

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

BOŞLUĞA AÇILAN KAPI

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış

Önsöz

“Hakkınız var (...). Kendinizi tanımaya başladınız. Kendinizle meşgul oluyorsunuz. Felsefenin değilse bile hikmetin eşiğinde olduğunuz muhakkak. Buna sebep de kendi kendinize dışardan bakmanızdır. Sokrat’ın ‘nefsini bil’ nasihatini hatırlayın. Size kendinizi seyretmek için bir ayna tuttular: Bu aynanın karşısında etrafınızı, kendi içinizi, elbette başka başka şekillerde göreceksiniz. (...) Bunda biraz benim de payım oldu. Öyle ya, hikâyenizi yazmamış olsaydım hangi vesileyle kendinize bu kadar dikkat edecektiniz. Kapalı kutuya benzer bir hayatınız vardı. O kutuyu ben sizin için açtım. Belki yalnız sizin için... Çünkü başkaları, sizi tanımayanlar orada sadece uydurulmuş bir şey göreceklidir.”

Ahmet Hamdi Tanpınar; *Mahur Beste*’nin kahramanı iken, kendisini ihmal eden yazarına içerleyip kendi kendisinin filozofu kesilen ve muhtemelen, kendi değerini keşfettikçe ihmalkâr yazarına daha da içerleyen, içerlemekle kalmayıp bir de eleştiri mektubu döşenen Behçet Bey’e, bir hafta gecikmeyle verdiği yanıtta böyle seslenir. Daha da ileri gidip, ‘kendini tanı!’sın diye kendisine ayna tutan adamın iyiliğini hiçe sayan; unutulmuşluktan, -talihinin yarım bıkakılmışlığından bahisle- kötü gösterilmişliğinden yana kırgınlık yaşayan Behçet Bey’e, Tanpınar şunları da söyler:

“Bu sonuncusunu anlıyorum. Hattâ biraz zarurî görüyorum. Kendi kendinizi tanımaya başladıktan sonra beğenmemeniz kadar tabîî ne olabilir?”

Boşluğa Açılan Kapi yazarının yapmaya çalışacağı da budur: Yazara, Tanpınar’a yani, sırası ‘psikanalitik duyarlık’tan mürekkep bir ayna tutmak. O aynada; yazarın benliksel kuruluşunu, hayatla/‘hakikat’le karşılaşmalarında yaşadığı iç çatışma ve çalkantıları, o çatışmalarla yüzleşmek ve çalkantılarını aşmak üzere imgeleminde/‘hayal’ hanesinde kurduklarını, yaratma serüveninin/‘yaratı’sının, nerelerden ve nasıl beslenip nerelere doğru yol aldığını görmeye ve göstermeye çalışmak. Dolayısıyla; her hangi bir duyarlık eksenine bağlı kalmadan, ‘sadece uydurdukları’ ile Tanpınar’ın kapalı kutusuna kilit üstüne kilit vuranların kilitlerini biraz zorlamak.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler* romanında, biraz bilmiş bilmiş konuşan Sabiha için de, okura şu sırrı verecektir:

“Daha o zamanlar psikoloji ifriti ona musallat olmuştu. Bu yüzden kendine ait her şeyi, üzerinde durduğu ve derinleştirdiği için, çok ciddiye alıyor, etrafındakileri ise en zalim dikkatlerle delik deşik ediyordu.”

İncelemecinin kimseleri delik deşik etmek, kimselere zulmetmek gibi bir niyeti yoktur. Sabiha'nın mazereti onun için de geçerlidir. Hatta, Tanpınar'ın, kahramanı Behçet Bey'i yatıştırmak üzere söyledikleri de:

“Onlar [Onlardan biri de Sigmund Freud'dur!] bize sırrı insan kafasında, insan hayatında aramayı öğretiler. Onun için sadece bir lezzeti bulmam lâzım gelen bir yerde ben birtakım gizli şeyler öğrenmeyi, şeklin büyüünü bir izahla kırmayı tercih ettim.” Dahası: *“Siz, ilhâm etmeniz lâzım gelen şâheserden mahrum oldunuz. Bense peşinize takıldığım için çok sevdiğim dünyamdan ayrıldım.”* Evet; sırt sıvazlayanlardan, genel kabul postuna bürünüp ‘piyasa’ yapanlardan ayrı durmak adına -ben de!

Bereket, sevgili Tanpınar, şiirin nerelerden tomurcuklandığına arkadaşları ile birlikte kafa yorarken (*Kültür Haftası*; 9, 11 Mart 1936), neredeyse incelemecisini düşünerek, şunları söylemeyi de ihmal etmemiştir:

“Hatırlamadığımız ve hafızamızda bulamadığımız taraflar haberimiz olmadan şahsiyetimizi ve eserimizi hazırlıyor; hatırladığımız ve bulduğumuz taraflarsa bize kendi kendimizi bulduruyor.”

Evet, sevgili okur; bu çalışmada, incelemecinin yapmaya niyetlendiği de, tam tamına, böyle bir şeydir: Gerçek hayattaki Tanpınar'la, hayal ve hakikat'in kesişim noktasında duran yaratı'sındaki Tanpınar'ın alım verimini/etkileşmelerini incelemek; ‘yaratıcılık’ ölçütüyle yaratma serüvenini değerlendirmek.

Ve, o gün orada; ‘şairdeki hususî ve şahsî hassasiyet’in kaynaklandığı “... nüveyi keşfederek şairin eserlerini aydınlatmak, yahut da eserden bu nüveye intikale çalışmak, münekkit için zengin bir iz araştırma mebdei, estetik bir tahlilin ipucu olabilir mi?, diye soran; sonuçta, “Bu yoldan gidecek bir tenkidin sanat eserini şahsa bağlayan en kuvvetli münasebetlerden birini yakalayacağına şüphe” etmeyen, “bizde psikolojik tenkidin doğabilmesi için genç münekkitlerin bu mebdeler üstünde çalışmalarından doğacak faydalar” üzerinde duranların -biraz gecikmeli de olsa- beklentilerini boşa çıkarmamak!..

BİRİNCİ BÖLÜM

Tanpınar'ın
ruh hâli ya da
'hâlet-i rûhiyye'si

Kavuşma noktası

Ahmet Hamdi Tanpınar... O doğduğunda, benim doğumuma yaklaşık yarım yüzyıl var. Öldüğündeyse, daha ilkokula başlamamışım. Ben doğuncaya kadar, o; *Hüsrev ü Şîrin*'le mezuniyet tezini vermiş (1923); *Tevfik Fikret* üzerine çalışmasını (1937), CHP Konferanslar Serisi kapsamında *Milli Edebiyata Doğru*'yu (1940), *Namık Kemal Antolojisi*'ni (1942), *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nı (hikâyeler/ 1943), *Beş Şehir*'i (denemeler/ 1946), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni (I/ 1949), *Huzur*'u (roman/ 1949), *İstanbul*'u (deneme/ 1954), *Yaz Yağmuru*'nu (hikâyeler/ 1955); ben doğduktan birkaç yıl sonra ise, *Şiirler*'ini (1961) ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü (roman/ 1961) yayımlamış. Tanpınar'ın dünya gözüyle ve birer kitap hâlinde görebildikleri bunlar olmuş.

Çevirilerini, bir bölümü ancak tefrika edilebilen *Mahur Beste* (1944) ve *Sahnenin Dışındakiler* (1950) romanlarını bir yana korsak; Tanpınar'ın *Yahya Kemal* incelemesi, *Aydaki Kadın* (roman) ve *İnsanlar Arasında* (manzume) isimli yapıtları tamamlanamamış; *Yaşadığım Gibi* (makaleler) ve *İki Ateş Arasında* (senaryo) isimli çalışmalarına ise, kitaplaşarak gün yüzü görmek kısmet olmamıştır. (1)

Bütün bu eser dökümünü bir de şöyle okumak mümkün: Bilimsel çalışma ve denemelerini, neredeyse son nefeste yetişen *Şiirler* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü ayrı tutacak olursak; Tanpınar, ne yazık, yalnızca *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* ve *Yaz Yağmuru* isimli hikâyelerini, bir de, *Huzur* romanını kitap olarak imzalayabilmiştir. Yaratıcı yazarların seslerini duyurabilmesi adına çorak bir ülkede yaşandığını yadsımamakla birlikte, şu soru sorulmamalı mı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sesi yeterince gür müydü?

Tanpınar'ın ses gürlüğünü merak eden 'ben' ne yaptı, peki? 'Koş A-li koş, o-ku-la koş'larla okuluna koştu, her sabah 'Tüüürküm, dooğğruyum, çaalışkanım..' temrinleriyle iman tazeledi, Vak Vak Amca'yı, kulübesinde yaşayan Tom Amca'yı, seksen günde âlemi devrettiren amcanın kitaplarını okudu, aşıcı amcaların yolunu gözledi, karma aşılar oldu, nice ilkbaharyaz-sonbaharkış, biri hayal-meyal, öteki kıyısından kenarından, beriki tam ortasından darbeler geçirdi. O vakte dek kaba sakal çene sakal amcalarından maddedeki tarihi, tarihteki maddeyi tedris; gözleri mavi devden rüzgârını tedarik eden 'ben', tam da tarihin sonuna(!), modern sonrasının kıyılarına vurmuştu ki, o ahvalde, Tanpınar amcası da çıktı geldi. Şükür; nihayet kavuşulmuştu!..

Tam da o kavuşma noktasında, o 'ben', bir başka sakallı amcanın ilmüne merak saldı; yattı uzandı, filmini başa sardırды (bir daha, bir daha..), hikâyesine bir de o gözle baktı; o gözle baka baka satır aralarını gözleme itiyadı kesbetti, başkalarının hikâyelerine de o gözle bakar oldu.

Evet; öyle olunca, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâyesine de o gözle bakmak kaçınılmaz oldu: Tanpınar'ın sesi yeterince gür müydü?

Eğer, gürlüğüne kulak verdiğimiz, yaratıcının kendi içinde yakaladığı, kendi iç çatışmalarından ayırttığı, yaratma sürecinde yazınsal metne ve hayata tuttuğu ses ise; o ses, yeterince gür müydü?

Tanpınar, yazınsal/edebi ürünlerini gün ışığına çıkartış bir yana; esas, ‘yaratısal’ anlamda, kısık sesli, hatta, ürkek bir adamdı. Öylesine ürkekti ki, içinde fırtınalar esen bu adam, o fırtınaların uğultusuna kapı aralayacak yaratma dünyasının kulbuna el attığı halde, o kapıları zorlayamadı; mırıltılı bir ses oldu, eşikte durdu. Döndü; yankısı gündelik hayata dönemeyecek denli derinlere, mutlak sessizliğin öğütüldüğü karanlıklara konuşur oldu: Tanpınar’ın şiir dili! Ya da; tam içindeki fırtınanın uğultusuna kulak kabartacakken, uç veren o iç sesi, dışarının kalabalığı ve gürültüsü ile boğdu: Tanpınar’ın hikâye ve roman dili!

Peki; yaratısal anlamda uğultusu dışa vurmayan o sese ne oldu? O ses, öyle sanıyorum (şefkat, korunma, dostça ilgi beklentisi; denk geldiğinde, ironi/alaysılama ile beşeri bir ifade bulduysa da), daha ziyade; ruhsal çökkünlük, bezginlik, yorgunluk, kararsızlık, ruhsal-bedensel rahatsızlıklar, sağlığıyla ilgili endişeler ve ölüm korkusu olarak içine vurdu.

Öyle mi oldu? Ne dersiniz?

Fotoğraflar ne söyler?

Tanpınar'ın fotoğraflarına bakıyorum. Tanpınar'ın fotoğrafları bize ne söyler? Fotoğraflarda söylediklerini şimdilik bir yana bırakıyorum; bir fotoğraf ne söyler?

Fotoğraf; akıp giden (ve yiten) zamandan bir alıntıdır. Dondurulmuş bir ân; o âna ilişkin görsel bir belgedir. Dolayısıyla, doğrudan ve kendiliğinden bir şey söylemez. Eğer fotoğraftaki, bir kapı ya da pencere ise; nihayetinde, bir kapı ya da penceredir. O pencere ya da kapının bize bir şey söylemesi için, bizim, o ândaki kapı ya da pencereyi, toplumsal-tarihsel alımlayışımızla çevrelenmiş bir bağlama yerleştirmemiz gerekir. Fotoğraf, o ândaki nesnenin (ya da durumun) doğrudan bir çevirisi değildir. Fotoğrafta görülenin, akıp giden zamanın belleğine yerleştirilmesi; fotoğrafa bakanın alımlayış ve imgeleyişiyle gerçekleşir.

John Berger şöyle söyler: “Bir tabloyu kendi içinde neredeyse tamamlanmış bir bütün sayabiliriz.” Bir “fotoğrafla yüzyüze geldiğimizdeyse ya onu bütünüyle bir yana atmak ya da anlamını kendimiz tamamlamak durumunda kalırız. Bizi, sessiz bir imgenin başarabileceği ölçüde karar vermeye çağıran bir imgedir bu.” (2)

Tanpınar'ın fotoğraflarına bakıyorum. Onlar, kapı ya da pencere fotoğrafı değil. Orada bir adam var. Orada, o ânda fotoğraflanan adam bana ne söylüyor? Soruyorum: Orada, o fotoğrafa öylece duran adam, o fotoğraftan gür bir sesle hayata adım atabilir mi? O fotoğraflardaki genç öğrenci; olgun yaşlarında, çalışma odasında, sokakta, arkadaşları arasında fotoğrafa duran adam, bize, nasıl bir hayat hikâyesi vaat eder?

Yeniden John Berger'e dönüyorum: “Strand içinse fotoğraflanan ân, süresi ideal olarak saniyelerle değil, ömrün tümüyle ilişkisine göre ölçülen, biyografik ya da tarihsel bir ândır. Strand bir ânın peşine düşmez; ancak, bir öykünün anlatılmasını ısrarla ister gibi o ânı doğmaya çağırır.” (3) O fotoğrafları, Tanpınar'ın hikâyesini anlatmaya çağırıyorum.

Unutmuyorum: fotoğrafta görülen, görünümün ifşa edebildiklerinden çok, fotoğrafa bakanın arayışlarının çocuğudur. Tanpınar'ın fotoğraflarından, gür sesiyle hayatın içine yürüyebilecek bir adam çıkabilir mi? O fotoğraflara, yazdıklarından ve hakkında yazılanlardan esinlenerek baktığımı unutmuyorum. Üstelik, fotoğrafa bakanın kimliğinin, o fotoğraflardaki arayışı ve anlamlandırmayı belirleyen temel öğelerden biri olduğunu da unutmuyorum; aşmaya çalışıyorum.

Hasan Âli'nin kızı Canan Yücel Eronat'ın hazırladığı Tanpınar derlemesindeki ‘Defter’ başlıklı yazı: 24 Kânunusani 1336 (24 Ocak 1920). Hasan Âli, o vakte dek yazdığı şiirleri bir defterde toplamış; defteri, görüşlerini almak üzere dostlarına ve bu arada Tanpınar'a da vermiş. Tanpınar, defteri üç gün içinde tekrar tekrar okuduğunu ve içinde bulunduğu çok kıymetli hazinelerle derinden etkilenmişliğini (‘teessür’ünü) belirttiği notunu şu sözlerle bitiriyor: “Bana kıymetli saatler bahşeden [bağışlayan*] sanatınızı nasıl alkışlayacağımı bilemiyorum. Ve bilemediğim içindir ki sanat ilahesinin nermin [yumuşak] elleriyle okşandığına emin olduğum sanatkar ve şair alnınıza hürmetkâr bir buse kondurmakla iktifa edeceğim [yetineceğim] kardeşim.” (4)

Şimdi, bu notun (kitapta) yer aldığı sayfanın hemen arkasındaki fotoğrafa bakıyoruz: Defter alış verişinin yaşandığı Yüksek Muallim Mektebi'nin bahçesi olmalı. Bir sınıf fotoğrafı. Muallim (öğretmen) adayları, başlarında fesleri, eksiksiz tümü kravatlı (biri papyonlu, kimse o), dört-beş sıra hâlinde fotoğrafa durmuşlar. Tanpınar'ı arıyoruz: Bize göre en arkada ve en solda. Öğrencilerin hemen tümü fotoğrafı çekene bakarken, bir tek o, başını sol omzuna eğmiş, kara kaşlarını gözlerinin üstüne yıkmış, gözlerini fotoğrafı çekenden başka bir yöne çevirmiş; düşünceli düşünceli bakıyor. Dalgın ve keyifsiz görünüyor.

Aynı kitapta bir başka fotoğraf. Yine okulun bahçesi olmalı. Bu kez fesler çıkarılmış. Askeri giyimli bey hocalardan biri ise, o, hocasının yanında durmayı seçmiş. Fotoğraftakilerin hemen tümü, kendilerine, cepheden ve tüm çehreleri ile fotoğraf karesinde seçilebilir bir yer edinmişken; o, sanki son ânda, bir baş uzatımıyla görme alanına girebilmiş gibi. Sağ eli, daha belirgin ve önündeki arkadaşının omuzunda olmak üzere dostça uzanmış. Yüz, yine aynı yüz: kaşlar yıkık, gözler yarı kapalı; karanlık ve mahzun bir ifade. (5)

Şimdi baktığımız iki fotoğrafta ise, o artık bir öğretmen. Nihayet, her iki fotoğrafta da merkezde yer alıyor ve ilkinde sandalyeye otur(tul)muş. İlki, Konya Lisesi'nin bahçesi (20 Eylül 1927). Bu kez yüzü aydınlıkça. Lakin, bedenlerini fotoğrafa koyvermiş muadillerine (öteki öğretmen arkadaşlarına) kıyasla, o, belirgin bir diklikle (katıllıkla?) oturuyor. Fotoğraftakilerin bakış ekseninden yine sapmış gibi. Ciddi. 1927'de, Ankara Lisesi'ndeki bir grup öğrencisi ile çekindiği fotoğrafta ise, evet merkezde ama ilginç, bu kez de, kara gözlerini kalın siyah kaşlarına abandırmış, göz aklarını epeyce açıkta bırakmış, yine herkesten farklı bir yere bakıyor: gökyüzüne. Ve yine çok ciddi. Sağ dudak bileşegi, hafifçe yukarı meyletmiş: sıkıntılı mı? Belki; belki de biraz müstehzi. Yoksa; şu fotoğraf işi aradan çıksa da kendi işimize baksak, mı diyor? (6)

Şimdi de sokağa çıkıyor, sokaktaki Tanpınar'a bakıyoruz. Elimizde iki fotoğraf var. İlkinde, Tanpınar, çok sevdiğini bildiğimiz Boğaz kıyısında. Arnavutköy'le Bebek arasında olmalı. Şimdilerde demirden bir hurda olarak göz tırmalayan (eskiden ışıklı olduğunu hatırladığım) çıpalı levhanın oralarda. Akan suya arkasını dönmüş. Yol tarafına yönelik. Pardösülü ve kravatlı. İki eliyle kenarlarından tuttuğu fotoğraf makinesi göğüs hizasında. Birazdan bir poz çekecek gibi. Ama sanmıyorum; öyle olsa, az sonra deklanşöre basacak sağ işaret parmağının oraya yönelik ve makineyi el ayalı arasında kavramış olması beklenir. Öyle değil. Ürkek ve eğreti bir tutuş. Öyleyse, fotoğraf makineli bir poz veriyor olmalı. İkinci güneşini sol omuzundan doğru almış. Yüzü yine karanlıkta. Başını omuzlarının arasına gömmüş, sağ omuzu eğik; neredeyse ağlamaklı. Sağ ayağı hafifçe öne hamle yapmış: âdeta, fotoğraf makinesini sahibine teslim etmeye niyetlenmiş, uslu ve masum bir çocuk gibi görünüyor. (7)

Tanpınar, ikinci fotoğrafı, güneşli bir günde çekinmiş. Muhtemelen bir bahçede. Belki de Narmanlı Han'ın bahçesi. Hemen arkasındaki (kısmen bir pencere pervazıyla birlikte görünen) duvara ağaç dallarının gölgesi düşmüş. Güneşi hemen hemen karşıdan alıyor olmalı. Yüzü aydınlık. Kalın kaşları yine gözlerini karanlıkta bırakmış. Sağ dudak bileşegi yine hafifçe yukarı çekik: müstehzi ile mütebessim arası bir ifade. Tanpınar boş poz vermiyor olmalı; bu kez kucağında bir kara kedi. (Niye bir kara kedi?) Sağ eli ile kedinin ön ayaklarını kavramış. Sol eli fotoğraf karesinde yok. Kolunun yönelişinden öyle anlaşılıyor, sol eliyle de kedinin arka ayaklarını kavramış

olmalı. Yani, kedinin, Tanpınar’la gönlünce bir münasebette olma şansı yok; âdeta zapturapt altına alınmış. Kendisi de pek ‘huzur’lu görünmüyor; omuzları öne doğru kasılmış, boynu seçilmiyor: makinenin tık! sesini duyduktan sonra kediyi kucağından atacak gibi. (8)

Üçüncü bir fotoğraf: dışarıda; binaların bahçeli, toprak yol boyunun ağaçlıklı olduğu (kent dışı?) bir ortamda. Hafiften güneşli ama serince bir hava olmalı. Üstünde palto, ceket, süveter ve elbet, kravatlı. İnanmayacaksınız; bu kez Tanpınar gülümsüyor (gülüyor bile denebilir)! Öyle böyle değil; dişleri görünmecesine, gözlerinin içiyle. Dersi kırmış öğrenci havası. (Ders her zaman kırılmaz!) Kareye tam girmiş olmasa da, paltosunun omuz kabarıklığı ve ötekine göre yüksekliğinden öyle anlaşılıyor, sağ kolu havaya kalkmış olmalı: belki de neşeyle fotoğrafı çekene veya karşıdakilere el sallıyor. (9)

Dışarılardan kapalı mekânlara geçiyoruz. İki ayrı kaynaktan iki fotoğraf. Tanpınar’ın oturduğu koltuğa ve odanın kapısına dikkat edince, fotoğrafların aynı mekânda (Narmanlı Han’daki odasında mı?) çekilmiş olduğunu fark ediyoruz. Her ikisinde de (kendi evinde olduğu halde), ceketli ve kravatlı. Birinde görünmüyor ama ötekinde, mendil cebinde mendili de var. Demek ki ev hâli içinde bile kravatsız ve ceketsiz görünmek istemiyor. Şu fotoğrafta (10); koltukta, bacak bacak üstüne atmış, sağ kolu koltuğun kollarında, eksik etmediği sigarasıyla sağ eli dizinin üstünde, kendisi dumanının ardında, arkasına yaslanmış. Yaşın verdiği, -belki de artık, tevekkülden kaynaklanan- görece ferahlıkla (ama yorgun) koltuğuna kendini bırakmış sigarasını tellendiren yaşlıca (ve de babacan) bir adam görünümünde. Muhakkak; bir yerlerde, az şekerli (ya da sade) bir kahve de olmalı. Ama yok; hazırlıklı bir fotoğraf çekimi bu; ciddiye alındığı belli. Kahve keyfi sonraya bırakılmış olmalı. Belki de o keyif önden tamamlandı.

