tanpınar**, İletişim Yay., İstanbul, 2001.

ALVAREZ, A., **Gece**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s. 200.

AND, Metin, **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1985.

AND, Metin, **Oyun ve Bugü**, Yapı ve Kredi Yay., 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 Tanpınar**, Leiden, 1983.

AYVAZOĞLU, Beşir, **Peyami**, Ötüken Yay., İstanbul, 1998.

BACHELARD, Gaston, **Ateşin Psikanalizi**, Bağlam Yay., İstanbul, 1995.

BACHELARD, Gaston, **Mekânın Poetikası**, Kesit Yay., İstanbul, 1996.

BAKHTIN, Mikhail, **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, Metis Yay., İstanbul, 2004.

BAKHTIN, Mikhail, **Karnavalın Romana**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001.

BAKHTIN, Mikhail, **Rabelais ve Dünyası**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005.

BATAILLE, George, **Nietzsche Üzerine**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2000.

BECKETT, Samuel, **Proust**, Metis Yay., İstanbul, 2001.

BENJAMIN, Walter, **Son Bakışta Aşk**, Metis Yay., İstanbul, 1995.

- BERGSON, **Gülme**, (Çev. Mustafa Şekip Tunç), MEB Yay., Ankara, 1989.
- BERNE, Eric, **Hayat Denen Oyun**, İstanbul, 2001.
- BİRSEL, Salah, **Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu**, Sander Yay., İstanbul, 1976.
- BORATAV, Pertev Naili, **100 Soruda Türk Folkloru**, Gerçek Yay., 1984.
- BORGES, **Alef**, İletişim Yay., İstanbul, 2004.
- BORGES, **Dantevari Denemeler-Shakespeare'in Belleği**, İletişim Yay., İstanbul, 2000.
- CAILLOIS, Roger, **Man, Play and Games**, Universty of Illinois Press, Urbano and Chicago, 2001.
- CALVINO, Italo, **Amerika Dersleri**, Can Yay., İstanbul, 1994.
- CAUDWELL, Cristopher, **Yanılsama ve Gerçeklik**, Payel Yay., İstanbul, 1988.
- CIPOLLA, Carlo M., **Zaman Makinesi (1300-1700)**, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2002.
- ÇELİK, Hüseyin, **Ali Suavi ve Dönemi**, İletişim Yay., İstanbul, 1994
- DELEUZE, Gilles, **Proust ve Göstergeler**, Kabalcı Yay., İstanbul, 2004.
- DELLALOĞLU, Besim, **Romantik Muamma**, Bağlam Yay., İstanbul, 2002.
- DEMİRALP, Oğuz, **Kutup Noktası**, Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2001.
- EAGLETON, Terry, **Edebiyat Kuramı**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004.
- ECO, Umberto, **Açık Yapıt**, Can Yay., İstanbul, 2000.
- ECO, Umberto, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Can Yay., İstanbul, 1996.
- ECO, Umberto, **Yorum ve Aşırı Yorum**, Can Yay., İstanbul, 1997.
- EHRMANN, Jacques(ed), **Game, Play, Literature**, Boston: Beacon P, 1968.

- ENGİNÜN, İnci, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Dergâh Yay., İstanbul, 2001.
- ERONAT, Canan Yücel (Haz.), **Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar**, Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 1997.
- FREUD, Sigmund, **Düşlerin Yorumu I-II**, Payel Yay., İstanbul, 1991.
- FREUD, Sigmund, **Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd**, Metis Yay., İstanbul, 2001
- GİRARD, René, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, Metis Yay., İstanbul, 2001.
- GRIFFITHS, Jay, **Tik Tak**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003.
- GÜRBİLEK, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yay., İstanbul, 2001.
- GÜRBİLEK, Nurdan, **Kör Ayna, Kayıp Şark**, Metis Yay., İstanbul, 2004.
- GÜVEN, Güler, **Tanpınar'dan Yeni Ders Notları**, Türk Edebiyatı Vakfı Yay., İstanbul, 2005.
- HUIZINGA, Johan, **Homo Ludens**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1995.
- JOYCE, James, **Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi** (Çev. Murat Belge), İletişim Yay., İstanbul, 1994.
- JUSDANİS, Gregory, **Gecikmiş Modernlik**, Metis Yay., İstanbul, 1998.
- KAPLAN, Mehmet, **Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, Dergâh Yay., İstanbul, 1998.
- KAPLAN, Mehmet, **Tanpınar'ın Şiir Dünyası** (2. baskı), Dergâh Yay., İstanbul, 1982.
- KARAGÖZ KİTABI** (Haz. Sevgül Sönmez), Kitabevi Yay., 2000.
- KERMAN, Zeynep, **Tanpınar'ın Mektupları**, Dergâh Yay., İstanbul, 2001.
- KIERKEGARD, Sören, **İroni Kavramı**, İş Bankası Yay., İstanbul, 2003.
- KUDRET, Cevdet, **Karagöz I**, Bilgi Yay., Ankara, 1968.