Öteki fotoğrafa (11) bakıyoruz: Dediğim gibi, aynı koltukta, ceketli-kravatlı-mendilli; yine bacak bacak üstüne atmış, yine sağ kolu kollarında ama bu kez elinde bir kalem. Kalemın duruşuna ve elinin yumukluğuna bakıldığında, o sırada o kalemın yazmak gibi bir işlevi olmadığı anlaşılıyor. Zaten elinin altındaki bir kitap. Demek ki Tanpınar, kucağında bir kitap, kitabın üstünde kalemliliyle, ‘çalışmakta olan Tanpınar’ı fotoğraflandırıyor. Boşta kalan el, bir yandan kitabın öteki kanadına sahip çıkarken bir yandan da tüten sigarayı idare ediyor: Tanpınar sigarasız yapamıyor.

Tanpınar’ın pek kadınlı fotoğrafı yok. Elimin altında, yukarıda andıklarımın benzerleri varsa da, kadınlı olanı yalnızca iki tane. Birinde (12); -görünen yaşı itibarıyla profesör olmalı- güzellik yarışmasında. Seyirci değil; değerlendirci kurul üyesi. Kadınlı fotoğrafı pek olmasa, esas uzmanlık alanı edebiyat olsa da, güzeller içindeki en güzelin tefrikinde (ayrıt edilmesinde) farklı bir maharete sahip olduğu anlaşılıyor. Yalnız, -iş fotoğraftaki gibi seyretmişse- hemen sağ cenahındaki iki hanımefendi, yanlarındaki beylerle sohbeti koyulturken; o, sigarasını tütürerekten koltuğuna kurulmuş, sohbetçileri kesmekle yetiniyor. Belki de; en güzele dair takdir hakkını kullanıp savuşmayı bekliyor.

Öteki fotoğraftaysa (13); saç-başı, takısı, dekoltesi ile alımlı bir hanım, sol omuzu üzerinden, -bir türlü gideremediği merakla mı desem, onun orada oluşuna anlam biçmekte zorlanarak mı- yanındaki adama bakıyor. Bakan kadın, Füreya. Bakılan adam, Tanpınar. Kadının bakışında, yanındaki (yandaki demek daha doğru olmalı)

adama ilişkin cinsel bir heyecan olmadığı aşikâr. Yandaki, kolasız gömlek yakası ceketinin üstüne taşan adamsa, -yandaki kadının albenisi ile alakasız olduğu su götürmez- hafiften müstehzi bir bakış kuşanmış; öylesine takılıyor gibi. Anlaşılan; güzel kadını tefrik ve takdir ehliyeti kabul gören Tanpınar, o ehliyeti, hayatta ve hemen dibindeki kadınlar için kullanmıyor.

Peki, ya vesikalıklar? Çoğu, deyim uygunsa, birer hüzün vesikası. Tanpınar, fotoğrafçı ile başbaşa kaldığında, ıssızlığına ve hüznüne daha yakın düşüyor olmalı. Belki de, yüzüne belli belirsiz bir istihzanın vurduğu ânlar, ıssızlığın ve hüznün kırılma ânlarıdır. Portre çizimlerinde de, tayin edici çizgiler, hüznün hatları değil mi?

(14)

Tanpınar'ın fotoğrafları bize, -‘hayata ve yazınsal metne tuttuğu ses’ itibarıyla- sesi gür bir adamdan söz etmiyor. O fotoğraflarda dillenen, kırık ya da kırılğan, mahzun bir adam. Böyle bir adam, kolay kolay ‘Ben!’, diyemez. Eserlerini, ferah ferah gün yüzüne çıkaramaz.

Peki; böyle bir adam, yaratma sürecinde, kendi iç çatışmaları ile ne kadar içtenlikle yüzleşebilir; yüzleşebildiklerini ne denli derinlikli bir ifade ile başkalarının alımlamasına açabilir?

Suretleri bir yana koyalım; bakalım, mektuplar ne söyler, tanıklar ne der?

Mektuplar ne söyler, tanıklar ne der?

Evet; o fotoğrafları ben dillendirdim; o fotoğraflarda ben, kırılğan ve mahzun bir adam gördüm. Hayata tuttuğu ses, gür olabilir miydi; merak ettim. Ya yazınsal metne, yaratıya? Mahzun yüzlü La Manchalı asilzade *Don Quijote* denli yaratıcı mıydı? Hakikatin düş kırıklıklarına saldırarak, yaratma dünyasında kendi düşlerini gerçek kılacak denli gözü pek miydi? Tanpınar'ı bu kez mektuplarından soruyorum. Dostlarına kulak veriyorum.

Tanpınar'ın Mektupları (15), öylece duruyor; kitap hâlinde. Tanpınarsa, kitabın kapağında; Fikret Muallâ'nın çizgilerinde: 1953'ün yedi Eylül'ü. Kravatlı ve ceketli Tanpınar; masaya dayadığı sağ koluna ağırlığını vermiş, sol kolunu hafifçe masaya uzatmış, elinde sigarası. Fikret Muallâ'nın yüzüne iliştirdiği karanlıkla, önündeki kahve fincanının üzerinden boşluğa doğru dalgın dalgın bakıyor. O dalgın bakışlarda, görmemek imkânsız, 'huzur' değil hüznün var.

“Almanların arasında yaşamadım, ama anadilim Almanca, onun için de bu dili kullanıyorum; gelgelelim Çekçe daha cana yakın, böyle olunca da Çekçe yazdığınız mektuplar birtakım karanlık şeyleri aydınlatıyor...” (16), diyor, Franz Kafka; Milena'ya ilk mektuplarından birinde. Milena'nın Kafka'ya yazdığı mektuplar bulunamadı. Ama Franz öyle diyorsa, öyledir: cana yakındır ve karanlıkları aydınlatır, Milena'nın mektupları. Tanpınar'ınkiler de öyle olmalı: içten ve aydınlatıcı. Yalnız, Kafka, Milena'nın mektup dilindeki aydınlıkla Milena'ya baktığında, *“Daha belirli görüyorum sizi, kımıldıyorsunuz, elleriniz yaşarlı, öylesine oynak, istediğini bilen...”* (16) bir Milena geçirir içinden. Tanpınar'ın içten ve aydınlatıcı dili, o mektuplardan nasıl bir adam geçirir?

“Karşılaşmış gibiyim sizinle”, der Franz, *“ama sonra gözlerimi yüzünüze kaldırmak isteyince bir yangındır başlıyor, mektup süresince yalnız -neler anlatıyorum!- ateş görüyorum.”* (16) Tanpınar'ın mektuplarından gözlerimi kaldırıp geçmişe daldırdığımda, orada, 'elleri yaşarlı, oynak, istediğini bilen' bir adam değil; ürkek, kırılğan, kendi ile bir türlü başı hoş olmayan, kendi gözünde kendini kabullenmek için nice menzile ulaşma (mükemmellik!) derdinde ve o dertle yorgun, yorgunluktan gözü uykuya tutmayan, keyifsiz ve umutsuz bir adam görüyorum.

Kafka'nın Milena'ya mektuplarını yayımlayan Willy Hass, şöyle tanımlıyordu Milena'yı: *“Stendhal'in eski İtalyan kroniklerinden alıp romanlarına aktardığı tiplere benzerdi Milena. Tutkuluymdu, gözü pek, akıllı ve kararlarında çok soğukkanlıydı... kendini yüzde yüz vermesini bilen, ama öylesine de almasını isteyen bir kadın! Tutkuları için her şeyi göze alır, düşüncesiz davranırdı.”* (17) Elbet; böyle bir kadını düşlediğinde, sevgili Franz, âdeta bir ateş topuyla göz göze geliyordu: o topa el sürmek ne mümkün! Kendisini Çekçeye çeviren kadına tutkuyla bağlandı; ama o tutku orada, mektuplarda kaldı. Üç yıl süren mektuplaşmaları boyunca yalnızca iki ya da üç kez buluşabildiler. Açık sözlüydü Kafka; defalarca, *“Unutma, niteliğimin temeli: Korku!”* (18), diye, Milena'ya hatırlatmaktan geri durmadı.

Yorgunluğunu, otuz sekiz yaşa sığdıramayan; *“Atamıyorum adımımı, ürküyorum, onun için yere basamıyorum. Evet... belki yorgun değilim, korkağım yalnız... Beni altüst edecek bir serüvenin ardından gelecek o büyük yorgunluktan korkuyorum.”* (19),

diyen; Yahudi olduğu için korkunun ne demek olduğunu çok iyi bildiğini eklemeyi ihmal etmeyen Kafka'ya benziyordu en çok; benim mektuplarda gördüğüm ve Yahudileri sevmediğini açık etmekten çekinmeyen Tanpınar. Peki; kendisini, ellerinden tutup, yazıp yarattığı 'karanlık, basık, pis, boğucu, bitmek tükenmek bilmeyen' yollara vuracak denli yaratma cesareti olan Franz Kafka'ya, -kendi iç çatışmaları ile yüzleşme cesareti/yaratma anlamında- ne kadar benziyordu Ahmet Hamdi Tanpınar? O sonra. Daha sonra.

Evet; Tanpınar'ın mektupları orada duruyor; bir kitap hâlinde. Okunsun diye. Mektupları yazanın, yazdıklarının, adresteki kişinin mahreminde kalmasına; olmadı, ölümünden sonra yok edilmesine dair bir kaydı var mı? Ben rastlamadım. Öyle olmalı ki, mektupların sahipleri, onları, derleyici kişiye (Dr. Zeynep Kerman'a) gönül rahatlığı ile vermişler. (20)

"İnsanlar hiç aldatmadı beni; ama mektuplar ele verdi hep; başkalarının yazdıkları değil, kendi yazdıklarım.", diyor, Kafka. Ve ekliyor: "İçimizin korkunç sarsıntılarını kor ortaya mektup yazmak; hortlaklarla bir çeşit alışveriş gibi bir şeydir bu. Yalnız aldığımız mektuplarda değil, kendi mektuplarımızda da hortluyoruz; yazarken değişiyor elimizin altında mektuplar, bir önceki bir sonrakini kabalaştırıyor, tanık oluveriyorlar birbirlerine! ... mektup yazmak, hortlakların önünde soyunmak, kendini ele vermek demektir... Aç kurtlar gibi bunu bekler onlar. Kâğıdın üstündeki öpücükler ulaşamaz sahibine, yarı yolda hortlakların eline düşer, onlar içip bitirir bu öpücükleri." (21)

Kafka'nın mektuba değgin söylediklerinden, iki tür mektup hortlağı olduğu anlaşıyor. Bir; içimizin korkunç sarsıntılarını ortaya koyan, bir önceki bir sonrakini kabalaştıran, biri ötekine tanıklık eden, elimizin altından kaç kaçiveren iç hortlaklar; bir de, mektuplarımız marifetiyle ellerine geçtiğimiz, mektuplardaki öpücüklerimizi bile içip bitiren dış hortlaklar. Hatta bu ikinciler, birer aç kurt misali!

Tanpınar'ın mektuplarını okurken ön dişlerim uzamadı; hayır. Ama biraz hortlaklığı kabul ediyorum: amme hortlaklığı.. Yani, bir tür kamu menfaatine hortlaklık. Kafka da durumu çaresizce kabullenmiş gibidir; "...yazıp açığa vurmakla bir şey elde edemezsiniz, karşı da koyamazsınız, geç kalınmıştır, ama hiç değilse anlarlar ki, maskeleri düşmüştür, 'onların' var olduklarını biliyoruz artık." (22), der. Der ve yazmaya devam eder. Ben de. Elimde maskemle. Kamu yararına. Hortlayarak...

'Tanpınar'ın mektupları'

Tanpınar'ın mektuplarını ve dostlarının ona ilişkin yazdıklarını zaman dizisini gözeterek okuyorum. Okuduklarımdan, öncelikle, Tanpınar'ın ruh hâlini anlamaya çalışıyorum.

Daha ilk mektupta (Ahmet Kutsi Tecer'e yazılmış; Şubat 1931) (23) şu satırlar dikkatimi çekiyor: *"Benim kroniğimin sahife numaraları altında, yani boş sahifededir..."*, diyor Tanpınar, ve besbelli, dergi için yazı gönderdiği Ahmet Kutsi'yi uyarıyor: *"aldanmayasın."* Rastgele iş görmeyen, titiz, -biraz abartırsak- yanlış iş görülebileceğinden yana kuruntulu, -eh, biraz daha abartırsak- etrafa pek kolay

güvenmeyen bir adamın mektuplarını mı okuyacağız acaba? Bakalım. (Bkz. Eşlikçi metinler/ ‘Kaygılı ve kuruntulu adam’.)

Aradan beş yıl geçiyor, yine Ahmet Kutsi’ye yazılan bir mektuptaki (29 Ocak 1936) şu satırlar, marazlı bir kimlikle karşı karşıya olduğumuz izlenimini pekiştiriyor: *“Senin iki mektubunu cevapsız bırakmak asap meselesidir.”* Tanpınar, dostuna, ruh hâlinin pek iyi olmadığından dem vuruyor. Hem de nasıl: *“Mektup yazamıyorum, dikte suretiyle ancak belki gördüğün makaleleri yazabildim.”* Ve hemen -ortaya koyduğunun beğenilmeyeceği kaygısı ile olmalı-, kendisi kendisini beğenmeyerek, dostunun olası eleştirisini hafifletmeye çalışıyor: *“Onların [makalelerin] da ne kötü şeyler olduğunu biliyorsun.”* Yetmiyor; şunları da ekliyor: *“Mektup yazmak değil, iki dakika bir yerde oturamıyorum. Nembutal [bir tür yatıştırıcı] ile yaşıyorum. Ne olacağım bilmiyorum? (24) Hakikaten bu bozuk asap, bu kararsızlık, bu sabırsızlıkla ne yapabilirim? Bu feci bir şey vesselâm.”*

Yine aynı mektupta, sevgili Tanpınar’ın, anlayışına sığındığı Ahmet Kutsi’ye, Yahya Kemal’e ondan bahsettiğini, ezberinden onun şiirini okuduğunu vurgulaması ve, *“Ne iyi, çalışıyorsun. Bizim neslin yüzünü güldürecek bir sen varsın. Kıskanıyorum gibi bir şey.”*, diye iltifat etmesi de anlamlı. Üç paragraf sonra sözü kendisine getirdiğindeyse, şunları söyleyecektir dostuna: *“Bizim sanki edebiyatçı olmamızda ne mânâ var? Hele ben... Bir zamanlar yazı yazmak, meşhur olmak ümitlerinden öyle vazgeçtim ki! Bu ocağı sen Paris’ten gelince tekrar üfledim..”* (Herhalde doğrusu, ‘üfledin’, olmalı.) Söz konusu ocak küllendiğinde (küllendiğini hiç sanmıyorum ya - hep için için yanmış olmalı) rahattır Tanpınar; kabahatse, kendisinde gelecek görülenlerde: *“Bugünkü ıstıraplarımdan, bir kısmından mesulsün. Pek âlâ rahattım.”*

Beş yıl arayla yazılmış iki mektup, ilk adımda, şu izlenimi uyandırıyor: Tanpınar’ın kaygıları epey yoğun -varoluşsal nitelikte. Varoluşsal/benliksel değerliliğini ise, öylesine yazdıkları (ya da yazacakları) ile kabul görmeye/beğenilmeye bağlamış ki; beğenilmemek, ölümcül bir korku olmalı onun için -peşin peşin ölmeyi bir teselli vesilesi alacak kadar: *“Hiçbir zaman şu son günlerde olduğu kadar ölüme yakın olmadım, âdeta bana bir teselli hissi veriyor, bir gün öleceğimi düşünmek.”* Ölüm değil, *“Başka şeylerden korkuyorum.”*, diyor ve ekliyor: *“Zaten ömrüm korku içinde geçiyor.”* (Böylelikle; Mai ve Siyah’ın Ahmet Cemil’inden Tanpınar’a bir çizgi uzanıyor.)

Bir adım daha atalım ve yine Ahmet Kutsi’ye yazılmış (9 Mayıs 1936 tarihli) mektuba bakalım. Tanpınar da mektubunda bir adım atıyor ve bu kez, tanıyı kendisi koyuyor: *“Bugünlerde azamî depressiyon içindeyim; ifadesi güç bir ruh hâleti ki, muayyen bir sebebi de yok.”* Her ne kadar ruhsal çökkünlüğüne (depresyonuna) belirli bir neden bulamasa da, söyledikleri aydınlatıcı oluyor: *“Fakat birkaç sebep bir araya gelince -yani beş on münasebetsizlik birleşince- insanın hayatı zehirleniveriyor.”*

Tanpınar’da ruhsal çökkünlük yaratan münasebetsizlikler (uygunsuz ve yakışıksız durumlar) şu satırlarda kendisini göstermiyor mu: *“Aradan on sene geçmiş... (Bir vesileyle, son on yılın değerlendirmesini yapıyor.) Bu on sene beni çıldırttı. Bu uzun zamanda ne yaptım. Hiçbir arzum tahakkuk etmedi [gerçekleşmedi], hiçbir gayeye erişemedim. Zamanı sadece sukut-ı hayâllerle [düş kırıklıkları ile] doldurdum. 34- 35 yaşında olmak ve hiçbir şey yapamamaktan sarf-ı nazar [vazgeçtik] ilerde yapabileceğine dair en ufak bir ümit bile taşıyamamak...”* Öyle anlaşıyor, Tanpınar,

varoluşsal hedefler belirlemiş; geçen on yılda, ne o hedeflere erişebilmiş, ne de erişebileceğine dair umudu var. Ve yakınıyor: “*Ah ne olurdu, ‘Bizim nesil, ben varım; sen yoksun’ kabilinden bağırان zavallıların akli bir parça da bende olsaydı.*”

Bütün bu satırlarda; kendini ortaya koymaktan korkan, korkaklıkla geçen yıllara yazıklanan, bir şekilde kendini ortaya koyabilenlerle öfkelenen (“*Yani bir P. S., bir N. F. olabilmenin ahmakça saadetine ne kadar muhtacım.*” -25-), öfkesi, bütün bir düş kırıklığı olarak üstüne çöreklenen -hâliyle, ruhsal çökkünlüğe meyyal- bir adam görülmüyor mu? “*Ne oluyoruz, bütün bu kadar ıstırap, mahrumiyet, hayat çeşmesinin başında bir yudum su bile içmeden beyhude bekleyişler, hepsi hepsi boşuna mı gidecek?*”, diye, şaşkınlıkla arkadaşına soran; “*...bir türlü çalışmaya karar veremeden, bir türlü buna imkân bulamadan geçen şair ve edebiyat adamı...*” hayatını düşünen Tanpınar, dönüp kendi canını acıtıyor (ya da, mazoşistik bir hazzı yaşıyor) ve şunları söylüyor: “*Fikrin bendeki kütliği, bu kadar, düşüncenin az ziyaret ettiği bir kafa neye yarayabilir? Fransa’da sade benim gibi en aşağı 20 milyon okuyucu olduğunu kabul et, meseleyi kendiliğinden halledersin. Bu kadar sathî [yüzeysel] oluşuma sebep ne? Bilir misin, öldürücü bir şey bunları düşünmek. Yemek olacağım yerde sofrada kaşık, filân gibi bir şey oldum. Beni asıl müteessir eden kupkuru kalışımdır.*”

Kendisi bir yıl içinde iki şiiri yarım yamalak yazabilirken, Goethe’nin aynı süre içinde -bütün Avrupa’yı sarsan- üç dört yapıt ortaya koymaklığına hayıflanarak Tanpınar, şifayı Tanrı’dan bekliyor: “*Çalışmak... Yarabbim, bu şifayı bana ne vakit göndereceksin?*” Değerlilik kaygılarıyla kendisini kuşatan, “*Çalışabilsem, yapabilsem ve iyi olmasa, ona da razıyım.*”, dese de, kuşatma altında yaratma sürecine kendini bir türlü koyveremediğinin farkında olmayarak Tanrı’dan şifa bekleyen Tanpınar, durumunu çok güzel betimliyor arkadaşına: “*Sana temin ederim, gittin gideli kafamı bir tek düşünce ziyaret etmedi, bir mesele beni çekip kendisine götürmedi. Bu kadar yaşadığı dünyayı eskitmiş, tecessüs [anlama merakı] ve ihtirasını [hırsını] öldürmüş bir adam ne olabilir?*”

Yaratma kısırlığını, bir miktar da zamansızlık ve maddi güçlüklerle yoran Tanpınar, ‘hayat şartlarına esaret’le düştüğü yorgunluktan kurtarılmak üzere, arkadaşının yardım elini uzatmasını bekliyor: “*Velhâsıl yorgun, bitkin, en can alacak yerinden zehirlenmiş bir haldeyim. Onun için kısa bir müddet seninle başbaşa bulunmak, benim için kurtarıcı bir şey olacak. Fakat Nurettin ‘Seni çağırmak için bir iş bulmak lâzım.’ diyor. Ne iş bulmalı bilmem ki? Sen de düşün, ben de düşünüyüm.*”

Ruhsal çökkünlüğünden sıyrılmak için Kutsi’nin yanına kaçmak üzere göstermelik bir iş arayan Tanpınar’ın aklına daha da ilginç bir fikir geliyor ve “*Kutsi, ister misin ben mesut olayım?*”, yollu -hazırlayıcı- bir sorunun peşinden, “*Beni bir sene için Avrupa’ya, maaşımla ve bir parça da yani birkaç yüz liralık bir tedkik [inceleme] seyahati masrafiyla gönderin.*” demekten; dahası, ricasının, her koşulda dikkate alınabilecek bilimsel duyarlıktan ziyade, su başındaki arkadaşlarından yararlanmak duyarlılığına dayalı olduğunu belli etmekten kendisini alıkoyamıyor: “*Bu seneler benim için çok mühimdir. Bir daha Cevat’ı, seni Yüksek Tedrisat’ta kolay kolay nerden bulacağım?*”

Avrupa seyahati, Tanpınar’ı, hem okuldan çıktıktan beri sırtında ‘bir dağ’ misali taşıdığı (kendisini ‘yorgun ve bîtab’ düşüren) hocalık yükünden; hem de, ‘Avrupa

ihtibasından kurtaracaktır. Yaratıcılığının önünde (kendisini ‘miskin ve mütereddid’ kılan) iki engel vardır: Birincisi, on üç yıllık hocalıkla yaklaşık otuz beş yaşında(!) düştüğü yorgunluk (“Bu Avrupa’ya gitmenin ... bir iyiliği de hiç olmazsa bir sene için mektepten uzak olmamdır, yani bu sene içinde ya ben ölürüm, ya eşek ölür, ya...”); ikincisi de, Avrupa takıntısı: “Belki bu seddi, bir türlü aşamadığım bu eşiği kırabilirim. Hamlet’in tereddüdü bir kral için iyi olabilir. Fakat bir sanatkârda daima miskin ve zavallı bir şeydir. Benim zarımı masanın üzerine atmam lâzım.”

Yaratıcılıkta düştüğü kısırlığa çareler arayan, ilk elde masanın üzerine Avrupa zarını yuvarlayan Tanpınar, ‘gele’ ihtimalini de ihmal etmiyor ve kadim dostunu uyarıyor: “Fakat her ihtimale karşı da asıl dersimi estetiğe nakletmeğe çalışman çok iyi olur. Yani ‘4500’ kuruşluk estetik dersi zaten münhaldır [boştur]. Bu suretle bir kere estetik ve mitoloji benim oldu mu, sanat tarihi dersi ilâve olarak üzerimde kalır.”

Kutsi’nin ahlakının, “...menfaatleri mevzuubahs [söz konusu] olunca Hamdi uzun mektup yazmasını da bilirmiş” demeye müsait olmadığını vurgulayan Tanpınar, “fakat ben her zaman kendimden şüphe ettim.”, diye eklemekten de geri kalmıyor. Lakin, onun mazereti vardır: “...benim için kurtuluş yolları bunlardır.” Kurtuluş yollarını güzelce tanımlayan Tanpınar, gözde seçeneğinin Avrupa olduğunu (artık ‘tedkik seyahati’ lafını da anmaya gerek duymayarak) “...bir Avrupa istirahati... bu ölmüş sandığım kökü belki yeniler.”, diyerek, bir kez daha vurguluyor ve -son satırında arkadaşını gözlerinden öpüp Cevat Bey’e çok çok hürmetlerini aktardığı mektubunu bitirmeden önce- bir diğer ricasını da araya sıkıştırıyor: “Aynı zamanda şu kızkardeşimin işini de kurcala. Âdliye Zat İşleri 15175 numara.” (Bkz. Eşlikçi metinler/ ‘İş takipçiliği’.)

1937’nin bir sabahında, hırıltılı uykusundan Kutsi’nin telefonu ile uyanan Ahmet Hamdi Tanpınar, yine kalemi eline alıyor ve hasta olmasa da hasta olmaktan beter halde olduğundan, ‘her şeyden vazgeçmiş bir adam olmaya’ başladığından dem vuruyor. “Sen mektup yazılmaz, okunur diyorsun. Ne yapalım.”, diyerekten, Kutsi’nin karşılıklılık gözetmeyen tavrını kabullendiğini (“Gökten ne yağmış ki yer götürmemiş.” -bir taraf, rahmeti kendinden menkul gök; beriki, rahmet bekleyen yer misali!) vurgulayarak başladığı 29 Ocak 1938 tarihli mektubunu ise, terfisiinden dolayı -dostunun ‘himmeti’/kayırmasıyla- 5500 beklediğini belirterek sürdürüyor; kabul ve taleple başladığı mektubunu, -biraz da lodosa yorduğu asap bozukluğu ve yorgunluğunu bir kez daha anaraktan- kabul ve taleple: “Cevat Bey’e arz-ı hürmet. Benim maaş işini derhal halledin. Sekiz senedir 5500’ün peşindeyim.”le bitiriyor. Bitirdiği yerden, 22 Şubat 1938’de tekrar başlıyor; “Fakat iş, gözü kör olasıca, acaip bir şey galiba, çünkü bazen dost elini de bî-taraflaştırıyor.”, deyip, dostunun gereksiz tarafsızlığından yakınıyor; müthiş canının sıkıldığını, artık gizlemeye lüzum görmediğini(!?) belirterek, mazlumun âhının alınmaması yönünde dostunu uyarıyor ve mektubunu bitiriyor: “Kutsi, demir tavında iken dövülür, sırası iken, müddet dolmuşken bu işi hallediverin. Sonra benim talihim gariptir, hepiniz müteessir olursunuz. Benim şans öyle şaka falan götürmez... Haberiniz olsun...” (Hani, Ahmed Mithat Efendi olsa, bir, ‘Vay!’ çekerti.)

Aradan bir beş yıl geçmiş (1943 başı); bakıyoruz, Tanpınar’ın Kutsi ile ilişkisinde her şey yerli yerinde. Bir vakit rahmet olup yağması umut edilen Kutsi Tecer karşısında, Tanpınar, yine alttan alıyor -iyice alttan: “Sana karşı ne kadar mahçup, günahkâr ve hattâ zâlimim? Burasını biliyorum. Fakat cevabım da var, sen de benim ne kadar

bedbaht [kötü talihli], *ihmalkâr ve eşek olduğumu bilirsın.*” Bu sıfatlarla yetinmeyen Tanpınar, dostunu, et ve kemik gibi olduklarına temin etmek gayretiyle et ya da kemik tercihi yapmaya davet etse de; kendisinde ‘tefessüh etmiş’lik (kokuşmuşluk) tespitiyle -‘hareketsiz, iradesiz, beceriksiz’-, tercihi arkadaşına bırakmadığı anlaşılıyor. Yine, başından büyük işlere girdiğinden (o işleri biliyoruz), yontemsizliğinden, çabalasa da -nafile- başarılı olamadığından, “*Ölü bir kurbağa gibi...*” kalıp bunaldığından yakınıyor. Her yakınıyı bir taleple bağlayan Tanpınar, bu mektubunda da, Kutsiciği ile başbaşa olmayı diliyor. Dileğini, “*Ah!*” ile ünlendiren Tanpınar, bu kez, farklı bir seçenek sunuyor: “*Ama bu beraberliği istediğim gibi yapabilsen. Cevat’la başbaşa verip çalışsanız ve beni hocalıktan kurtarsanız. Memur yapsanız. Ne iyi olur.*” Hocalığı ‘arabaya koşulmak’ olarak değerlendiren Tanpınar, niyetini somut olarak dillendiriyor: “*Tekrar ve hoca olarak Ankara’ya gelmek istemem. Fakat mebus [milletvekili] olursam, iş değişir. Bıktım artık.*” (Bkz. Eşlikçi metinler/ ‘Mebusluk yolları’.)

Yine aynı mektupta, *Alâiyeli Ahmet* isimli bir hikâyeye başladığından dem vuran Tanpınar; babası ile ilgili anılarının da karıştığı Antalya’daki çocukluk yıllarının, o yıllarla içiçe geçmiş ışığın ve manzaraların kendisini ‘obsedé’ (zihnini sürekli meşgul) ettiğini belirtiyor. Hikâyede öylesi bir derinliğe kendini bırakmak ihtiyacında olduğu anlaşılan Tanpınar’ın önüne hemen bir engel çıkıyor: “*Mevzu, idamına şahit olduğum bir asker kaçağıdır. Bilmiyorum, mahzuru olur mu?*”

Hikâye vesilesiyle kendi içinde yolculuğa çıkmaya niyetlenmişken hemencecik bir ‘mahzur’ kaygısına düşen Tanpınar, ilerleyen satırlarda, bu kez, Kutsi’nin kendisinden söz ederek yazmadığından yakınıyor: “*Ne zengin adamsın Kutsi, ne hasis [cimri] adamsın Kutsi. Mektupların ne kadar kendinden mahrum. Bu kadar kendisi için yaşamak olur mu?*” ‘Yüz perende atmadan kendisini veremeyen, içinden değil yüzeyden yazan, kendisini koruyup saklayan’ arkadaşına mektubunu şu satırlarla bitiriyor: “*Talih kısmet eder de serbest anlar verirse, sana ben de daha alttan ve içten cevap veririm. Heyhat o kadar az kendimiz oluyoruz ki.*” (Bkz. Eşlikçi metinler/ ‘Kendi olmak’.)

Aradan on yıl geçmiş: 1953, 6 Nisan. Paris’ten Adalet Cimcoz’a yazılan mektuptan, Tanpınar’ın, nihayet Avrupa’ya kavuştuğu anlaşılıyor: “*Paris’teyim, anladın mı kardeşim. Paris’te.*” (Ya da, 9 Nisan’da Sabahattin Eyüboğlu’na yazdığı mektupta söylediği üzere, “*Nihayet bu olmayacak iş oldu ve ben Paris’teyim. Ne kadar kolaymış. Paris’e gelmek kolay fakat orada kendini tabî bulmak güç.*”) ‘Pusulasız, direksiz bir gemi’ misali Paris’te dolaşıp duran Tanpınar’ın ilk ve en önemli derdi Fransızca’sı oluyor; Fransızca’sı üzerinden, -yine!- içinden küçülmüş bir adam betimliyor: “*Bildiğim Fransızca’yı da unutmuşum. Bu kadar dolu, her tarafı dolu ve içinden küçülmüş adam tasavvur edemezsin. Bu ruh halimi, zaman zaman Paris’te yol sormağa, otobüs istasyonunu sormağa mecbur oldukça tekrar duyuyorum.*”

Yine aynı tarihte, Adalet ve Mehmet Ali Cimcoz’a yazdığı mektuptan; aynı yola otuz kez -hacı leylek misali ve her seferinde yeni görüyormuşçasına- dalıp çıkmaktan, ‘hafıza ve cihet’ (bellek ve yön) fikri yokluğundan, Pirî Reis’in torunu olmasına karşın harita kullanmayı becerememekten yakınarak ‘şehrin kabuğunu yalamaya’ gayret ettiğini anlıyoruz. Kabuktan içeri sızma gayreti içindeki Tanpınar’ın Fransızca’sının, ayikken ağzında daha ikinci kelimedede şişip büyüye de, sarhoşlukla

kendine özgü bir ferahlık (içki, içeriden küçülüyor olma duygusunu hallediyor olmalı!) kazandığını anlıyoruz. O ferahlıkla (oteldeki görevli genç, odasını tanıyıp tanımadığını sorma ihtiyacı duyuyor) Tanpınar, arkadaşlarına da daha bir açılıyor: “*Dünyada iki hasretim vardı. Biri Paris. Biri de güzel kadın. Burada ikisini de kaybettim.*” Cümleden, her iki hasretin de kalktığını anlıyorum. İlki, kabuk ve yalama faslında hallolmuş gibi; bakalım ikincisi ne âlemde: “*Hele güzel kadın adım başında. Geldiğimin üçüncü akşamı Notre-Dame’dan çıktıktan sonraki Saint-Michel’de (galiba öyle olacak) bir küçük kahveye gittim. Yarabbim çıldıracaktım. On dokuz yirmi yaşında bir kız, belki de mektebi tatil olduğu için hizmet ediyor, bize konyağımızı getirdi. Reims’deki meşhur Meryem’in ta kendisi idi. O içten aydınlık tebessüm, baharda gül ağaçlarının içini yoklayabilsek, böyle bir tebessüm buluruz, zannederim.*” Elli iki yaşındaki Tanpınar’ın ‘güzel kadın hasreti’ni, on dokuz-yirmi yaşlarındaki (Ahmet Hamdi Bey’in çocuğu olabilecek yaştaki) genç kızın, yatıştırmak şöyle dursun, iyiden iyiye azdırdığı anlaşılıyor! (Bkz. Eşlikçi metinler/ ‘Erotika’.)

Tanpınar, 15 Mayıs (1953) tarihli mektubunda, ‘millet’e sesleniyor; “*millet-i muazzama-i yazariye*”ye -büyük yazar takımına, Mehmet Ali ve Adalet’e. Gönderdikleri ‘cigara’ ve rakılara teşekkür ediyor. Maya’daki toplantıları, Ali’nin evinden hep birlikte Kabataş iskelesindeki ışıklara bakışlarını, Kuzguncuk kıyısının sessizliğini, çapraşık yollarda birlikte yürümelerini özlüyor. ‘Teessür’ünü (etkilenmişliğini) şöylece ifade ediyor: “*Eh, ne yapalım beyim, bize de Allah bunu kısmet etmiş, düz cadde, terbiyeli nehir, ışıklı şehir...*” 4 Haziran tarihli mektubunda, Mehmet Ali’ye, idrar yolundaki taşın anasını rakı ve ‘envaı içkiler’le belleyeceği tesellisinde bulunan Tanpınar; yaklaşık sekiz haftadır ‘dünyanın en muntazam serseriliği’ni yani ‘işsizliği’ yaşadığı Paris’in tadının artık kaçtığından, para gelir gelmez İspanya’ya uzanacağından dem vuruyor. Adalet’e yazdığı (16 Haziran tarihli) mektuptan İspanya sefarethanesine vize için başvurduğu, -o vakit işler şimdiki gibi olmadığından- ‘üç çeyrek sonra’ vizeyi aldığı; ancak, yine aynı mektubun sonuna doğru yazdıklarından, İspanya’ya ne zaman gideceğinin (Eylül, yarın, hiç, Temmuz’da...) belli olmadığı anlaşılıyor. Cimcozlar’a yazdığı (25 Haziran tarihli) mektubunu, 53. yaşının ikinci gününü idrak ettiği ‘P.E.N. kulüb’teki odasından - “*İnşallah hep beraber, aynı sofranın başında, aynı münakaşaları yapa yapa ihtiyarlarız.*” dileğiyle, ‘üstadım, biricik şâirim’ dediği Valéry’nin resmi altında yazıp- gönderiyor. Cimcozlar ve Sabahattin’e yazdığı (17- 20 Temmuz tarihli) mektuptan; Hollanda ve Belçika’dan yeni döndüğü, burnu ve kafasındaki süt kokusunu atamadığı -dolayısıyla, hâlâ tereyağı yiyemediği-, çok yorgun ve sıkıntılı olduğu, haftaya Londra’ya geçeceği, mektup yazmaktan ziyade postaya vermekten üşendiği; Adalet’e yazdığı (9- 17 Ağustos tarihli) mektuptan, Paris bulvarlarının Florya plajı ve kumundan daha sıcak olduğu, yazarımızın grevlerden iyice bezdiği, Londra’yı epeyce gezmiş olsa da İngiltere’de gözünün kaldığı, seyahatlerinin seyahat olmadığı, “*Hu nasılsın? Yerinde misin? Merak etmişim de, şöyle bir uğradım.*” tarzında kısa süreli şehir ziyaretleri olduğu; Adalet’e yazdığı (Ağustos tarihli) mektuptan, geçen süre zarfında Paris’i tanıdığı ama Fransa’yı bilmediği, artık hasretten bıktığı, özlüyorum demeye utandığı, -kendisi için- akşamları buluşup konuşup sabahları Avrupa’da olabilmenin ne kadar cazip bir düşünce olduğu, günlerinin azaldığı, “*Sanki bir altı ay daha verselerdi ne olurdu?*” havasında olduğu... anlaşılıyor. Tanpınar, Adalet’e ve dostlara Napoli’den seslendiği (9 Ekim 1953 tarihli) mektubunda ise; Madrid’de, ‘ilâh kadar güzel’ -bıraksalar, ‘her lâhzada barışmağa hazır’- bir boğanın tongaya bastırılıp ‘mânâsız ve münasebetsiz’ce öldürülüşünden, İspanya ve İtalya gezilerinden (bu gezilerde, ayrıca, Marsilya’ya, ‘Barselon’a,

Roma'ya, Capri'ye, Floransa'ya uğranılmıştır), her geziden artakalan yorgunluğundan, zamansızlık ve parasızlık nedeniyle şehirleri sindire sindire dolaşamayışından söz ediyor.

Tanpınar'ın Adalet Cimcoz'a yazdığı 14 Şubat 1955 tarihli mektup, yazarımızın, ikinci Avrupa seyahatine işaret ediyor. Paris'ten yazılan mektup, aynı zamanda, iki yıl önce orada bırakılan çok güzel kadınların yine orada olduklarına; Fransızca'nın, 'erişilemeyecek kadar mükemmel'liği ile konuşulup durmakta olduğuna, yazarımızın, kendisi ile etrafı karşılaştırma işine kaldığı yerden yeniden başladığına da işaret ediyor ("*Ben durmadan hesap ediyorum, mukayeseler yapıyorum, kendimi bulmağa çalışıyorum.*"). 28 Şubat tarihli mektubundansa; 'bazen bir at gibi azıp binicisini altına alan, bazen bir kadın gibi teslim olan' Paris'ten, *dostlarına* 'müthiş hasretiyle', İstanbul'a dönme hazırlığında olduğu anlaşılıyor.

'Adalet ve dostlar' hitabı ile başlayan mektupla (Temmuz 1959), Tanpınarın bir kez daha Paris'ten seslendiğini görüyoruz. Dört-beş yıl aradan sonra aynı otele iniliyor; Paris, bildik Paris: "*Haşin, güzel, gizli ve heva vü hevesi* [tutkuları, gelip geçici istekleri, ten arzuları] *içinde.*" Güzel ve 'ilhamlı'. Ayağının tozuyla, sevgili Tanpınar, hüzne bulanıyor: "*Akşam oldu mu, burada beni bir hüznün alıyor. Bir incir ağacı gözümde büyüyor, suya doğru sarkıyor, karşı kıyıda ışıklar yanıyor. Ve sizler ellerinizde kadehler bana doğru ve başka bir ışıktan geliyorsunuz.*" 20 Temmuz'da, iki gün önce eline geçen mektubuna bütün bir İstanbul'u sığdıran Adalet'e yanıtında, gördüğü filmlerden, gezip gördüğü yerlerden söz eden Tanpınar, sevgili Tanpınar, sözlerini yine hüznle bağlıyor: "*İster istemez kendi hayatımızı düşünüyoruz. Bizler çocukluğu bedbaht [talihsiz] geçtiği için hayatına ve etrafına küskün yaşayan, eşya ile dahi barışamayan biçarelere [çaresizlere] benziyoruz. Bu zihni gerginlikten, inkâr ve hiddetten, dargınlıktan nasıl kurtulacağız?*", diye soruyor.