- LUCY, Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramına Giriş**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003.
- LUKACS, George, **Roman Kuramı**, Metis Yay., İstanbul, 2003.
- OCAK, Ahmet Yaşar, **Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri** (2. baskı), İletişim Yay., İstanbul, 2000.
- OKAY, Orhan, **Ahmet Hamdi Tanpınar**, İstanbul, 2000.
- ÖZBEK, Meral, **Türkiye’de Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yay., İstanbul, 1994.
- PARLA, Jale, **Babalar ve Oğullar**, (2. baskı)İletişim Yay., İstanbul, 2000.
- PARLA, Jale, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, İletişim Yay., İstanbul, 2000.
- POE, Edgar Allan, **Bütün Hikâyeleri**, İthaki Yay., İstanbul, 2001.
- PROUST, Marcel, **Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde** (Çev. Roza Hakmen), (5. baskı), İstanbul, Yapı ve Kredi Yay., 2004.
- RANDALL, William L., **Bizi ‘Biz’ Yapan Hikâyeler**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999.
- SAID, Edward, **Kış Ruhu**, Metis Yay., İstanbul, 2000.
- SANDERS, Barry, **Kahkahanın Zaferi**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001.
- SANDERS, Barry, **Öküzün A’sı**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999.
- SCHILLER, Frederich, **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup**, MEB Yay., Ankara, 1965.
- SİYAVUŞGİL, Sabri Esat, **Karagöz (Psiko-Sosyolojik Bir Deneme)**, Maârif Vekâleti Yay., Ankara, 1941.
- SORLIN, Pierre, **Düş Söylemleri**, Ayrıntı Yay., 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 Yay., İstanbul, 1995.

- ŞÂDÂN, İzzeddin, **Birsam-ı Saadet**, Işık Dizgievi, İstanbul, 1943.
- TANÖR, Bülent, **Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri (1789-1980)**, Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2004
- TANPINAR Ahmet Hamdi, **Beş Şehir**, Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2000.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, **Edebiyat Dersleri** (Haz. Abdullah Uçman), Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2002.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, (7. baskı), İstanbul, 1988.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yay., İstanbul, 1981.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler** (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul, 1998.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Mücevherlerin Sırrı** (Haz. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir), Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2002.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Yaşadığım Gibi** (Haz. Birol Emil), Dergâh Yay., İstanbul, 2000.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Yahya Kemal**, Dergâh Yay., İstanbul, 2001.
- TODORAV, Tzvetan, **Fantastik**, Metis Yay., İstanbul, 2004.
- TURA, Saffet Murat, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1996.
- UÇMAN, Abdullah-İNCİ, Handan, **“Bir Gül Bu Karanlıklarda”**, Kitabevi Yay., İstanbul, 2002.
- URRY, John, **Mekânları Tüketmek**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999.
- WINNICOTT, D.W., **Oyun ve Gerçeklik**, Metis Yay., İstanbul, 1998.
- ZAMANIN KİTABI** (Kolektif), YGS Yay., İstanbul, 2003.
- ŽIŽEC, Slavoj, **Yamuk Bakmak**, Metis Yay., İstanbul, 2004.

Makaleler:

ALPTEKİN, Turan, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları”, **Hürriyet Gösteri**, Ekim 2002, no: 242.

ALPTEKİN, Turan, “Hocam, Ustam: Ahmet Hamdi Tanpınar”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, (Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci) Kitabevi Yay., İstanbul, 2002.

CAILLOIS, Roger, “Oyunun Tanımı”, **Sanat Dünyamız**, Bahar 1994, no: 55.

DEMİRALP, “Habis Aydımk”, **Kitap-lık**, Mayıs, 2005, no: 83, s. 125-129.

DOĞAN, Mehmet Can, Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, (Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci) Kitabevi Yay., İstanbul, 2002.

EHRMANN, Jacques, “Homo Ludens Revisited”, **Games, Play, Literature**, Boston: Beacon P, 1968, s. 31-57.

ENGİNÜN, İnci, “Sahnenin Dışındakiler Hakkında Açıklama”, Sahnenin Dışındakiler, Dergâh Yay., İstanbul, 2003.

GÜRBİLEK, Nurdan, “Bitmeyen Çıraklık”, Yayımlanmamış Makale.

GÜRBİLEK, Nurdan, “Parçalanmış Zamanın Akışında”, **Defter**, Kasım 1987, no: 1.

GÜVEN, Güler, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Son Romanı”, **Journal of Turkish Studies**, Vol: 3, 1979.

IŞIN, Ekrem, “Osmanlı İlimiye Sınıfının Romanı: Mahur Beste”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, (Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci) Kitabevi Yay., İstanbul, 2002.

İNCİ, Handan, “Tefrikadan Kitaba Huzur”, **Huzur**, İstanbul, 2002.