Adalet ve Mehmet Ali'den yanıt alamadan Londra'ya geçen Tanpınar'ın içinde yine özlemin saatleri çınıyor: "...hepiniz de, aynı vakti ayrı ayrı dakikalarda çalan saatler gibi içimde bir şeyleri yırtıyorsunuz. Bu daüssıla [yurt özlemi, yurtsama] mı? Bilmiyorum." Dostlarına ve ülkesine özlemini yazmadan edemeyen Tanpınar, hemen ardından savunuyu da ihmal etmiyor: "*Fakat öyle de olsa mahcup değilim. Hayatta odun olmaktan çok korktum, fakat zaman zaman santimental [duygulu, içli] görünmekten hiç yılmadım. Düşünce gibi hissin de yalnız insanlarda olduğunu iyi biliyorum.*"

Antibes'den verdiği (14 Eylül tarihli) yanıtta, Londra'da iken Adalet'ten tam da istediği gibi (havadis ziyafeti çeken) bir mektup aldığı, güzel İngiliz kızlarını ve kadınlarını parkların yeşili ile birlikte geride bırakıp Paris'e döndüğü, oradan, on üç saatlik bir yolculukla 'Fransa denen bahçe'den geçerek güneye indiği anlaşılıyor. Güney'den yazılan mektubun bu ilk bölümü hemen postaya verilemiyor; 15'inin sabahı bir ek yapılıyor. Beklenen Sabahattin gelmiyor. Hastalandı mı, diye merak ediliyor. Kendine hesap sormadan edilemiyor ("*Bu işte benim tarafımdan yapılan bir sakatlık var mı, yok mu? Bu da bir mesele. Malum ya, bütün kabahatler benimdir. Ne yaparsın? Yaratılış böyle.*"). 'Ne mal olduğu'(!) bilinmesine rağmen, Güzin çok övdüğü için, Aragon'un *La Semaine Sainte*'i alınıyor. Esere değinilmiyor; yaş mevzuuna takılıyor: "*Aragon 61 yaşında. Benden iki yaş fazla. Belki bana da ümit verecek bir şeyler yapmıştır. Ah bu yaş meselesi, bu içimizden kendimize tuttuğumuz korkunç ayna. Hiçbir şey onun kadar zâlim olamaz. Bu yamyam, bu korkunç maske*

hayatın her dönemecinde karşıma çıkıyor.” Sevgili Tanpınar; kendi içinden kendine tuttuğu ayna ile kendi kendine zulmedip etmediğini pek sorgulamıyor. 26 Eylül’de Sète’den yazıyor. Antibes’de on üç-on dört gün kaldığı, Sabahattin’in de birkaç günlüğüne uğradığı anlaşıyor. Picasso’nun, Matisse’in, Soutine’in ve Bonnard’ın yaşadıkları ve ilham aldıkları yerleri geziyor. Sète’e Marsilya üzerinden gitmek ve geceleme zorunda kalıyor. Panayıra yakalanıyor. Gece, kaldığı otelde, dört(!) Nembutal ve bir saatlik uyku ile sabahı zor ediyor. Sète’te, Valéry’nin mezarlığını ziyaret ediyor. Mezarlıkta düşüyor; sol omzunu ve sağ dizini incitiyor. Üstat için sıkıntıya katlanıyor; lakin, üstatla birlikte, ölüm kaygısı da bastırıyor -insan ömrüne yazıklanıyor (“*Ne garip şey bu insan ömrü. Asrını doldur, herkesten, hepsinden üstün zekâ ol, sonra birkaç metrelik taşın altına gir ve kaybol.*”). Otuz yıldır, *Deniz Mezarlığı*’nı ilk okuduğu günlerden o güne, kurduğu hayal gerçekleşmiş olsa da eski heyecanının uçuverdiğini 27 tarihli ekte yazıyor. Omuz ve diz sızılısının üstüne, azan hemoroit ağrıları, para hesapları, yorgunluk da binince ‘alelade’ bir turist olup çıkıyor (“*On beş gün evvel Paris’teki odamda asrın tek adamını, tek namuslu sanakârını, konuştuğu dile hürmet etmesini bilen adamı, zekâ prensini daha iyi tanıyordum. Burada dağıldı.*”). 29 tarihli eki de yazıp (Aix-en-Provence’ın Bursa’dakilerden çok ayrı çeşmelerini ve ömrü boyunca unutamayacağı çınarlarını geride bırakarak) Paris’e dönüyor.

Memlekete dönüşüne dokuz ay kala (22 Ekim 1959) Paris’ten (Mehmet Ali ve Adalet’e) yazıyor. Mektubu, burnunda buram buram tüten rakı sofralarının yazdırdığı anlaşıyor (“*Mektup yazmamın derunî ihtiyaç haline geldiğinin işareti, rakı sofrası kompleksi.*”). Rakı özlemiyle başlayan mektup, o özlemle bitiyor (“*Muntazam yemekten, etten bıktım artık. Muhtasar [az, öz; abartısız] bir sofraya istiyorum. Rakı ve bizim mezeler.*”). Adalet’ten resimli mektup alan Tanpınar, teşekkür mektubunda (25 Kasım) Adalet’e, iyi ‘resim çıkartmasını bilmek’liğinden dolayı (güzelliğine ilaveten) iltifat ediyor; o fırsatla bir kez daha kendisine yükleniyor (“*ben resim çıkartmasını beceremiyorum. Ya orangutana, ya hapishane kaçkınına benziyor.*” -26-) Dolaylı dolaysız iltifatlarla başlayan mektup, beş şiir bitirmişliği havadisıyla sonlanıyor: “*İstediğim cinsten değil, fakat istediğim gibi.*” (Nasılsa?) ‘Loliticilik’ meselesini ele aldığı mektubu (11 Aralık; Adalet’e), *A. H. Tanpınar Dört Ahmet’ten biri* olarak imzaladığı (memleketten kulağına gelen ‘Dört Ahmet’ meselesine gönderme yaptığı -27) mektubu izliyor ve devrilip giden senenin ardından, “*Hayırlısı olsun...*” deniliyor. (Paris, 8 Ocak 1960)

Yine Adalet’e yazılan (16 Ocak tarihli) bir sonraki mektubun en önemli konusu, şu bildik şiir kitabının yayım işi oluyor: “*Adalet’çiğim, şimdi en mühim meseleye gelelim -yani benim için-, ‘kitabın yakında çıkacak!’ diyorsun. Bu müjde pek hoşuma gitmedi.*” (Neden?) “*Sebebi, kitapta bazı burukluklar var. Bir-iki şiir üzerinde biraz daha çalışmam lâzım.*” (Peki.) “*Sen de biliyorsun, çifte hayatım şiirlerimle meşgul olmak imkânını bana pek az verdi.*” (Şiiri nasıl yaşadığına; yaşamına nasıl kattığına bağlı.) “*Tembellik belki,*” (Belki, ama sebebi olmalı.) “*belki de kendini hakikaten hür görememekten gelen bir teknik imkânsızlığı.*” (Evet, evet; kendini özgür bırakamama meselesi olmalı.) “*Şüphesiz daha fazla bu.*” Yaptığını (ya da kendi adı altında yapılacak olanı) bir türlü tamam hissedemeyen Tanpınar, Adalet’i araya sokmaya çalışıyor; yalvar yakar oluyor: “*Hüsamettin biraz acele etmese olmaz mı? Bir-iki şiir var ki bitmek üzere. Onların bulunması kitabın kuvveti olur.*” Bir yandan da, piri üstadı Yahya Kemal’den esinle olmalı, ‘kitapsız ünlenen şair olma’ sevdasına sığınmak istiyor: “*Kitapsız meşhur olmak!*” Olmadı, sadede dönüyor: “*Hacim*

meselesi ve bir de hakikaten değişecek bazı yerler var.” Araya koyduğu Adalet’ten, Hüsam’ı iki şeyden birine razı etmesi için ricacı oluyor: Ya, basım işi dönüşüne kalsın (“*Sonbaharda Allah kısmet ederse neşrederiz.*”); ya da, kötünün iyisi, bari, Mart’ta başlasın Nisan’da provaları göndersin. (“*Her halde benim haberim olmadan neşretmesin.*”) Böylece, basım işi ile ilgili tedbirleri almaklığın temin ettiği kısmi ferahlıkla, *Boğaz’da Gece* şiirini de mektubuna ekliyor; şu sözleri de eksik etmeden: “*Bilmem bunlara şiir denir mi? Ötekilerden biraz daha ümitliyim.*”

İsviçre ve Münih seyahatlerinden sonra Paris’e dönen Tanpınar, hemen ertesi gün (13 Şubat) yazıyor, Adalet’e. Paris’te artık ‘müddet’ bekleyen adam gibi olduğunu, çöplüğünü özlediğini söylüyor. O ara, hekim dostu Tarık, Adaletler’e bir şey mi söylemiştir Tanpınar’ın sağlığıyla ilgili, neyse, “*Tarık’ın bedbinliğine [kötümserliğine, karamsarlığına] ehemmiyet verme.*”, diyor ve ekliyor, “*O da benim gibi meyus [üzgün, umutsuz, karamsar] yaratılmıştır.*” Böylelikle, bir kez daha, kendi ağzından, yaradılışını öğrenmiş oluyoruz -endişe etme, “*Bu ayakkabı bizi çıkarır.*”, dese de. (Aynı Tanpınar, aynı Tarık’a, bir ay sonra yazdığı mektubunda da -gelip geçen ve önündeki zamanı değerlendirirken- ‘meyus’ bir ifade kullanıyor: “*Meselâ buraya geldiğim zaman sonsuz bir zamana sahip gibiydim. Şimdi elimde, yahut önümde kısacık bir yol, bir şerit parçası ve kırpıntı var gibi geliyor. İnsan zaman ve mekâna beraberce yerleşiyor... Hafif bir keder, bir daüssıla ve biraz da vicdan azabı arasından etrafımı görüyorum. Başka türlü yapsaydım, başka türlü olurdu. Hayatın her an muhasebesini yapmak itiyadı.*”)

Adalet’e Mart ayında yazdığı mektubundaysa, İstanbul’daki arkadaş topluluklarının dışarıdan nasıl göründüğünü öğreniyoruz. Adalet’in göndermiş olduğu karttaki iki imzanın (Celile ve Tacî’nin) penceresinden göründüğü gibi: “*uzaktan kendi hayatıma onların penceresinden bakınca anlıyorum ki, bir çeşit ‘Décaméron’u yaşıyoruz. Dışarısını veba alıp götürüyor, biz beş-on kişi birbirimizin dostluğuna ve içkiye yaslanmış, onlardan kuvvet bularak yaşıyoruz.*” (28) Adaletler’in, Decameronsu toplaşmaya bir yalı ayarlamakta olduklarını da öğrendiğimiz mektup, yine ‘mahut’ şiir kitabına bağlanıyor: “*Şiir kitabı ne halde? Ben Hüsamettin’e yazacağım. Koyacağım yeni manzumeler var. Aman acele etmesin. Biraz daha beklesin. Doğru dürüst bir şey çıkaralım. Siz oturun, onunla konuşun. Ne olur Adalet bu işi yap. Bana bunu temin et.*”(1)

20 Mart tarihli mektubunda, Adalet’e, baharın Paris’te bomba gibi infilâk ettiğini haber veriyor. Patlayan baharla birlikte, Hüsamettin’in sonbahar seçeneğine rıza göstermesi de ayrı bir sevinç oluyor. Şairimiz, *Raks* ve *Eşik* manzumelerini adam etmeye çalışıyor. Ruhunda, ‘kızışma ve muhafaza etme’nin yanyana yürümediğinden; dikkatsizliğinden ve çabuk yoruluşundan yakınıyor. Hoşlukla ekliyor: “*Gençliğimi bilmesem ihtiyarladım, derdim. Fakat o da var, yok değil.*” Ve, hüznle devam ediyor, sevgili Tanpınar: “*Görüyorsun Paris baharıyla başladım. İhtiyarlıkta bitti. Hiçbir şeyden memnun değilim. Hiçbir şeyimi beğenmiyorum.*”

24 Mart tarihli, ‘Aziz Adalet’ diye başlayan mektup, kurulan ses düzeneğinin arızalarının giderilmesi, yeni alınan ‘diskler’le ilgili sevinçli haberleri iletiyor. Ne yazık, *Eşik* manzumesi yeni baştan alınıyor. Bu, beşincisi oluyor. “*İnşallah bu sefer bitiririm.*”, diye duacı olunuyor. Sorbonne ve sefaretteki kokteyl sonrası (şampanyalar, viskiler derken) koliti azıyor. Önce gaz, sonra fitık çıkıyor. Herkes içkiden zannedecek, kepaze olacak diye korkuluyor. Neyse ki, ‘menhus’ (uğursuz)

fitik içeri sokuluyor. Her şeyde bir hayır olduğu üzere, o hay huy içinde, *Eşik*'teki arızalı nokta da keşfediliyor ("*Eşik'in değiştirilecek noktasını sancı arasında buldum. Hey Yarabbim.*").

Tanpınar 31 Mart'ta hastaneye yatıyor, aynı gün ağır bir fitik ameliyatı geçiriyor, iyileşme gecikiyor, prostat 'rezaleti' başlıyor; Adalet'in mektubu 18 Nisan'da yazılıyor, beş gün önce alınan mektuba yanıt oluyor. Adalet'in mektubunda İstanbul'a çamur yağdığından söz ettiği anlaşılıyor. Tanpınar, 'Tevratî' millet hâline gelmişliğimize yoruyor. Her şeyin yağabileceği tahmininde bulunuyor. "*Daha doğrusu kudret helvası yağacak değil ya! demeli. Ümit edelim ki, bu semavî âfet sonuncudur.*" Göksel olaylara böyle yaklaşan Tanpınar, yerdekilere de pek farklı bakmıyor. O sıra memlekette olanları -uzaktan- hazin buluyor: "*Gazeteleri okuyorum. Her şey çok hazin. Bakalım ne olacak?Zannediyorum ki daha kesinleşecek.*" Paşa'nın sabrına ve 'asap kudreti'ne hayranlığını ifade ediyor.

23 Nisan'da yazdığı mektupta, Adalet'in memleketten ilettiği hastalık haberleri karşısında, "*Bize nazar değdi.*", demek ihtiyacı duyuyor. Kendi sağlık haberlerini ise şöylece noktallıyor: "*Aklımdan başka zorum yok.*"

11 Mayıs'ta, aldığı iki 'şâheser' mektuba karşılık Adalet'e yazdığı mektubunda, yine sağlık bahsi açılıyor. Kendi sağlık sorunlarında -her ne kadar kendisi fazla içmediği kanaatindeyse de!- içkinin etken olduğunu söylediklerini iletiyor ve karşı tarafı da uyarıyor: "*Kimseyi korkutmayayım ama, o tarafta içki biraz hafiflerse iyi olur.*" Sergi gezileri, bir-iki film derken, ameliyat masrafları ve üniversiteden para talebi ile devam eden mektup, memleket meselelerine bağlanıp ("*Zannedirim ki vaziyet biraz daha gevşemiştir. Fakat bu muhakemeler filân, hülâsa herkesi merak ediyorum.*"), salatalık ve rakı bahsi ile sonlanıyor ("*Mehmet Ali'ciğim ne yapıyor? Salatalıklar çıktı mı? Rakı bana memnu [yasak] gibi bir şey.*")

"*Madrit, Mayıs 1960*", Adalet'e Avrupa'dan yazılan son mektup oluyor. Ay sonuna kadar oralarda olacağından haberle, mektup, ivedi para beklentisi ile bitiyor.

Evet; Tanpınar'ın ruh hâlinin izini sürmek üzere çıktığımız mektup yolculuğunu, *Antalyalı Genç Kıza* başlıklı (tarihsiz) mektupla bitiriyorum.

Sevgili Tanpınar, söze; şair, yazar ve üniversite hocası olmasına karşın bir 'kâtibi' bile olmamaklığı ile başlar. Böylelikle, gence, yanıtın gecikmesi açıklanmış olur. Gencimiz de, tıpkı Tanpınar gibi, lise çağını Antalya'da yaşamaktadır. Ancak, mektubun yazıldığı tarihe göre, yazarımızın lise çağı, 'efsanevî' denebilecek kadar uzak bir çağda kalmıştır: 1918-19! Tanpınar'ı merak ederek kaleme sarılan gencin; edebiyatı gerçekten sevip sevmediği, yazarımızı 'lâyıkıyla' okuyup okumadığı, hatta, yazarın eseriyle 'teması' olup olmadığı bile belli değildir. Halbuki, Tanpınar, o gencin yaşlarında; denize bakar, lodos dalgalarını seyrederek, meyve bahçelerinde dolaşırken ilk şiirlerini kurmuş ve edebiyatın dışında çıkış yolu olmadığını kavrayarak, 'hulya adamı' olmaya durmuştur.

1901'de, bir kadı (29) oğlu olarak dünyaya gelen ve o nedenle çocukluğu babasının Anadolu'daki görev yerlerinde geçen Tanpınar, 'kendine rastlayışının' ilk anısı olarak, Ergani'deki bir günü hatırlar. Üç yaşındadır, buğulu camdan karla örtülü

bayıra bakmaktadır. Kar birden yağmaya başlar. Çok lezzetli bir hayranlık içinde kalır. Sonraları her karlı günde o günü anımsar.

Ergani'den Sinop'a geçerler. Yedi-dokuz yaş arasında oradadır. Denizle dostluğu orada da sürer. Gemi yapımında 'gönüllü işçi' olarak da çalışır. Tıpkı Şile ve Kilyos'taki gibi, dalgaların birbiri ardınca çığ gibi kıyıya vurmalarını seyretmek kadar güzel bir şey olamaz.

Daha sonra, yazları çok sıcak olan Siirt'e gittiklerinde damlarda yatarlar. Akşam saatlerinde, uzakta dağlara çöken mor ve ezici yalnızlığın; geceleri, yıldızların sonsuzluğunun büyüüne kaptırır kendini -'sonsuzluk, dalga dalda dolar ruhuna ve bedenine'. On iki-on üç yaşlarında, Kerkük damlarından da yıldızlara bakar, 'muhayyile'sini yıldızlarla doldurur yine -'sırrın içinde yüzer'.

Laf Kerkük'e dayanmışken, mektuba burada ara veriyor ve genç kızımıza, -*Yaşadığım Gibi*'deki 'Kerkük Hâtıraları'ndan yararlanarak- yazarımızın Kerkük anılarından biraz daha söz etmek istiyorum: Kerkük'e, Birinci Dünya Savaşı'ndan bir-iki gün önce giderler (1914'ün Temmuz başında). Şehrin sayfiye tarafı olan Korya'da üç ayrı evde otururlar.

Küçük Hamdi, bazı sabahlar, Korya'yı asıl kente birleştiren Edhem çayını geçer ve karşı yakadaki matbaadan 'ajans tebliğleri'ni alır: "*Geçmiş günlerimiz gerçekten sararmış takvim yapraklarına benzer mi? Burasını bilmiyorum.*" Fakat, bildiği, Kerkük anılarının kendisi için, "...bir yığın tek sütunlu resmî tebliğlerin" arasında olduğudur. Resmi bildiriler, "*muhtelif cephelerde sükûnet var*", dese de, Basra'nın, Bağdat'ın, Erzurum'un düşüşünü böylece öğrenirler.

Korya'daki evlerinden birinin içinden dere geçen bahçesindeki karadut ağacını da anımsar, Tanpınar. Karadut ağacının iki kişi tarafından bile zor kucaklanabilecek gövdesi yarık yarıktır. O yarıklardan ağacın özsuyu öylesine cömertçe akar ki, ağacın gövdesi ve dibi âdeta kanlı görünür. Büyükanne, bu kanlı görünümü, yaraları ölümün ötesinde bile kanayıp duran şehit evliyaya yorar. Daha eve taşındıkları ikinci günün gecesinde ağacın altında mum yakmaya başlar. Büyükanne'nin evliyası, gündüzleri dalgaya alınırken, geceleri mumlar yanar yanmaz, herkesin içine bir korku düşer (ya da, Tanpınar, o geceleri korkuyla anımsar). O ev, Tanpınar'ın imgeleminde, büyükanne'nin evidir: vehimleri, unutkanlıkları, memleket hasreti ve Yunus ilahileri ile ("*Giresun'u, Tirebolu'yu, bizim İstanbul'daki hayatımızı, babamın hayran olduğu tabiatlarını anlatır, kendi muhayyalesinin [imgeleminin] malı evliyanın kerametlerini naklederdi. Böylece cansıkıntısı ve yalnızlık bizi bir çeşit komedinin eşğine getirmişti.*").

Babası; seferberliğin doğurduğu bir yığın sorun nedeniyle geç vakitlere dek 'hükûmet dairesi'nde kalır ve geceleri eve geç gelir; önde kocaman bir fener, arkada iki 'zaptiye' eri ile. Zaptiyelerin uykulu pörsük yüzleri, sarık ve cüppesi ile babası, yazarımızı daha o günden, Rembrandt'ın *Gece Devriyesi*'ni sevmeye hazırlar. Bağdat'tan iki adım ötede, İstanbul'dan gelirken kitapların arasına katışan *Binbir Gece Masalları*'nın dünyası ile babanın geç gece gelişleri birbirine karışır -küçük Hamdi de masallar âlemine.

Kerkük'teki ikinci evleri; duvarları sağlam ve yüksek, “*selâmlık avlusu bir kışla meydanı kadar geniş*”, ‘harem kısmı’ ortadaki ağaçlı ve havuzlu bahçesi ile kapalı, içinden aydınlıklı bir tür ‘Şark’ evidir. Bahçedeki büyük nar ağacı, çiçek ve meyvelerinin havuzun suyundaki yansımaları ve havuzun kendisiyle birlikte, Tanpınar’ın hikâyelerine de yansır. Küçük Hamdi, buğday ambarı hâline getirilmiş küçük odanın kapısını aralayarak içeriye aldığı serçeleri de aynı evde avlar. ‘Serçe cinayetleri’ni baba engeller. Ahmet Hamdi, giderek, serçesever olur.

Aynı evde Gülbay Hanım da yanlarına girer: “*Delişmen, hattâ yarı isterik* [?], *hoşsohbet bir kadındı.*” Gülbay Hanım, romanı olan insanlardandır. Çok zengin bir ailenin kızı iken güzel bir delikanlı ile nişanlanır. Nişan gecesi rüyasına giren bir yılan, ona âşık olduğunu, kendisine ait gördüğünü söyler ve evlenmekten ‘men’eder’. Sonraları yılan, kızın rüyalarında, çok güzel bir delikanlı olarak görünür. Gülbay Kız, kimselere verilmemesi gerekli sırrı, nikâh zamanı geldiğinde ailesine açar. Güya, her sabah kızın yatağının altından süzülüp giden yılanı, bir sabah yakalar ve öldürürler. Hemen ardından, baba ve nişanlı ölür, bir kardeş vurulur; bir gözü kör olan Gülbay Kız da ‘sar’a’ nöbetlerine tutulur. Tanpınar; bütün sıcak ülkelerde olduğu gibi Kerkük’te de, halkın imgeleminde yılanın kendine göre bir saltanatı olduğunu ama söylencelerin söylence olduğu devirlerde yılanın hiyerarşik olarak biraz gerilerde kaldığını vurgular. (İşin ilginç; Freudcu psikanalize ilgisi kendisi ve başkaları tarafından ısrarla anılmışsa da, bu örnekte de olduğu üzere, Tanpınar, işe o taraftan bakmaz -ya da, bakamaz.) Ve ekler: “*Abdullah Efendi’nin Rüyaları’ndaki ‘Evin Sahibi’ adlı hikâyem bu Gülbay’un macerasının senelerden sonra uyanışıdır.*” Kerkük’teki üçüncü evlerinde onlar da bir yılan öldürürler ve o yıl içinde anne, Musul’da, tifüsten ölür.

Küçük Hamdi, Kerkük’te, eline geçen kitaplardan Hâşim’i, Yakup’u, Ahmet Rasim’i tanır, Yahya Kemal’in adına rastlar... ve oradan, Ahmet Hamdi on beş yaşında iken, Antalya’ya geçerler. Durun ama; hazır elimiz değmişken, Antalya’ya geçmeden, Halep’ten de bir şeyler nakledelim, Antalyalı genç kızımıza. *Mücevherlerin Sırrı...*’ndaki bir yazıda geçiyor; şiirlerinin arkasındaki geçmişi (‘Şiirde İlk Tomurcuklar’) ararlarken, o da arkadaşlarına, iki güçlü izleniminden söz eder: Biri, öğle güneşi altında sakın deniz manzarası (bu izlenim mektup’ta da anılır); ikincisi de, on dört yaşında iken, Halep’te sıcak bir yaz akşamında, büyük bir apartmanın pencerelerinden sarkan insan başları. Her iki anısı da, ona, iki âlem arasındaki sıkışma duygusunu verir. “*Ne içindeyim zamanın/ Ne de büsbütün dışında...*”yı anar. O manzaranın etkisiyle ‘Hayat Menfileri’ ismiyle bir şiir yazmayı çok düşündüğünü de ekler. (30)

Neyse; mektuptan doğru devam ediyorum; Tanpınar, Antalya’da, denizle muhabbetini koyultur. Karanlık iyice ininceye, kayaların gölgesi korkutucu bir hal alıncaya dek denizin kıyısındaki kayalıklarda oturur. Bu kez, denizin iki hâli çıldırtır onu. Biri; denizin, kayaların denize bakan yüzlerinde, sabah ve akşam saatlerinde, durgun deniz ışıltısı içinde, dipteki taş ve yosunlarla kazandığı görünüm; diğeri ise, öğle saatlerinde vuran güneşle edindiği elmaştan havuz görünümü. Bu görünüm, Tanpınar’ın imgeleminde -çözemediği bir giz ve gerçeklikle yüklü- yoğunluklar oluşturur. Hele bu ikincisi ile, üniversite için İstanbul’a gönderileceği gün, bir başka şekilde karşılaşır. Güneş, ‘bütün bir saltanatı ile’ durgun denizde dinlenmektedir: “*Hiçbir şey insana bu kadar yakın ve buna rağmen ezici şekilde güzel olamazdı.*” Bir-iki dakikalığına bakakalır; büyülenir. “*Denizin ve aydınlığın dersi miydi?*” O ân, kendisinde ne

olduğunu anlayamasa da, önemli bir şey olduğunu; söz konusu büyülenmenin ruhsal gerçekliğine işaret ettiğini sezinler: *“Bununla beraber çözülmesi gereken psikolojik bir muamma [bilmece] karşısında bulunduğumu, ve bunun, benim gördüğümle kaynaşan şey arasında halledileceğini sezdim. Bu manzaranın sırrını çözebilsem, çözersem, çözebilirsem kendim için her şeyi halletmiş olacağıma kani idim... hakikat şu ki, üzerimde bir türlü çözemediğim bir sır, gelecek zamana ait bir ders tesiri yapıyorlardı.”*

Genç Ahmet Hamdi, yirmi yaşında (1921’de) Antalya’ya tatil için geldiğinde, iki evin arasından yine aynı manzara ile karşılaşır; yine büyülenir: *“yine Hastahane yolunda iki evin arasında tekrar güneşle birleşmiş, güneşin sarayı ve havuzu olmuş bu su ile karşılaştım. Manzara sadece muhteşemdi. Fakat bu güzellik bana acaip bir ölüm düşüncesi arasından geldi. Hiçbir şey bu kadar insana yakın, buna rağmen bu kadar ezici, ondan ayrı olamazdı.”* O yıl, şiirde Yahya Kemal ve Hâşim’i tanıyan genç Hamdi’nin, kendisini iyice şiire verdiği yıldır. Kendisini tekrar tekrar etkilemiş olan bu manzaranın, kendi diplerinde -ancak şiirin(in) uzanabileceği derinlikte- bir yerlere uzandığını hisseder: *“Zannederim ki, o gün kendi şiirim ben dışında örneğini gördüm. Bunu gerçekten anladım mı?”* Tanpınar, böylesi bir anlayışın, bilincin gündelik işleyişinin ötesine -bilinç’in öncesine/önbilinç’e- geçebilmekle olanaklı olduğunun da ayırdındadır: *“Bir insan kendisini ancak hayatının küçük mes’elelerinden sıyrıldığı, yahut da onları zihnî bir şekle soktuğu zaman bulabilir.”* Şurası çok önemli: *“Talihimiz içimizde çok gizli bir yerdedir. Fakat ona erişebilmemiz için birçok şeylerden kurtulmamız lâzımdır.”* Tanpınar, o birçok şeyden kurtulabilmiş midir? *“Bu, bende çok geç oldu.”* (Oldu mu? Anlamaya çalışıyorum.)

Genç Ahmet Hamdi, yine aynı günlerde, aynı yerlerde, bir başka deniz manzarası ile karşılaşır: Güvercinlik adlı deniz mağarası. Mağaraya su hücum etmekte, mağaranın aydınlığı açılıp kapanmaktadır. Etkilenişini bilinç düzeyinde ayrıştırıp çözümleyemese de, daha sonra, şu bağlantıyı kurar: *“Fakat estetiğimin temeli olan rüya fikri, biraz da bu mağaraya bağlıdır.”* Böylelikle; bir gizem, bilmece olarak bilinçli alımlayışa kendini açan etkilenişle, şiirin ve rüyanın uzandığı derinlik (ruhsal gerçeklik) arasında bir bağ kurar Tanpınar.

Tüm yaratma süreçleri, ama bu noktada özellikle de Tanpınar adına, şu sorunun belirleyici önemde olduğunu düşünüyorum: Söz konusu süreç; etkilenme düzeyinde mi, yoksa, o etkilenişin uzandığı -ve rüyanın da göndermede bulunduğu- iç çatışmalar düzeyinde midir? Bir başka deyişle; yaratma ürünü olan şey -burada, diyelim şiiri-, etkilenmeyi mi, o etkileniş kışkırtan şeyi (şeyleri) mi görünür kılmaktadır? Dahası; görünür kılınan şey, saltık bir esinin ürünü müdür, yoksa, öznel gerçeklikle yüzleşmenin/hesaplaşmanın (ve onu aşma çabasının) ürünü müdür? Ve o anlamda; süreç ne denli ‘yaratıcı’, ortaya konulan, ne denli ‘yaratma’ ürünüdür? Soruyorum ve devam ediyorum.

Tanpınar da devam ediyor ve yazınsal yaratma sürecinin uzandığı, ‘güçsüzlük ve yalnızlık’ duygularının kendi iç dünyasındaki belirleyici önemine değiniyor. (Kuşkusuz, bu değinilerin, edebiyatı gerçekten sevip sevmediği, yazarımızı gereğince okuyup okumadığı, hatta, yazarın eseriyle teması olup olmadığı bile belli olmayan bir gence aktarılıyor oluşu; mektubun kurmaca, mektup yazılan gencinse varsayımsal bir kişi olduğunu düşündürüyor. Öte yandan, Tanpınar’ın, bir yazar ve şair olarak kendini açma ihtiyacıyla seslenmek üzere, böyle birini seçmiş olması neyi düşündürüyor?

Kendini baştan alıp anlatmak için en uygun muhatabın böyle biri olacağını mı; yoksa, zaten, muhataplarının da öyle bir noktada olduğunu varsaydığını mı? Devam ediyorum.) Hastanebaşı'ndaki kayalar, Güvercinlik Mağarası ve denizin şiirindeki yankılarından söz eden Tanpınar, aynı şeyin *Huzur* romanı ve o romandaki Mümtaz için de geçerli olduğunu vurgular. Bunlar, “*Mümtaz'ın iç hayatının âdeti örgüsünü yaparlar. Fakat dikkatli okumak, gizli bağları bulmak lâzımdır.*” (İyi; demek ki doğru yoldayız!) “*Bütün roman bu zemin üstüne düşer. İstanbul denizi ve Boğaziçi geceleri gene bu senelerde [senelerden mi?] gelir. Fakat asıl hayaller dünyamın bir tarafını çocukluğumun yıldızlı geceleri ve insana yalnız nefsinin ve aczinin sembolü dağlar, bir tarafını deniz üzerine anlattıklarım teşkil eder.*” Tanpınar, bütün bunların, şiirinin ‘algèbre’ [akıl yoluyla anlaşılmaz] yanını oluşturduğunu; ‘deniz insanla durmadan konuştuğu’ için, yıldızlı gece ve denize, “*dağın içimizde uyandırdığı yalnızlık duygusundan*” gittiğini de ekler. Şunu da: “*Bununla beraber bu yalnızlık duygusu benden gitmiş değildir.*”

Şiir dünyasını kuruşunda Yahya Kemal'in etkisinden de gencimize söz eden Tanpınar; estetik çizgilerinin farklılığıyla birlikte, asıl, Yahya Kemal'in “*şiirlerindeki mükemmeliyet fikri ve dil güzelliği*”nden etkilendiğini, ‘millet’ ve tarih hakkındaki düşüncelerinde ise, mutlak bir etkisi olduğunu vurgular. “*‘Beş Şehir’ adlı kitabım onun açtığı düşünce yolundadır...*” (Bkz. Eşlikçi metinler/ ‘Yahya Kemal’e bir bakış’.) Şiirinin oluşumunda pay sahibi olan öteki esin kaynaklarını sayarken, Fransız şiirinin Baudelaire-Mallarmé-Valéry kolunu, Gérard de Nerval'i, Hoffmann ve Edgar A. Poe'yu, Goethe'yi, Dede Efendi, Mozart, Beethoven ve Bach'ı, bazı Fransız ve İtalyan ressamalarını, en sevdiği romancı Marcel Proust'u anar. Ancak, ‘estetik’ yöneliminin nirengi noktası Valéry'dir: “*Asıl estetiğim Valéry'yi tanıdıktan sonra (1928-1930) yıllarında teşekkül etti. Bu estetiği veya şiir anlayışını rüya kelimesi ve şuurlu [bilinçli] çalışma fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musikî ve rüya.*” Tanpınar, izleyen cümleleriyle, uzun uzun, şiirde kurulan ‘ses’in önemine değinir. Nihayetinde, “*şiir söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım. Onun için mümkün olduğu kadar kapalı âlemler olmasını istediğim şiirlerimin anahtarlarını roman ve hikâyelerim verir.*” Yine de, roman anlayışının şiir anlayışından fazla ayrılmadığını; romanlarında da rüya düzeninin egemen olduğunu belirtir.

Tanpınar'ın, yaratma sürecindeki duruşu ve sanatsal tavrını daha sonra -‘psikanalitik bir duyarlık’la- ele almak üzere ilerliyor ve ‘insan olarak Tanpınar’la devam ediyorum. Sevgili yazarımız, genç mektup arkadaşına; epey çalışkan, derbeder düzenlilikte, “*zaman zaman parazit yapmakla beraber*” belleği güçlü, okumayı çok seven, okuduğunun esaslı taraflarını kolay kolay unutmayan biri olduğunu; çabuk hiddetlendiğini, insanlarla ilişkilerinde -özellikle de kızdığı zamanlar- kendisini kabahatli bulduğunu (“*Kızmak işi araya girdiği için asıl kabahat daima benimdir. Sorumluluk duygusu olan insan kızmamalıdır.*”!), kendisini iyi tanıdığını, “*büyük çöküntü ve melânkoli anları dışında neş’eli*” bir kişiliği olduğunu, tartışmayı sevse de sonunda etrafındakileri kırmak zorunda kaldığı için mümkün olduğunca tartışmaktan kaçındığını, küçükten beri kendisini tanıyan birine ait doğru bir düşünce olmadıkça kendi düşüncelerinden başka düşünceleri pek beğenmediğini, ona ait düşünceleri ona tekrar edenlerin maymunlukları karşısında sinirlendiğini, tam düşünmeyenlerin ‘fikirlerini ve düşüncelerini’ bozduğunu, başkaları düşüncelerinin ‘sakat’ yanlarını görünür kıldığında her şeyi yeniden kurması ‘icap’ ettiğini (herhalde, öyle durumlarla karşılaşmama özeni gösterdiğini?), fazla benimsenen fikirlerinden daima nefret

ettiğini(?), ‘şahsiyete hörmət’ beslediğini, insanlığı sevdiğini fakat her insanı beğenmediğini, bütün insanlara acıdığını (“*Bu demektir ki, oldukça yani herkes kadar hodbin [kibirli, bencil]*” olduğunu)... söyler.

Tekrar şiirine ve ‘san’at’ anlayışına döner; “*İşte san’atım hakkında fikirlerimi öğrendiniz. Ne kazandınız?*”, diye sorar. “*Orasını bilmem.*”, diye kendisi yanıtlar. Yeniden kendisine döner; “*Kendime gelince... İnsan o kadar mühim değildir.*”(?!), der ve, “*Ben de herkes gibiyim.*”, diye bağlar.

Dostların bir yaşama tanıklığı

Tanpınar’dan Hasan-Âli Yücel’e Mektuplar’ı derleyen Canan Yücel Eronat, oluşma/yetişme yıllarında dostluklarını kuran bu iki adamdan Tanpınar’a baktığında, “*Hep hüznü, birbirine yakın gözlerinde o içten, biraz da muzip ışıltı.*”y1 (31) görüyor. Onun, çocuklara -inanılır gibi olmayan!- sevgisini, onlara oyuncak seçmedeki şaşırtıcı ustalığını anımsıyor ve ekliyor: “*Tanpınar’ın sıcak dostluğunun anısını evcek bir gönül zenginliği olarak hep duyumsadık.*” (32)

Dostların tanıklığına geçmeden, söz konusu derlemedeki Tanpınar mektuplarına da bir göz atmakta yarar var diye düşünüyorum. Tanpınar, ‘Kardeşim Âli’ye, diye başladığı 27 Mart 1958 tarihli mektubunda, önceki akşam, *Yaşadığım Gibi*’yi postaya verdiğini söylüyor. *Yaşadığım Gibi*’nin, 1932’den o güne -eğer hazırlık süreci de göz önüne alınırsa- bütün bir ömür yazdığı önemli yazıları içerdiğini ifadeyle, ilk bakışta dağınık gibi duran metnin, yazılarını teker teker okuduğunda, kendi içinde belirli bir ‘görüş-duyuş-anlayış’ tarzını yansıttığını görüyor ve -bize artık yabancı gelmeyen tavrıyla-; “*Sonra ‘kendim’ dediğim ve uğrunda bu kadar sıkıntı çektiğim, nuhusetini [uğursuzluğunu], budalalıklarını, gülünç taraflarını, safiyetlerini, yıllarca dolaştırdığım, onlarla aldandığım ‘adamcağız’ı [Tanpınar’ın çift tırnağa aldığını belirteyim.]...*” gördüğünü de ekliyor. Sonra biraz insafa geliyor, “*Belki büyük bir adam değil.*”, diyor. Olmadı, daha şeddeli olsun istiyor, “*Şüphesiz değil.*”i ilave ediyor. Ve kendisiyle barışıyor: “*Ama bazı buudlara [boyutlara] sahip olmuş. Birtakım meseleleri kımıldatmış. Hulasa kitapla ve bu kitap sayesinde kendimle barıştım.*”

Anılan iki kitabın (ötekisi, *Beş Şehir*’dir) ‘imkânını’ sağladığı için dostuna minnettar kalan Türk yazınının bu önemli insanı, ne yazık, sözü yine para meselesine getirmek zorunda kalıyor: “*Fakat şimdilik asıl düşündüğüm taraf para tarafı. Dediğim gibi borçluyum (beş bin) ve asıl fenası bu borcun çingene borcu -bu ismi ben buldum- olması. [Bulunan ismin bu olması Tanpınar’ın özelinde rastgele değildir!] Yani her dakika ödemem lazım, her dakika azaptayım. Bilmem sen beni bu borcun hiç olmazsa dört bininden kurtarabilir misin? O zaman evvela seni, sonra parmaklarımı öpeceğim. Edebiyat bir şeye yaramış olacak.*”

Para meselesine çokça değindiği için yazdığı mektubu ‘budalaca’ bulan Tanpınar’ın hatırına Louvre’da gördüğü portre geliyor. Çok büyük bir insan ve ressamın olduğu için, Âli’nin ‘müsaade’sine sığınarak isim vermese de, 4 Nisan tarihli mektubunda

veriyor: “Bahsettiğim ressam Rembrandt’ı, Louvre’da, girerken sağ tarafta... Ben resim denen sanatta bundan daha insanı bıçaklayan eser görmedim. Yanlış idare edilmiş bir ömrün bütün hikâyesini bu portrede bulmak mümkündür. Her türlü nefis muhakemesi, itiraf, itham [suçlama], aşıkâr sefalet, çöküş ve yıkılış.” Böylelikle, söz konusu bıçağın, sevgili Tanpınar’ın neresine isabet etmiş olduğunu da anlıyoruz. Devam ediyor(uz): “Biyograflarının bu portreye ne kadar dayandıklarını bilmiyorum. Fakat bence Dostoyevskivari psikolojik romanın başlangıçlarından biridir.” Portrede, ne gölge-ışık oyunlarını, ne de renkleri gören Tanpınar (“hep hafızadan düşünerek”), “sadece détresse [kederli] akan yüz ve kendinden şüphe eden elle meşgul” oluyor. Paris’te hemen üç dört günde bir bu portreye gidiyor. Önünde birkaç dakika geçiriyor. Rembrandt’ın resminde o, kendisini; kendi ifadesinde biz, bir kez daha onu görüyoruz: “Adını yazmamamın sebebi kendimden bahsederken hatırlayışımdır. İnsan bazı isimlerle yan yana gelmekten, onlarla kendilerine ait benzetme [‘kendine ait benzetmeler’ mi?] kurmadan utanıyor. Veleve ki gündelik, sanatın dışında meseleler için olsa bile...”(!) Şimdilerde kimselerin kendisine sormadığı soruyu, sevgili Tanpınar âdeti olduğu üzere, bir kez daha soruyor: “İnsan, bir devir geliyor ister istemez hayatına dönüyor ve kendi kendisini itham ediyor. Çok akıllı, Yunani mânâsında ahenkliler müstesna ‘Ne yaptın’ diye kendine soruyor. (Sorunun, sorulmak için ‘bir devrin gelmesi’ni beklemediğinin; kendini suçlamanın, Tanpınar’da esas olduğunun farkındayım. Sözelimi; Paris’ten, 17 Haziran 1953’ten, Sabahattin Eyüboğlu’na yazdığı mektubu da şöyle sonlandırıyor Tanpınar: “Psikolojim de, yaptığım hataların, beceriksizliklerin, dalgınlıkların yüzünden bozuk. Hep kendi aleyhimde düşünüyorum. Ömrümün en tehlikeli muhasebelerini yaşıyorum. Bir an geliyor ki, hayatta insan kendisine karşı kendisini itham ediyor.” [33])

Âli’ye ikinci mektubunda, ‘Ne yaptın?’ diye kendisine soran Tanpınar, ilk mektubunda, artık vaktin daraldığından, elli sekizinde olduğundan ve yaklaşan ölümden dem vuruyor (ne yazık, bu yorgun adama ölüm gerçekten de yaklaşıyor!): “Ölmeden şu şiirlerime bir çeki düzen verirsem çok mesut olacağım. O benim asıl makyajım, tıraşım, tuvaletim olacak.”, diyor. Ben bunları yazarken Anouar Brahem’in *Le pas du chat noir*’ı alıyor ve ağlamaklı oluyorum. O ise, Âli’yi, “Gülünç bulma sakın bunları. Bir kere bir halt etmişim, angaje olmuşum. Ortaya bir isim atılmış, iddialara girişmişim.”, diye uyarıyor. Ve ekliyor: “Geçen gün Boğaz’daydım. Âşık olduğum, yalnız gezdiğim günleri düşündüm. Ve kendi kendime ‘yarabbim dedim, acaba genç bir âşık birgün buralarda tıpkı benim on on beş sene evvelki halimde dolaşırken benden bir mısra okuyacak mı?’ Ebediyet işte bu! Eğer böyle bir şey olursa vallahi mezarımda dönerim.” (Mezarında dönmesin, ruhu şâd olsun: “İçimizde sonsuz çalkanan deniz,/ Gülümseyen yüzü kaderin bize,/ Yıldızların altın bahçesindeyiz,/ Ebediyetinle geldik dizdize.” - ‘Şiir’den.)