İREM, Nazım, “Muhafazakâr Modernlik, ‘Diğer Batı’ ve Türkiye’de Bergsonculuk”, **Toplum ve Bilim**, Güz 1999, no: 82.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi”, **Bir Gül**

- Bu Karanlıklarda**, (Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci) Kitabevi Yay., İstanbul, 2002.
- KAPLAN, Mehmet, “Bir Şairin Romanı: Huzur”, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II**, Dergâh Yay., İstanbul, 1997.
- KAPLAN, Mehmet, “Mahur Beste Hakkında Birkaç Söz”, **Mahur Beste**, Dergâh Yay., İstanbul, 1975.
- KÜTÜKÇÜ, Tamer, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Rüyalar”, **Varlık**, Haziran 2001, s. 10-14.
- MORAN, Berna, “Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, (Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci) Kitabevi Yay., İstanbul, 2002.
- NACİ, Fethi, “Huzur”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, (Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci) Kitabevi Yay., İstanbul, 2002.
- NACİ, Fethi, “Sahnenin Dışındakiler”, **40 Yılda 40 Roman**, Oğlak Yay., İstanbul, 1994.
- OĞUZERTEM, Süha, “Gizemli Bir ‘Yaz Gecesi’nde Freud, Joyce ve Tanpınar”, **Kitap-lık**, Mart-Nisan 2000, no: 40.
- OĞUZERTEM, Süha, “Hasta Saatler, Bozuk Sihatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, (Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci) Kitabevi Yay., İstanbul, 2002.
- OĞUZERTEM, Süha, Fictions of Narcissism: Metaphysical and Psychosexual Conflicts in the Stories of Ahmet Hamdi Tanpınar, **The Turkish Studies Association Bulletin**, V: 14, September, 1990, s. 223-233.
- OKAY, Orhan, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Rüyalar Hikâyesi”, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, Dergâh Yay., İstanbul, 1987.
- OKAY, Orhan, “Bir Monografî Denemesi: Ahmet Hamdi Tanpınar I-VIII”, **Dergâh**, Mart-Eylül, Kasım 1992, no: 24-30, 32.
- OKAY, Orhan, “Kaderin Eşiğinde Tanpınar”, **Hece**, Ocak 2002, no: 61.
- OKAY, Orhan, “Politika Batağında Derbeder Bir Şair: Ahmet Hamdi Tanpınar”, **Hece, Hayat-Edebiyat-Siyaset Özel Sayısı**, Haziran-Temmuz-Ağustos 2004, no: 90-91-92.
- 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**, Nisan 1992, no: 1.
- PAMUK, Orhan, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernleşmesi,” **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, (Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci) Kitabevi Yay., İstanbul, 2002.
- PARLA, Jale, “Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası”, **Toplum ve Bilim**, Bahar 2003, no: 96.
- SOYKAN, Ömer Naci, “Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans”, **Felsefe Dünyası**, Aralık 1991, No: 2.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, “Bu Her Akşam Böyledir”, **Kitap-lık**, Mayıs 2004, no: 72.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, “Evin Sahibi”, **Ülkü**, 1 Birinci Kânun 1943.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, “Evin Sahibi”, **Ülkü**, 1 Mart 1943.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, “İnsanlığın Talihi”, **Hece**, Nisan 2004, no: 88.
- TÜYSÜZOĞLU Fatma-BEKTAŞ Tolga, “Ferahfezâ Mucizesi: Huzur”, **Kitap-lık**, Temmuz-Ağustos 2003, No: 63, s. 103-111.
- UÇMAN, Abdullah, “Tanpınar’ın Hikâyelerini Yeniden Okurken”, **Kaşgar**, Eylül-Ekim 2003, no: 34
- YAVUZ, Hilmi, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Estetiği Üzerine,” **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, (Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci) Kitabevi Yay., İstanbul, 2002.

İncelenen Eserler:

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Bütün Öyküleri**, Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2003.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Mahur Beste** (4. baskı), Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2003.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Sahnenin Dışındakiler** (5. baskı), Dergâh Yay., İstanbul, 2003.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Huzur** (6. baskı), Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2002.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü** (10. baskı), Yapı ve Kredi Yay., İstanbul, 2003.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Aydaki Kadın**, Adam Yay., İstanbul, 1987.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **İki Ateş Arasında**, İyi Şeyler Yay., İstanbul, 1998.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, “Bu Her Akşam Böyledir”, **Kitap-lık**, Mayıs 2004, no: 72.

ÖZGEÇMİŞ

1977 yılında Denizli'nin Çal ilçesine bağlı Denizler Kasabası'nda doğdum. İlk ve orta öğrenimimi burada tamamladım. 1995 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne girdim. Aynı yıl Uşak Sağlık Meslek Lisesi'ni bitirdim ve Baltalimanı Kemik Hastalıkları Hastanesi'nde hemşire olarak çalışmaya başladım. 1999 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldum ve aynı yıl Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Programı'nda yüksek lisans yapmaya ve kurumlar arası geçişle Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Sait Çiftçi İlköğretim Okulu'nda Türkçe öğretmeni olarak çalışmaya başladım. 2001 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladım ve hâlen bu görevime devam etmekteyim. 2002 yılında “Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Renk Belirten Kelimelerin Kullanılması Üzerinde İnceleme ve Değerlendirme” başlıklı tezimle yüksek lisansımı tamamladım.