Tanpınar’ın 4 Nisan tarihli mektubunda, Adalet Hanım’la ilgili bir cümle de dikkatimi çekiyor: “Ferdî Bey’i [Ferdî Tayfur] çok severdi, küçüğü olmasına rağmen ona bir çeşit annelik etmişti.”, diyor. Acaba, diyorum, bu ‘annelik’ etme vasfının, Tanpınar’ın özellikle de yurtdışından ve en büyük içtenlikle yazdığı mektupların çoğunun Adalet Hanım’a olmasında ve genelde Tanpınar’ın ‘mahsus muhabbetinde’ payı var mıdır? Olsa gerek. (Bkz. Eşlikçi metinler/ ‘Adalet Cimcoz’.) Hasan Âli’de de, dostluğu ve kayırması ile, ağabeylik bulmuş olmalı Tanpınar. (Bkz. Eşlikçi metinler/ ‘Hasan Âli Yücel’.) 13 Mayıs 1959 tarihli mektubuna, ‘Aziz Kardeşim’, diye başlayıp şöyle sürdürüyor: “Söylediğin güzel şeylerin beni aştığını bilmeme rağmen içimde bir taraf hem tatmin edildi hem de gayrete geldim.. ... İnsan etrafın kendi hakkındaki sevgisine,

düşüncesine, kendisine uzanmasına ve eğilmesine muhtaç... Bu sefer uzattığın elin sıcaklığını hiç unutmayacağım.”

Dostların tanıklığına geçiyorum; Hasan Âli Yücel, Prof. Albert Gabriel’in Bursa üzerine yaptığı çalışmanın eline geçmesi üzerine, *Gabriel’in Bursası* başlığıyla *Cumhuriyet* gazetesinde (10 Ekim 1959’da) yayımladığı yazısını bitirirken, Bursa’nın şiirini derinden duyan ve içtenlikle ileten kardeşi Tanpınar’ı anımsamadan edemiyor. Fransız dostun benzer başka eserler de vermesi dileğiyle birlikte, *“Hak’tan ikinci niyazım, kardeşim Hamdi’nin bir an önce âfiyet bulup ‘Beş Şehir’ini bütün memleket için yapıp genişletmeye muvaffak olmasıdır.”*, diyerek, gazete aracılığıyla Hamdi’ye sesleniyor.

Ölümü üzerine yazan dostlarından Cahit Tanyol (*Cumhuriyet*, 26 Ocak 1962); Türkçe’nin ve şiirin en güzel sofralarının kurulduğu Narmanlı Hanı’ndaki küçük bekâr odası sohbetlerini unutamıyor. Tanpınar’ı; ‘dostları için suç işleyebilecek’ kadar dost tutkunu, tek evreni sanat olan, dostları ve sanat dışında ‘hiçbir hayatı’ olmayan, *“dalgalanmıyan bir rüyanın adamı”* olarak anımsıyor. Ölümle arasının iyi olmadığını özellikle vurguluyor. Hemen ardından, *“Hayatı çok sevdiği için kendisini ölümden çok uzakta”* bulduğunu, ölümü ciddiye almadığını, ‘ölüm ötesinden dünyayı gezen bir Köroğlu’ tavrında olduğunu ekliyor. Ama şunu da: *“Yaşlılığı bir türlü kabul etmezdi. İçinde ihtiyarlığa karşı korkudan çok bir tepki ve tiksinti vardı.”* Yaşlılığa tiksinti, ölümün reddiyesidir. Ölümün tiksintili reddiyesi, yaşamın marazlı sevgisidir. Geçiyorum.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ölümü, Haldun Taner’de (ve ölümü üzerine *Vatan*’da, 28 Ocak 1962’de yazdığı yazıda), *“Öleceği hiç aklına gelmezdi.”*, diye yankılanıyor. Bende ise, ‘aklına getirmek istemezdi’ diye. İzleyen satırları ise, ölüm kagısını kendinden uzak tutmanın çabası olarak okuyorum: *“Yaşamayı böylesine seven, onu bir sanat haline getiren, her anının tadını çıkarmayı böylesine âdet edinen az insan tanıdım. Bence, hoca, şair, romancı kişiliklerinden önce, onun bu yaşama sevinci dolu bohem yanı, hayatını estetik ve düşünsel bir yoğun yaşantılar halkası yapmak isteyen yanı daha ağır basardı. Bu yanıdır ki bütün öbür kişiliklerini zenginleştirir, böylesine içten ve sıcak yapardı.”*

Tanpınar’da; kurak toprağa düşmüş talihsiz bir bitki misali, bayağılıklar ve yüzeysellikler içinde sığınmacı bir Orta Avrupalı (örnekse, bir Macar) yazar kimliği bulan Taner; Tanpınar’ın, titiz bir ayırım gözetmeksizin, önüne çıkan az buçuk kafası işler insanla dost oluşunu (ya da dost sanılacak haller içinde oluşunu), yalnızlığını gidermek, dostluk arayışını yansıtmak istediği adacıklara bir yöneliş olarak değerlendiriyor. Belki de, diyor, bu tavır; güzele, insanlığa, dostluğa, çıkar gözetmemeye inanış dininin bir havariliğidir: *“Bir çocuğunki kadar temiz gözleri parlar ve hafifçe yaklaşp bir sır söyler gibi başlardı konuşmağa... Evet o kısık, ona çok yakışan, onun içtenliğini daha bir vurgulayan sesi ile.”* Hayatın sırrını, bir sır gibi söyledikleri ile hafiften kazımaya çalışan (kimbilir, kazımaya özendikçe kendi kozasını dokuyan) bu naif/naif insana dair Taner’in cümlesi unutulur cinsten değil: *“Herkesin sıcak evine, kendini bekleyenlerin yanına döndüğü akşam vakitleri Ahmet Hamdi’yi bekâr odasında yalnız plâkları ile kitapları beklerdi.”* (Archie Shepp, *Everything Must Change*’i çalışıyor: Her şey!)

Nuri İyem ise -yine, andığım derlemede yer alan-, ‘Tanpınar’ başlıklı yazısında; - 1901’de doğmuş olmasına karşın- Tanpınar’ı, herkes için geçip gitmiş, olsa olsa silik bir anı olarak kalmış İmparatorluk’un ta içinden gelen, onu dehşetli çöküşü ile duyumsayabilen bir düşünürümüz olarak anımsıyor. Bense, onun; geçmişte, sisin ardında bütün bir çöküntüsü ile kalmış olan ‘Devlet Ana’ya (ya da, ‘Baba’ya) gününde yer açma çabası ile ‘kendini’ yaşayışı (‘benlik/kendilik kuruluğu’) arasında bir bağ olduğunu düşünüyorum.

“Sessiz sedasız, daha garibi, şaşırtmaksızın, ışıkla gölge arası bir kuytulukta yok oluvermek gibi”, diyor, M. Dıranas, ‘Tanpınar’ başlıklı yazısında: *“bir ölüm, silik ve uzak!”* Silik ve uzak... bir ölüm. *“Hamdi’nin hayattaki gibi ölümdaki kaderi de bu oldu.”* Yalnızca kelimelerini ve kelimelerle çatılmış terkiplerini, o terkiplerle kurulmuş imgelerini önemseyen, şiirinin anlam kapılarını başkalarına aralamayan, aralamadığı kapılardan birinin ardında usulcacık gözden yiten Tanpınar: *“Bu yüzden, dün gece kitabını karıştırırken şiirlerinin penceresinden, yarı aydınlık yarı karanlıkta, yitik bir pejmürde yüzü ile [?] hep beni seyrediyormuş gibi bir duygu geldi içime.”* Ve ekliyor: *“Yaşarken yaşıyor gibi değildi, ölünce de ölmüş gibi olmadı. Bana gelen bir duygu bu.”*

‘Ahmet Hamdi Tanpınar’ başlıklı yazısında (*Vatan*, 9 Şubat 1962), Tanpınar’ın, günden güne olgunlaşan yazınsal dünyasını örerken, ansızın aralarından çekilivermesine değinerek sözlerine başlayan Hilmi Ziya Ülken; onun, artık bir daha ince nükteleriyle meclislerde yer alamayacağına, gizliden ve gönülsüz de olsa, artık şiirlerini okuyamayacağına hayıflanıyor.

Tanpınar’ın ince, âdeta, yaşamın güçlüklerini bir cümleye sıkıştırmak için aralanmaya hazırlanan ‘cigara’dan sararmış dudakları, Ülken’de, utançla neşe arası bir duygu uyandırıyor. Alnının derin kırışması ise, içinden çıkılmaz yaşama bilmecesinin sırları karşısında yaşanan hayret ve endişeyi yaşıyor. Ülken, öyle anlaşıyor, Tanpınar’ı, nükteyle iç acısı arasında bir yerlerde hissediyor -ya da, iç acısını örtmek üzere, çokça nükteye sığındığını: *“İç kıvrantısı ve zekâ parıltısı onda yan yana idi: bu kıvrantıdan kurtulmak için zekâ bir hayat sevinci, hatta epikuriyen hazzı şekline bürünmekten çekinmezdi.”* Her ne kadar hasretini çekse de, öyle, camdan seyredilen peyzaj misali, dümdüz bir ruhu olmadığını; iç dünyasının kat kat, iç içe, ilerledikçe derinleşen, derinleştikçe içinden çıkılmaz çöllerin ortasına taşıyan bir dünya olduğunu ekliyor.

Tanpınar’ın kişiliğindeki çatışmalı görünümünden ve bunların yazınsal metnine yansımalarından söz eden Hilmi Ziya Ülken, *“Ama ayrıca sosyal hayatta da iki Hamdi vardı: biri kılıksız öteki şık, biri perişan öteki muntazam, biri kanaatkâr öteki haris [çok istekli], biri rahatına düşkün öteki son derece çalışkan, biri zayıf ve dermansız öteki kudretli ve iradeli.”*, diyerek, bu iki Hamdi’nin, yanyana yaşayıp birbirleriyle dövüştüklerini, aralarında kararlı bir uyum sağlayamadıklarını; hatta, yakınlarına karşı son derece bağlı ve sorumlu iken, kendisine karşı ilgisiz ve kayıtsız kalışının da, benzer kişiliksel çatışmayı yansıttığını belirtiyor.

Okulunu bitirdikten sonra ilk tayin yeri olan Erzurum Lisesi’ne yorgun argın varıp okul müdürünün odasında koltuğa çökerek kara kara düşünmeye koyulduğunda, *“Ne düşünüyorsunuz Hamdi Bey?”*, diye soran müdüre, *“Tekâütlüğüm ne zaman gelecek diye düşünüyorum.”*, yanıtını veren Ahmet Hamdi Bey’i de anımsıyor Ülken: Hayat yükü ve beden bitkinliğini tatlı bir latifeye döndürmesini becerebilen Tanpınar olarak.

Sevgili Tanpınar, daha yolun başında koltuklara çöküp kendisini kara düşüncelere vururken, -başkaları öyle sansa da- aslında işin şakasından değildir. Yorgunluğu bir türlü üstünden atamaz. Kendini yora yıprata yürüdüğü yollardan, elbet, bir türlü memnun kalamaz: *“Evet, geçtiğim yolu düşünürsem, kendimden memnun olabilirim. Fakat [Fakat’ı var!] otuz yaşında kendimi bulduğum zaman ihtiraslarım çok değişti. Öyle ki şimdi kendimden hiç de memnun değilim.”* Bir türlü ‘huzur’ bulamaz: *“Yapacağım daha çok şey var. Hayatıma rahat gözle bakamıyorum.”*, der. Müphem bir geleceğe ve emekliliğe, talihe ve Tanrı’ya sığınmak ister: *“Ah hayırlısıyla bir haziranı bulsam ve gidebilsem. Yarabbim bir piyango çıksa ve tekaüt olma hakkını bana verse.”*

Puslu bir havada, üniversite yolu üzerinde ve Bayezit Camii’nin önünden geçerken Tanrı’ya ve talihe yakaran Tanpınar’ın zihninin kuytuluklarında her halde şunlar da olmalı: *“Vaktim az. Tabiat ve tesadüfleri belli olmaz, belki otuz sene yaşarım. Fakat psikolojik zaman, o müphem istikbal fikrini kaybettim.”* (34)

Sevgili okur; Tanpınar’ın ruh hâli ile ilgili çerçeveyi tamamlamak için, ‘Eşlikçi metinler’ başlığı altındaki, ‘İçki-sigara bahsi’, ‘Sıhhat bahsi’, ‘İrkçılık bahsi’ ve ‘Dünyagörüşsel bahis’ maddelerine bakabilirsin.

Eşlikçi metinler

Kaygılı ve kuruntulu adam/ Tanpınar'ın, mektuplarını ele almaya başlar başlamaz o soru uyanıyor; aşırı titiz, aşırı denetimli, eksik ya da yanlış yapmaktan yana kuruntulu ve kaygılı, giderek, kuşkucu ve güvensiz bir adamla mı karşı karşıyayız? Sanırım, Tanpınar'ın Hüsamet'in Bozok'la yaşadığı (ve benim, 'evlere şenlik' diye andığım) hikâye, soruya epeyce ışık tutucu olmalı. *Bir Kitabın Hikâyesi* başlığı ile Canan Yücel Eronat'ın çalışmasına da alınmış olan hikâye, Tanpınar'ın yıllardır kitaplaştıramadığı şiirlerini kitaplaştırma kararı ve kararın hayata geçirilme süreci ile ilgili.

Tanpınar, ilk şiirlerini Mütareke yıllarında (1921) *Dergâh* dergisinde yayımlamaya başlıyor. Kırk yıl boyunca bir şiir kitabı çıkartmaktan kaçınıyor. Hüsamet'in Bozok şöyle söylüyor: *"Bu, onun, şiirleri üzerinde nasıl alışılmadık bir titizlikle durduğunu gösterir. Gerçekten de Tanpınar, çok zaman önce yazmış olduğu bir şiirin, yıllar geçtikten sonra yalnız mısraları üzerinde değil, bazan kelimeleri üzerinde de usanmadan düşünür, onları, bitmemiş, tamamlanmamış, en güzel şeklini henüz bulmamış sayardı."* (Bozok, yazısında, küçük bir örnek olsun diye, *Bursa'da Zaman* şiirinin zaman içinde geçirdiği değişiklikleri aktarıyor.)

Bozok'un anımsadığı kadarıyla, Tanpınar'la Aliye Berger'in bir toplantısında karşılaştıklarında, Tanpınar, *"...o hengâme içinde, şiirlerini artık bir kitap halinde bastırmak istediğini ve bu işi de 'Yeditepe'ye seve seve bırakacağını..."* -Bozok'un sırtını tatlı tatlı okşayarak- bildiriyor. Bu arada, Bozok, uzun yıllar sabırla bekleyen Tanpınar'ın, nasıl olup da böyle bir karar verebilmiş olduğunu merak ediyor -çok haklı olarak. Çok büyük saygı ile bağlı olduğu Yahya Kemal'in ölümünün bu kararı kolaylaştırmış olabileceği olasılığına değiniyor. Ben de bu noktada, Tanpınar'ın Ahmet Kutsi Tecer'e 1939'da yazdığı mektuptan konu ile ilgili bir alıntı yapmak istiyorum. Tanpınar (ve Ahmet Muhip Dıranas), bir önceki akşam Yahya Kemal'le karşılaşılıyorlar. Bir beyit (*"... gelir gider"*le biten) okuyarak masaya yönelen Yahya Kemal'e, *"Bu sizin gelişiniz beyefendi!"*, diyerekten, -kendi ifadesiyle- iyice dalkavukluk ediyorlar. Sarhoş olan üstad, sağa sola küfürü bastıktan sonra, Tanpınar ve Dıranas'ın düzyazılarını övüp şiirden vazgeçmelerini tavsiye ediyor. Tanpınar'dan aktarıyorum: *" 'Onu yapmayın, o benimle bitti. Müsaadenizle bendeniz o işi yaptım. Artık yapamazsınız' diye bir baba nasihatı verdi. Vâkıa ilk önce çok kızdım, fakat bilâhare 'Bülbül' manzumesi bu söze hak verdi. Şiir Yahya Kemal'le bitmiyor, burası muhakkak, ama ben bu işi pek beceremiyorum."* Yahya Kemal'in yanında ve genelde kendisini yetersiz görme eğiliminde olan Tanpınar'ın, özellikle de Yahya Kemal'le ilişkisinin, benliksel kuruluşu (ya da benliksel yönelimleri) adına anlamlı olabilecek ipuçları taşıdığını -şimdilik- belirtmek kaldığımız yerden hikâyeye devam ediyorum.

Tatlı tatlı omuz okşamaları ile başlayan işbirliği ilerliyor; işbirliği ilerledikçe, Tanpınar'ın kararsızlıkları kendini göstermeye başlıyor. Tanpınar, ilk örnekler matbaaya verilip ilk düzeltmeler yapıldıktan sonra değerlendirme için on beş günlük bir süreyi şart koyuyor ve bu şartı sözleşmeye de koyduruyor. Kitap matbaaya veriliyor; söz konusu süre iki aya çıkıyor. Arada asistanlar matbaaya koşturuluyor; 'hocanın şunu istediği, şunu istemediği' nefes nefese yetiştiriliyor. Yetmiyor; Tanpınar, 1959 Mayıs'ında Paris'e gidiyor, bir yıl kalıyor -kitap da öyle! Bozok, Tanpınar'ın *"bu gecikmeden ayrı bir tat aldığını"* bildiğini (tahmin değil yani!) söylüyor. O bilgiyle, bir yıl sessizce oturup bekliyor.

Paris'ten yazdığı (7 Eylül 1959 tarihli) mektubunda, Tanpınar, "*Hüsam... Bu kitap benim için kitaptan başka bir şeydir.*", diyor ve kitabın baskısı ile ilgili -inceden inceye- geliştirdiği düşüncelerini (Bozok'un deyişiyle, "...teferruat [ayrıntı] üzerinde kendini nasıl boş yere yorduğunu") aktarıyor: "*Mukavelemize göre kitabın çıkma zamanı yaklaşıyor. Ve bu beni çok düşündürüyor.*" Daha rahat koşullarda kitabına bakıyor: "...doğrusunu ister misin pek beğenmiyorum, hattâ korkuyorum. Bana bir kitap haysiyetiyle [onuruyla] tamamlanamamış, bir takım itinalara [özenlere], daha mahiyetlerini bilmediğim dikkatlere, hulâsa [özetle] üzerine bir müddet kapanmaya muhtaç gibi geliyor." Ve teselli ediyor: "*Zannetme ki büsbütün bırakmayı teklif edeceğim... Fakat en iyi şartlar altında, mümkünün en iyisiyle olmasını istiyorum.*" Ve üç seçenek sunuyor: "*1. Gelecek seneye, dönüşüme bırakmak, 2. Nisan'a veya Mayıs'a bırakmak, 3. Mutlaka yakında çıkması lazımsa Kânunusani'nin ortasında çıkarmak.*" Ve bu seçeneklerden herhangi birinin kabulü durumunda olası hareket tarzını ayrıntılarıyla açıklamaya çalışıyor.

1 Mart 1960 tarihli mektubundaysa, "*Mart geldi. Kitabı ne yapacağız?*", diye, yeniden soruyor. Eylül'e karar kılıyor. İstanbul'da ve kitabının yanında olmak istiyor. "*Tashih [düzeltme] işi mühim iş.*", diye, bir kez daha (tereciye) hatırlatıyor. Ama eğer, o bahar çıkacaksa, şartlar öne sürüyor. Şiirlerin sırası, sayfa sayıları, bölümleri ile ilgili ayrıntıları, değişiklik ve eklentileri mektupla iletmek istiyor. Doçent Faruk ve Doktor Niyazi Akı'yı düzeltme işine tayin ediyor. Harf seçiminde Bozok'u yetkili kılıyor. Mümkünse, Adalet ve Mehmet Ali'nin (Cimcoz) reyini (oyunu) talep ediyor. Bütün bunları sayıp döktükten sonra (herhalde Bozok'u çatlatırcasına), fazladan anlayış bekleyerek mektubunu sonlandırıyor: "*Şimdi fikrimi bir daha söyliyeyim: sen bu sene epeyce kitap neşrettin [yayımladın]. Beni dinlersen sonbahara bırak... Bir kitapçının muharrir [yazar] veya şaire müsamahası gerekir...*"

Bütün bu engin anlayış ve sabrın, topu topu 'otuz küsur' şiir için beklendiğinin altını çiziyorum!..

İş takipçiliği/ Tanpınar'ın özellikle de Ahmet Kutsi Tecer'e mektuplarını gözden geçirdiğimizde, hemen her mektubuna, bir 'iş takibi'ni sıkıştırdığı dikkati çekiyor. Örneğin; Güzel Sanatlar Akademisi müdür muavini (yardımcısı) S. Bey'in muavinlik maaşına zam ricası (24 Ekim 1934); Cahit Sıtkı'nın Akademi'ye kütüphaneci olarak tayini -daha önce, Muhip'in (Dıranas) işi halledilmiştir-, kızkardeşinin babasından ikramiye meselesinin halli ricası (17 Ekim 1935); asap bozukluğunu artıran Necip Fazıl'ın birkaç ay Ankara'da muhafazası ricası (29 Ocak 1936); yeniden hemşiresinin (kızkardeşinin) işinin halli ricası (7 Nisan 1936); 'Ankara'daki kız'a bir azımlık okulunda öğretmenlik bulma talebinin halli ricası, Yüksek Muallim Mektebi'nde sınava giren dayıoğluna torpil ricası ("*Darüşşafaka mezunlarından L. Efendi'yi kayırmayı unutma!*" -1939).

Mebusluk yolları/ 1943'ün başında, koşulduğu hocalık arabasından usanan ve arabadan kurtarılıp Ankara'ya mebus olarak göçürülmeyi (başbaşa verecek Cevat Bey ve Kutsi'den doğru) umut eden Tanpınar'ın, subaşı adamlarından Cevat Dursunoğlu'na (2 Haziran 1942'deki) seslenişi de anlamlıdır. Tanpınar; "*Aziz ve Muhterem Cevat Bey'ciğim*" (gıyabında, 'Cevat' dediğini anımsıyoruz) diye başladığı mektubunda, devamla, Cevat Bey'in mebus oluşuna 'şahsî bir muvaffakiyet' (kişisel bir başarı) gibi sevindiğini; dolayısıyla, satırlarını, birer 'sevinç ve zafer narası' olmaları niyetiyle yazdığını belirtip açıktan övgüye geçiyor: "*Léopold Lévy bir gün*

sizi çalışırken görmüş, ‘Bir tabiat kuvvetine benziyor.’ diye medhetmişti. Hayranı olduğum bu kudret ve ondan hiç de aşağı olmayan faziletiniz [iyi ahlakınız] ve nihayet hepsinin üstünde hükümran [egemen] olan zekâ, velhâsıl [kısacası] hilkatın [yaradılışın] cömertçe bahşettiği [bağışladığı] bütün meziyetleriniz yavaş yavaş hakikî sahasını buluyorlar, demektir. Ne kadar mesudum. Ben tabiatın ekonomisinde israf kelimesinin yeri yoktur, diye iddia ederdim. Kazandım.”

Cevat Bey’in mebusluğunu, kimi tebrik edeceğine dair sevinçli bir şaşkınlıkla karşılayan (“Sizi mi, memleketimi mi, kendimi mi..”) Tanpınar, kalbinden geçeni söylemekten de kendini alıkoyamıyor ve, “Herhalde en doğrusu bu sonuncusu olacak.”, deyip ekliyor: “...biz memnunuz ve ilerisini emniyetle ve sabırsızlıkla bekliyoruz. Kutsi’nin yanı başınızda olmasına da ayrıca memnun oldum.”

Altılık böyle kurulunca, 1943’ün Ocak başında Kutsi’ye açılan niyet ve arzusunun Cevat Bey’e açılması da (19 Ocak 1943) kolay oluyor: “Size son derece sevineceğiniz bir havadisi, daha iyisi bir kararımı bildirmek için bu mektubu yazıyorum. Tabii anladınız, mebus olmak istiyorum. Ve benim tarzımda olmak istiyorum. Yani sizin elinizle, sizin delâletinizle [kılavuzluğunuzla]. Tabii bunun en iyi şekli, bavulu hazırlayıp ‘oldum’ diye Ankara’ya gelmekti. Benden bunu bekleyebilirdiniz. Fakat yazık ki eskisi kadar genç ruhlu değilim, tarafınızdan davet bekliyorum.”

Tanpınar’ın; vekili olmaya soyunduğu halkın iradesine bu denli kapalı (Kutsi’ye ilk açıldığı mektubunda, kendisinde ‘memuriyet’ çağrışımı yarattığını fark ettiğimiz -davet ve icabet esasına dayalı) bir görevlendirmeye/mebusluğa bunca ısrarla (hocalık ‘yükü’nü sırtından atmamacasına) talip oluşu; genç ruhluların, -Ankara’daki ahbablara güvenle- ‘oldum’ deyip olabildikleri, daha yorgun ruhluların -nezaketen- çağrı bekledikleri bir konuma tayin edildi diye, Cevat Bey’e onca övgüyü düzüşü; Tanpınar’ın (asıl önemlisi, ‘yazınsal metnin ardındaki Ahmet Hamdi Tanpınar’ın) ruh hâli (ya da benliksel kuruluşu) adına, anlamlı değil midir?

‘Yazınsal metnin ardındaki Tanpınar’ın ruh hâli’ni anlamak üzere, 19 Ocak tarihli mektubu okumayı sürdürüyoruz. Gündelik şeylerin esareti ile boğulup bıkkın ve yorgun bir mummya dönmekten ve İstanbul’daki yalnızlığından yakınan Tanpınar, ‘zihni hıfzüssıhha’sı (zihinsel sağlığını korumak) adına yaşamında bir değişiklik olsun istiyor. Değişikliğin yalnızca bir mekân değişikliği olarak kalmaması gerektiğini; Ankara’ya hoca olarak gönderilmesi durumunda ruhsal çökkünlüğe düşeceğini, özellikle belirtiyor. Yeter ki “Beni yolun başına getirin, yürümesini bilirim...”, diyerek, ‘aziz ve muhterem Cevat Bey’i temin eden Tanpınar; “Kutsi ile sizi de orada epeyce yalnız görüyorum. Bu yalnızlığı nâçiz [çok küçük, önemsiz] şahsiyetimle tamamlamak istiyorum.”, demeyi ihmal etmiyor ve davranışındaki cömertliğin takdirini de -latife ederekten- Cevat Bey’e bırakıyor: “Jestin cömertliğini takdirde sizi serbest bırakıyorum!” ve sadede geliyor: “Hakikaten Cevat Bey’ciğim, beni aranızda, yanınızda görmek istemez misiniz? Sizinle çalışmam hoşunuza gider sanıyorum.”

Kararını, nefsinle “birçok münakaşa ve hattâ muhasebe” yaptıktan sonra veren Tanpınar, arzusunun gelişigüzel bir heves, “bir hırs veya nefs-i emmâre [fenalığa, günaha zorlayan istek] kabarışı” olarak alınmamasını; girişiminin, “...bizim Cevat Bey fırka idare hey’etinde iken, hazır şu işi yapıvereyim, tam fırsattır” yollu bir fırsatçılık olarak değerlendirilmemesini dileyerek başladığı mektubunu, “İşte size bu işe ne kadar bağlı olduğumu, ne kadar istediğimi yazdım. Bana bu işte sağdıçlık

etmekten çekineceğinizi zannetmiyorum. Beni bu çemberin içinden alın, zannederim ki sizi ne mahçup, ne de pişman ederim.” cümleleri ile sürdürüyor ve mebusluğa tayininin kendisi için çok güç olmayacağı kanaatiyle emirlerini beklemeye durduğu Cevat Bey’e hürmetlerini sunup, sevgi ve hasretle ellerinden, gözlerinden öperekten mektubunu sonlandırıyor.

Tanpınar; yine, ‘aziz ve muhterem Cevat Bey’e -Cevat Bey’in dış rahatsızlığından bahisle, 7 Şubat’ta- yazdığı geçmiş olsunlu mektubunda, ‘Nirvana’ dinginliğine erişen dişlerinden (aslında, dişlerinin ‘Nirvana’ boyutunda dinginliğe erişmesi daha sonradır) başlattığı sözlerini saç tellerine bağlayarak mebusluk işini bir kez daha anımsatıyor: *“Şimdi eğer başımı tezyin eden [süsleyen] son saç tellerine mebusluğumu gösterebilirim ne mutlu!”*

Hayat karşısında bu denli yorgun, yıkkın, yılgın; ayakta kalabilmek için iktidar sahiplerinin koruma ve kollamasına bu denli muhtaç bir kimlik, ‘yaratma cesaretine’ ne denli elverişlidir? Soruyorum.

Kendi olmak/ Arkadaşında görüp yakındığı şeyin (kendi içinden ses getirme ya da kendi iç sesine kulak vermedeki zorluğun), asıl kendisinin zorluğu olduğu, taa (o kadar özlem duyup gittiği Fransa’lardan) Ekim 1959’da yazdığı mektubunda bir kez daha dile geliyor: *“Kendi içime bir türlü inemediğim için dış âlemde dolaşıyorum.”* Hemen iki paragraf sonra: *“Görüyorsun nelerle meşgulüm. Dedim ya, içime inemiyorum. İçim memnu [yasak] muntika oldu. Bunu Sète’te daha iyi hissettim. Valéry’nin mezarına giden yolda. Akdeniz’in güneşinde birdenbire kendimde her şeyi yapmacık buldum. Niçin buradayım?”*

Erotika/ Tanpınar’ın ruh hâlini belirleyici en temel öğelerden biri, cinselliğini yaşayışı ve kadın dünyası ile ilişkisidir. Söz konusu yaşayış ve ilişkinin yazınsal metnine yansısı nasıl? Onu sonraya bırakalım. Bakalım; kadın dünyasının ve cinselliğin Tanpınar dünyasındaki yankılanışı nasıl. O duyarlıkla, mektuplarına göz atıyorum Tanpınar’ın.

Bir kadının izine, ilkin, Ahmet Kutsi’ye (1937’de yazılan) mektupta (Kutsi’nin telefonuyla hırıltılı bir uykudan uyanılan günün mektubu) rastlıyoruz: ‘Ankaralı kız’. Ankaralı kızla ilişki biraz rastlantılar üzerinden yürümüş gibi. Tanpınar, kıza rastlama ümidiyle Üsküdar’da dolaştığını, kendisini göremediğini, çarşamba günü Maarif Müdürlüğü’nden çıkarken rast geldiğini söylüyor. Meğerse, kız da onu düşünüyormuş; bir müddet konuşuyorlar. Kıza epeyce serzenişte bulunuyor: *“beni pek âlâ beş on sene bekleyebilirdi, acelesi ne idi?”*, diye, Kutsi’ye serzeniş dayanağını aktarıyor. (Aktarışın işaret ettiği tavır, bana yine, neden başarılı oluncaya kadar beklenmediğini ‘kendi kendine’ soran -Lâmia’nın beklentiden haberi yoktur!- *Mai ve Siyah*’ın Ahmet Cemil’ini anımsatıyor.) Kız; beş-on sene bekleme fikrinin ailesine pek akıl kârı görünmediğini aktarıp Tanpınar’ın yüzüne ‘maymun hali’ veren ‘hissî’ konuşmalar yapıyor; ‘mektep’e gelip kendisini göreceği vaadinde bulunuyor (*“Sizi arar bulurum”* -dikkatinizi çekerim, iş, kızın kendisini arayıp bulmasına bırakılmış durumda!). Yine mektuptan anlaşılıyor ki, Muhip ve Ahmet Hamdi (‘iki ahbap çavuş’), kıza Beyoğlu’nda rastlıyorlar; yanında kısa boylu, yüzü gözü şiş içinde, çelimsiz bir adam: kocasıymış! Gönül koyduğu kadının yanındaki çelimsiz adam, Tanpınar’da şu avunuyu telkin ediyor: *“...önünde durduğumuz tütüncü dükkânının aynasında uzun müddet ve hiç de mütevazı olmayan bir hazla kendi yüzümü seyrettim, armutun*

iyisini... efendim, ayı denilmez, maymun diyelim, yermiş.” Üstelik, çelimsiz maymun, kendi kendine rüya görmemiş, Tanpınar’ın rüyasını gördüğü şeyi hayata geçirmiş; kızı Bursalarda dolaştırmış! İşi talihe (“*Muhakkak ki talih yaman talih.*”) yoran Tanpınar, yine de, iyi temennilerini muhafaza ediyor: “*Ne ise, inşallah kızcağızı mesut eder. Doğrusu bu ya, o çocuğun saadeti benim için birinci derecede ehemmiyetlidir.*” (Nastenka’ya *Beyaz Geceler*’de mutluluklar!)

Tanpınar, yine aynı mektupta, Kutsi’nin evlilik meselesini soruyor. Kendisi, aşka yatırımda bulunmanın yorucu olduğuna kanaat getirmiş olmalı (“*Ben doğrusu ümit etmekten bıktığım için evlenmeğe derhal hazırım.*”); Kutsi’ye ısrarla evliliği öğütüyor: “*Evlen, Kutsi evlen... Ebedî bir şifadır evlenmek.*” 6 Ocak 1938 tarihli mektubunda ise; sonsuz sağaltıcı bulduğu (artık Kutsi tarafından da tecrübe edilmiş olan) evlilik uyarınca etrafına daha bir alıcı gözle bakmaya başlıyor ve kadınları ikiye ayırıyor: “*...evlenilebilir ve evlenilemez...*” Böylesi bir ayırımla, İstanbul’da, evlenebileceği yedi-sekiz hanım saptıyor: “*Şimdilik bu kaba tasniften ileriye gidemiyorum.*” Gerçekten de gidemiyor. (1) Gitse de, gidebildiği şöyle bir yer: Yıl 1943. Yılbaşı. Mektubunda; kendinden söz etmediğinden yakındığı Kutsi’nin, kim bilir hangi soyut düşüncenin sarmalında takılıp kaldığına değiniyor. Kendisinin taşınıp döşediği evi, “*Fikrî bir ahırım var...*”, diye müjdeleyen Tanpınar, arkadaşının düşünsel sürecine şiirsel bir dille yaklaşıyor (“*Neredesin? Hangi mücerret [soyut] fikrin ağında kayboldun? Hangi cazip illusion’u, bir kadın soyar gibi, lezzetle ve hazla tül tül, parça parça, hayal hayal soymakla meşgulsün?*”) ve kendisi de, o vesileyle, kadınlarla ilgili meyveli fantezisini aktarmış oluyor. Beş yıl sonra geldiği yer orası.

Bir on yıl sonra geldiği yer ise, Paris; 1953. Geçen on yılı içinde, meyveli düşlemini yaşama geçirmişliğine ilişkin herhangi bir ize rastlamadığım Tanpınar, bu kez, Paris meyvelerini seyre durmuş gibidir. Mayıs’ta, Adalet ve Mehmet Ali Cimcoz’a yazdığı mektubunda, Avrupa’ya seyahat edecekler madde madde nasihatlarını sıralamış. Toplam ‘13’ hassas maddeden oluşan yönergenin 8. maddesi konumuzla ilgili: “*Sokakta daima başkalarına ait kadınlar göreceğinize emin olun.*” Sekizinci maddenin çıkarımı, 16 Haziran tarihli mektupta yapılmış. Adalet’e yazılan mektupta, Tanpınar, orada herkesin sahipli oluşunun yaşattığı mahrumiyet duygusuyla olmalı, Adalet’e (ve o arada Mehme Ali’ye elbet) şöyle sesleniyor: “*Mehmet Ali’yi getirmeği unutma; çünkü burada öpüşen çiftleri görünce rahatsız olman ihtimali vardır; yanında Mehmet Ali bulunsun. Sonra benim gibi azap içinde kalırsın!*”

Tanpınar’ın azabını anlamak üzere, az geriye, 4 Haziran tarihli (Mehmet Ali’ye yazılmış) mektuba dönüyoruz. S. Z.’nin evindeki kokteyle gidilmiş. S. Z.; “*Ne kadar güzel kadın!*”, olarak anılan kadın. Evdeki havayı; ‘domuz yağı gibi soğuk’, ‘altın yüklenmiş eşek-öküz’ misali zengin bulan Tanpınar, S. Z.’nin uyandırdığı duygularıysa şöylece ifade ediyor: “*Fakat S.’in süzgün bakışı, ısırmak hevesi veren çenesi, saçları, peltekliği. Hey Yarabbim. Sure-i Fetih gibi kadın. Bir içim su.*” Çenesinden ısırma arzusuyla yanıp tutuştuğu meyvenin elinden çıkan heykeller de bir başka değer kazanıyor, Tanpınar’ın gözünde: “*Heykel dediğin ancak böyle olur tabii. Bu kadar güzel kadın elinden çıktığı zaman güzeldir, mükemmeldir, nefistir, iyidir.*” Heykellere alıcı gözle bakılmadığını; lakin, ‘Boğaz meyhaneleri gibi derin’ ve güzel bir hanımın elinden çıkmakla, Michelangelo’nunkileri bile ihmal ettirecek denli etkileyici olduklarını anlıyoruz: “*Ne yapayım Michel Ange’in ter ve sarmısak kokan dehasını? Bana böylesi lazım.*” Ve, kendi kendine konuşuyor Hamdi Bey: “*Yaşın elli*

üç... Hamdi Bey. Fakat yaş maş yoktur bu dünyada... Vay canına yandığım be, ocak sönmemiş. Buram buram alev, duman, ateş hepsi var."

Kimbilir; Klee de, uzanılmayan meyvenin yarattığı azaptan payını almış olmalı, aynı mektupta (hemen altta) şunlar da var: *"Be pezevenk kumaş deseni yap, muşamba yap, halı yap, resim senin nene? ... Sakal kılıyla resim olur mu? Hiddet içindeyim hâlâ."*

Neyse; Baudelaire'i çıldırtan Paris yağmurunun üstüne güneş açıyor ve Hamdi Bey de, Paris sıkıntısından kurtuluyor biraz: *"Güneş açtı... Canım güneş. Canım aydınlık... İnşallah tamamdır bu... Can sıkıntısı, sabırsızlık gider, perdenin arkasında Paris diye bir şey, çok güzel, kavranamayacak, ana rahmi gibi sıcak, sevilen kadın göğsü gibi uyuşturucu bir şey var, ona kavuşurum."* Yoksa; Tanpınar'da yoksunluk duygusu ve öfke uyandıran, anacıl bir sarılıp sarmalanma eksikliği midir? (*"Sükûnet dostum esas şeydir."*) Ana gibi geride bırakılan İstanbul misali: *"Pencereyi açtım ve baktım gök tertemiz. Köpoğlusu sanki İstanbul."*

Ana rahmi gibi sıcak, başını koyup sükûn bulacağı bir kadın göğsü arayan Tanpınar; o arayışla -anacıl kucakla- uç ilgiler arasında salınıp duruyor:

"...orada olsaydı, imkânı yok Ercüment Ekrem'in kızı bana o kadar şirin görünmezdi. Ne yaparsın kardeşim, gözüm hep millî çöplüklerde." (Paris, 16 Haziran 1953/ Adalet'e. -*"yaş maş yoktur bu dünyada"*)

"Dün akşam yemek yediğim yer çok güzeldi. Rüya gibi kadınlar vardı. Elli liraya hepsi hazır. Hattâ kırka..." (Paris, 9-17 Ağustos 1953/ Adalet'e. -Sevgili şairimiz, 'o mahut yerler'den birinde mi yemiştir akşam yemeğini; yoksa, akşam yemeği yenilen herhangi bir yerdeki güzelce kadınları parayla 'kaldırılabilir' bir yere mi koymaktadır?)

"...kafamda operada gördüğüm güzel kadınla kokusundan başka Parisli bir şey yok... On saat peşinden yürüyebilirdim." (Paris, 14 Şubat 1955, ikinci Paris seyahati/ Adalet'e. -Koku!)

"Bütün hastanede güzel hastabakıcı yok gibiydi. Kâzım'ın [Kâzım İsmail olmalı.] maiyetinde bir tek güzel kadın gördüm. O narkoz verici doktor hanım. Hakikaten uyku ilâhesi gibi bir şeydi." (İstanbul, 31 Mart 1959/ Hasan Âli'ye. -2- -Güzel'i, 'hastabakıcı'lar -şefkat kaynakları- arasında araması, uzun uykular verici bir tanrıçada bulması; anlamlı!)

"Bittabi bu arada Nice plajlarında güneşin karartıp yaldızladığı çok güzel kadın göbekleri de vardı. Bu uzva [organa, vücudun bu parçasına] daima muhabbetim ve hususi bir hürmetim olmuştur. Fakat bu kadar nefisi, kendi başına her türlü muhtariyete [özerkliğe] ve istiklâle [bağımsızlığa] lâyık olduğunu bilmiyordum." (Paris, Ekim -sonları- 1959, üçüncü Paris seyahati/ Hasan Âli'ye. -Bütüne değil, vücudun bir bölümüne cinsel yatırım: Göbek bağının bağlandığı yere!) Ve Tanpınar, bütünden soyutlanarak cinsel yatırımda bulunulacak bir göbek deliği olmayışına; deliği sevenin, başka şeylere de katlanması külfetine yazıklanıyor: *"Yazık ki tabiat bu cinsten tecritleri yapmıyor. Onlar da bir sisteme bağlı ve sistem insanın karşısına çıkınca masrafını, mesuliyetini, hatta tatminini, o acı boşluğu da beraberinde getiriyor. O zaman dipsiz bir uçurum oluyor."* (Ve bunu da bir olgunluk işareti olarak

alıyor..) “Şüphesiz on sene evvel böyle düşünemezdim. İstersen olgunluk! diyelim ve hüüngür hüüngür ağlıyalım.” (3) (Ağlamak daha doğru olsa gerek!)

“Genç genç rahibeler siyah çarşaflara bürünmüşler, ellerinde çanakları hababam sürtüyorlar, hayır mı, gezme merakı mı? Bazıları da insana hakikaten kutsî lezzetler ve arzular aşılayacak kadar güzel.” (Paris, 22 Ekim 1959/ Mehmet Ali ve Adalet’e. - Genç-sürten-lezzetli arzular uyandıran/ kutsal rahibeler!!)

“Lolita’cılığı ayıplamayı benden bekleme. İçim gidiyor vallahi. Ne var ki yaş geçtikçe insanda haysiyet fikri artıyor.”(?) “Burada anneannesinin ayakkabısını ayağına geçiren sokakta. Çünkü Lolitalar -hakikî Lolita’dan bahsediyorum- düzgün ayakkabı meraklısı. Saint-Germain kahvelerinde, Select’te dolu... Geçen akşam muhacir [göçmen] kuş cinsinden bir Lolita’ya rastladım. Saat ona doğru idi. Komşu sinemaya gitmek için otelden çıkmıştım. Yumurta gibi bir kız yaklaştı, yolunu sordu. İlk önce itiyat bu ya, bizim evin adresini vermeğe kalktım, tabii aklım başıma geldi. Sokağın başına götürdüm. Viyanalı imiş... Onu kaderine teslim ederek, ben de hamakatimden [beyinsizliğimden, ahmaklığımdan] memnun, cinaî film seyrine gittim.”(!!!) (Paris, 11 Aralık 1959)

Tanpınar, ölümünden iki-üç yıl kadar önce, elli sekiz yaşında, bir göçmen lolita kuşunu elinden kaçırışını ahmaklığına verip böyle hayıflanıyor. Önceki mektubunda - 22 Ekim’li olanı-, Montpellier’den Avignon’a tren seyahatinde kompartımanına gelen -bütün Paris’i ve vilayet kabarelerini, komedi tiyatrolarını dolaşmış-, yetmiş dört yaşındaki sarışın kadının, daha üçüncü dakikada gözlerine âşık olduğunu ironik bir tarzda ifade eden -“Bu seyahatte tek şansım bu kadındır.”- Tanpınar; yaklaşık kırk gün sonra uçan lolita kuşunun ardından yaşadığı öfkeyi, cinayet filmine taşımak suretiyle yatıştırıyor. Ve, durumu ile ilgi şu içgörülü saptamayı yapıyor: “Bizde Lolita’cılığın döviz: Murdar [pis] öldüğüne yanmaz, öd ağacından tabut ister, darb-ı meseldir. O, bu değil ama, şöyle bir âşık olsam fena olmayacak.” Ne yazık; bir ömür muradına eremeyan Tanpınar, ömrünün son demlerinde de etraftan yardım bekliyor: “Fakat kimse haydi demiyor.”(!)

Bu faslı (‘güzellerle karşılaşma’ faslını), Tanpınar’ın, İngiliz güzelliği ile çok özel ve yaşına uygun (“çok hususî ve yaşına münasip”) yaklaşması ile kapıyorum. Londra izlenimlerini Paris’ten Kaplan’a (Mehmet) yazan (2 Eylül 1959) Tanpınar, ‘Reis-i cumhur hazretleri’ni (kısaca, cumhurbaşkanını) muayene etmiş olan hekime görünme fırsatı yakaladığını, muayeneden sonra radyografik inceleme istendiğini söyleyerek gelişmeleri şöylece aktarıyor: “Kliniğin üst katında çırıl çıplak bir masa üzerine yatırıldım. İçimde hep ameliyat korkusu, filân bekliyorum. Birdenbire kapı açıldı ve hiç görmediğim şekilde güzel, galiba hiç unutamayacağım kadar güzel bir hastabakıcı girdi. Aradığını aradı, buldu, beni selâmladı çıktı. Bilir misin ne oldum? Anlatamam ki. Hakikaten illumination [aydınlanma] gibi bir şeydi.”

Tanpınar, hemen izleyen paragrafta, söz konusu aydınlanmanın ne türden bir aydınlanma olduğunu açıklıyor: “Musikîden başka hiçbir şey üzerimde böyle bir tesir yapmadı.” (Geçerken değinmiş olayım; Tanpınar, şiiri müziğe indirgemeye -ya da, kendisine göre, yükseltgemeye- özenen adamdır!) Devam ediyor: “Sanki yirmi yaşında idim. Ve doğrusunu istersen çoktan beri, senelerden beri unuttuğum bir hakikati, kendi hakikatimi buldum...”

Çok isabetli; bu, Tanpınar'ın hakikatidir: Güzel'i, güzeli taşıyan şeyden soyutlayarak, saltık bir gerçekliğe indirgeyerek yaşamak. Bu kaygının şiirdeki karşılığı ise; güzel'i, anlamsal/çağrışımsal örüntülerinden yalıtarak, şiiri -olabildiğince- müziğe yaklaştırarak kurmak çabasıdır. Sözlerini şöyle sürdürür Tanpınar: "*Güzel irréal'dir.*" (Evet; Tanpınar, hayat içindeki güzelle sorunludur.) "*Güzel keşiftir. Güzel maddeyi 'idea' yapar.*" Tanpınar'ın sık sık dile getirdiği 'güzele tutkunluğu', böylesi, 'idea'lar katına taşınmış, yaşamla bağlarından yalıtılmış (her anlamda, yüceltilmiş/ülküleştirilmiş) bir güzel tutkunluğudur. Başka bir deyişle, Tanpınar'ı bu tarz güzel keşfine zorlayan; güzelliğin kendisi değil, Tanpınar'ın, güzeli hayat içinde yaşamaya dair (yapısal) zorluğudur.

Ölümünün ardından Haldun Taner, *Vatan*'daki yazısında (28 Ocak 1962) şunları söylüyor: "*Güzele alabildiğine açık ruhunun kadınlara ilgisiz kalmayacağı muhakkaktı. Ne var ki bu aşkların çoğu platonik kalırdı. Hattâ âşık olduğu hanımların bazan bundan haberi bile olmazdı. Bu tutkunlukları çoğu zaman kısa, ama her zaman da geçici olurdu.*" (4)

Peki; Tanpınar ne söyler, kendi aşk hayatına ilişkin? Var mıdır, kanlı-canlı aşkları? Son demlerinde tutmaya başladığı (bölük pörçük tutulduğunu bildiğim) günlüğünün bir yerinde bir kadından söz ediyor, Tanpınar. Yahya Kemal'in bazı münasebetsiz adamlara, biraz fazlaca bir genişlikle hayatında yer açışından bahisle, kendisinin de bir ara öyle bir dönemi olduğuna değiniyor: "...*tanıştığım zaman ehemmiyet vermediğim, istihfaf ettiğim [hafıfsediğim], hattâ tanışmak istemediğim adamların birdenbire bende bu kadar romaneskle canlanmasının bir sebebi de şüphesiz o senelerde büyük bir aşkı yaşamamdı. Bütün bu insanları da benim gibi seviyor, yahut sevdiğim kadını sevmeye hazır tasavvur ediyordum.*" O seneler büyük bir aşk yaşadığı için, bir takım ehemmiyetsiz adamlara önem verdiğini, aynı önemsiz adamların sevdiği kadını sevmelerini beklediğini (ama öyle olmadığını) anlıyorum. Devam ediyorum: "*Her şey sevdiğim kadının yakınlığına ve uzaklığına göre yeni bir değerler silsilesinde güzel, tatlı, asil nostalgique oluyordu.*" Her şey, sevdiği kadının o şeylere mesafesine göre; ya da, o kadınla o sıradaki muhabbetine göre değer kazanıyor, diye anlıyorum. Ama, "*Ve bu masal beni insanlara karşı bilhassa hayatlarını tanımadığım nispette kıskanç ve alâkalı yapıyordu.*"dan bir şey anlamıyorum. Anladığımı sandıklarım, "*Fakat bu masal tek başına değildi. Bunun yanı başında belki de kendi şiirinin havası içinde Yahya Kemal'in yarattığı bir çeşit atmosfer olan ikinci masal daha vardı. Yahya Kemal kendisi için bu romaneskin havasını çok geniş bir muhitte hazırlamıştı. Şiirin müstakbel havasını başkalarından doğru teneffüs ediyor. Canan kelimesi etrafa yayılmıştı. Hakikatte biraz benim için humiliant [kibir kırıcı, utandırıcı] olsa da fizik kudretlerimin, hayatımın tesadüflerinin yardımıyla biraz onun şiirlerinin havasını yaşıyordum. Daha doğrusu iki ayrı masal birleşmişti. Ben kendi santimentalizmimle [aşırı duygululuğumla] -ki Yahya Kemal'inkinden çok ayırıydı- Yahya Kemal kendi hayatı dediği santimentalizm ve romaneskle [romansılıkla] bir noktada o zamanlar o yazdığı için onun şiirlerinde birleşmişti.*"yi yanyana getirmekte zorlanıyor, daha doğrusu hiçbir şey anlamıyorum. Ancak, Tanpınar'ın, en ziyade içtenlikli olmasını beklediğimiz günlüğünü tutarken bile kendi olmakta zorlandığını anlamakta zorlanmıyorum. (5)

Şimdi de, Tanpınar'ın, aşk olgusunu nasıl kuramsallaştırdığına; onun için de, *Aşka Dair* başlıklı yazısına (6) bakıyorum. Baktığım yerde şunları buluyorum:

1. Aşkı başlatan can sıkıntısıdır (“Çok ferdî vâkıalara [bireysel olgulara] inmeden, bütün bir taklit hissinin, heves ve oyunun, uzvî ürpermenin ve bugünkü cemiyet [toplum] hayatının büyük fârikalarından [ayırmaçlarından] biri olan can sıkıntısının aşka başlangıç verdiğini söyleyebiliriz.”);
2. Ruhlara sarhoşluk ve heyecan veren şeyler aşka uygun zemini hazırlar (“Güzel san’atların, bilhassa musikî, şiir ve edebiyatın -bugünkü hayatta sinema da dahil- ruhlara getirdiği sermestî ve heyecan ile ona müsait bir zemin hazırladıkları da muhakkaktır.” Dante’nin Francesca de Rimini’sinin günahkâr aşkı; eski Yunan’ın şuh, heveskâr ve kin güdücü Afrodit’i; Flaubert’in Emma Bovary’si, vb.);
3. İkinci maddede sayılanlar, aşk yaşantısına uygun bir zemin hazırlasalar, kendine özgü lezzetleri olan bedensel heyecanları başlatsalar da; bütün bunlar, ancak, gelişmeleri için uygun koşulları bulduklarında gerçek kimliklerini kazanır (“Aksi takdirde ya unutmanın girdabında, yahut da etin bir teşennücü [ürpermesi/?] içinde kaybolur gider.”ler.);
4. Büyük anlamında aşk, üçüncü maddede anılan sığılığı aşabilenlere özgüdür (“Büyük mânâsında aşkla bu sığıklardan tevakki edenler, onların ötesinde devam edenlerdir.”);
5. Söz konusu sığılığı aşabilen aşklar, bildik benliğin altındaki kalıtımsal dünyadan kaynaklanır ya da güçlerini oradan alırlar (“Ancak bu sonuncularındadır ki, muayyen benliğimizin altında bütün bir irsiyet âlemi, bütün bir ırk ve ölümler bizde sevişirler, kendi rüyalarını, saadet iştihaklarını [arzularını] tatmin ederler.”);
6. Kendi gizinden yeniden doğmak, bedensel doyumda yitip gitmeyen aşklara özgüdür (“Her gün sayısız hava ve hevesin uzvî bir tatminde kelebekler gibi kanatlarının yanarak çöktüğü görülür, fakat bu tecrübeden geçebilen pek nadir birkaç tanesi kendi küllerinden tekrar doğmak sırrına mazhar olur.”). Böylesi aşklar; yüzeysel ve görünürdeki koşulların üstünde, şekilsiz, yasasının ortaya konulması ve kanıtlanması olanaksız bir sürecin kaçınılmaz ürünüdür (“Bunlar sadece zahîrî ve sathî şart ve unsurların birleştirdiği mevcutlar değil, bu şartların üstünde, kanununu elde etmek mümkün olmayan, şekilsiz ve tahkiki imkânsız bir muayyenliğin zebunu [edilince teslim olanı] olarak sevenlerdir.”). Böylesi aşklarla sevenlerin zengin kimlikleri; uçsuz bucaksız bir geçmişle onları önceleyip işleyen binlerce unsurun katılımıyla oluşur (“Onlar, ölçüsüz zaman içinde kendilerine takaddüm eden binlerce unsurun işlediği ve iştirak ettiği zengin hüviyetleriyle severler.”). Bu sürecin başlıca etkeni kalıtımsallıktır (“Bu tarzda karabetleri [soyca yakınlıkları] tayin eden âmillerin [etkenlerin] başında, irsiyet şüphesiz ki en büyük rolü oynar.”). Arkasına böylesi bir seçkinliğin gizini almış tutkular için, bedensel sahiplenmenin değeri, yalnızca bir sınav deneyimi niteliğindedir (“Arkasında böyle bir intihabın sırrı bulunan ihtiraslar için uzvî tesahübün kıymeti, sadece bir imtihan tecrübesinden ibarettir, denebilir.”). Aşkı sürdüren; ruha bütün kıvrımlarını ve özelliklerini veren iç yapıdır. Kalıtımsal olarak aktarılan iç yapı, aşk yeteneğimizi ve aşk yazgımızı da belirler (“...her aşk ne şekilde başlarsa başlasın, onu devam ettiren şey, ruha bütün kıvrımlarını ve hususiyetlerini veren iç bünyedir. Tek bir spermde nakledilen bir yığın hususiyet arasında, aşk kabiliyetimiz ve mukadderimiz de vardır.”).

7. Aşk, neye âşık olunduğu bilinmeden başlar; sebep, sonradan keşfedilir (daha doğrusu, icat edilir). (*“Aşk psikolojisinin en dikkate değer taraflarından biri de mevzuunu [konusunu] tanımadan başlamasıdır; onun için her aşk, devamı boyunca bir yığın lezzetli keşifler silsilesi olur... Hülâsa [özet olarak], bir yıldız kasırgasında ve büyümlü bir terkiib [bireşim] halinde tanıdığımız ve sevdiğimiz mahlûku, yavaş yavaş çok şaşırtıcı bir coğrafya gibi keşfederiz.”*) Âşkın dikkat ve hayranlığı yalnızca mükemmel ve güzel olan ayrıntılara değildir (*“...âhenksiz [uygunsuz, uyumsuz] olan taraflar dahi aynı suretle taziz edilir [şereflendirilir]*). Böylelikle, tapınırcasına sevme duygularımız pekişir (*“Bu zaaf noktalarıdır ki mukabili olan şefkat ve merhamet duygularıyla perestîş hislerimizi takviye ederler.”*).

8. Her aşkın arkasında, bir, ‘başlangıcı olmayan geçmiş zamandan’ gelmeklik düşüncesi vardır (*“Her aşk peşinde bir ezeliyet fikrini taşır. Büyük aşk şâirlerinin çoğu, sevgili ile ta ezelden bir tanışma devresini terennüm etmişlerdir [dillendirmişlerdir]; Yahya Kemal’in ‘Telâki’ [kavuşma] adlı manzumesi bu nev’in [türün] yeni şiirimizde en güzel nümunesidir.”* [örneğidir]). Türk şiiri, geleneğindeki ‘tasavvufî’ esinle o düşünceye varmış kabul edilse de; Goethe ve Schiller’in şiirlerinde de benzer bir tutum vardır (*“Bence bu hal, aşkın bizatihi kendisinde vardır, her âşık bir ‘Réminiscence’ [anımsayış, anı] vehmi [kuruntusu] içinde yaşar...”*). Aslında bu evrensel tutumun kaynağı, atalarımızdan bizlere uzanan kalıtsallıktır (*“Ben, daha ziyade yukarıda söylediğim gibi aşk tecrübesinin, ölüm tecrübesi ve onunla sıkı sıkıya rabıtalı [ilişkili] bazı rüyâlar gibi, bize cedlerin mirası olduğuna ve bu ezeliyet fikrinin de oradan geldiğine kaniim. Hattâ daha ileriye giderek -gerçekten de, Tanpınar kendisini tutamamaktadır-, en tecrübesiz âşık bile, kendi macerasının daha eşiğindeyken ilk cedlerin cennetteki telâkilerinden kendisine kadar olan bütün bir tecrübeyi, emsalsiz hazları, acı hayal sukutları [düş kırıklıkları] ve zâlim ayrılıklarıyla bizzat tatmış gibi kendi nefsinde hazır bulur, diyeceğim.”*). Sorun, erkekler tarafından dillendirilse, yeridir (*“Uzviyetimizin en karanlık tarafında, çok gizli bir yerde teninin kadınından ayrılmış olmanın azabı mevcut ve müessirdir.”* [etkilidir]).

9. Verlaine’in de belirttiği üzere; sevgili her zaman için yeni ve yenileşmenin gizine sahip olsa da, onu oluşturan herhangi bir zerre bile berikine yabancı değildir. Sevgili; ezelden beri tanınan ama ezelden beri de arzulanandır. Bütün bir yaradılış boyunca, sevgilinin güzellikleri, beriki için, en kısa lezzetlerin ve en uzun hasretlerin nesnesidir. Sormadan edemez Verlaine; *“Bana gelmeden evvel neredeydin? Bütün bu mükemmel şeyler, bu emsalsiz [benzersiz] güzellikler ve mukavemet edilmez [dayanılmaz] câzibeler parça parça hangi yıldızlarda dinleniyordu? ... Hangi zengin ve esrarlı madenlerde, hangi nâdir hassalâ [özgöl] ve acayip pırıltılı taşlarda uyudun? Hangi muattar [güzel kokulu], göz alıcı ve kıvrak nebatlarda büyüdü (..)? Senin inhinalarını [eğimlerini] hangi dereler verdi? Gözyaşlarının sıcaklığını topladığın akşamlar nasıl akşamlardı? Kaç yaşayan ve şuurlu vücutta henüz tamamlanmamış hüviyetinin [kimliğinin] cazibe ve kudretlerini deneye deneye yetiştin?”* Serüveni böylece dillendirilen sevgiliyi bulmak için, Verlaine, çok beklemiş; milyonlarca ya da milyarlarca bireşimin içinde gittikçe zenginleşen, soyluluk ve çetinlik kazanan (‘asilleşen ve mudilleşen’) bir arzu ile sevgiliye seslenmiştir. Kendisinden önce kendisi olan binlerce, onbinlerce gölgenin göz ve kulağı ile sevgiliyi seyretmiş ve dinlemiştir. Sevgilinin her kımıldanışında, binlerden, onbinlerden biri doğmakta; sevgili ile her kavuşma, yitirme korkusu ile zehirlenmekte (*“Seni kaybetmek korkusu, asırlar boyunca, oluşun çenberinde seni tekrar, yeni baştan parça parça aramak*

azabının korkusu ...”); nihayetinde, gelip şunu dayatmaktadır: “İşte bundandır ki bana seninle tam, yekpâre ve imkânsız bir ölümden birleşmeyi istetiyorlar...”

Verlaine’den esinle, yapılacak olan şudur: Sevgili, kendisine unsurlarını kazandıran şeylere dağılırken; seven, düzenini ve amacını sevgilide bulduğu bir birlikle sonsuza dek toplu kalmaya özenmeli; öyle ki, sevenin şefkati, sevgilinin zindanı olmalıdır. Yani şöyle: “*Sen unsurlarını veren şeylere dağılmak, ben nizamını ve gayesini sende bulduğum bir vahdette ebediyet boyunca toplu kalmak istiyorum; onun için şefkatim mahbesindir!*”

Evet; böylesine ulvileştirilen (yüceltilip manevi âleme taşınan) ve ‘idealaştırılan’ aşk, Tanpınar’ın yazınsal coğrafyasında nasıl konumlandırılmıştır? O, daha sonra. Peki, ya kendi coğrafyasında? Bir yığın çatışma ve duraksama ile; çoğu kez de, vazgeçişlerle yaşandığı anlaşılıyor. Noktayı, *Nokta* dergisinde yayımlanan günlüğünden alıntı ile koyuyorum: “*Hülâsa bir yığın tezadın [çelişkinin, karşıtlığın] adamıydım. Sorumluluk hissim ve merhametim vardır; fakat çok defa bu hislere bilhassa seksüel meselelerde ihanet ettim veya düşündüm. Fakat çok defa da yarı yoldan geriye döndüğüm oldu. Genç kızlar beni daima alâkadar ettiler. Müthiş şekilde cazibelerine kapıldığım oldu.*” Bir kez daha, taze bedenlerin, Tanpınar’ı cinselliğe kışkırttığını; bilhassa da genç kızların cazibesiyle yerinden kımıldayan cinselliğin, ‘sorumluluk ve merhamet’ duygularıyla dizginlendiğini (dizginlenmese, Tanpınar’ın cinsel nesnesine yönelen arzuları, nasıl bir ‘sorumluluğa ve acımasızlığa’ yol açacaktır; ayrı bir merak konusu); dizginlenemeyenlerin önemli bir bölümünün de, ‘aşk idealizasyonu’na yönlendirildiğini anlıyorum. Devam ediyorum; “*Sonunda her genç kız can sıkıntısı verdi. Bilhassa bir kadını sevdim, çok ıstırap çekmekle beraber hakikaten mesut oldum, birkaç kadın da beni sadece tatmin ettiler.*” (7)

Sonuç: Tanpınar’ın aşk hayatı = Müthiş şekilde çekiciliklerine kapıldığı halde, sorumluluk-acıma-can sıkıntısı ile ‘yarı yollarından dönülen’ genç kızlar + sadece ‘tatmin eden’ birkaç kadın + ‘çok ıstırap çektirip mutlu eden’ bir kadın.

Sonucun sağlaması ve bir okuma parçası: ‘Tartuffe’le Mülakat’/ Yeni yağmış karla yerlerin gıcır gıcır olduğu bir gece yarısı. Tiyatro çıkışı. Seyirciler, az önce soyunup dökündükleri yüzlerini derleyip toparlamak, gündelik yüzlerinden birini takınmak telaşında. Seyircilerden birinin peşine, ayaklarını sürüye sürüye, az önce sahnede olan Tartuffe rolündeki oyuncu takılıyor. Seyirci ile, teklifsiz, evine gidiyor. Ev bir tavan arası. Yastık altlarına varıncaya kadar kitapla dolu. Bütün döküklüğüne karşın, gökyüzünü seyretme müsait. Belki, karşı evdeki genç kızın çamaşır değiştirmesini seyretme de? Seyirci, iğrenç bir tebessümle sorulan soruyu ‘Hayır’lıyor. Tartuffe’nün yanıtı: “*Oh ne âlâ, tebrik ederim, tesadüf faziletlerinize hürmet ediyor...*” Tartuffe, fazileti tesadüflerle de desteklenen seyirciye, beyhude tek yüzle kendini zora sokmamasını, yüzünü ve kendisini eskitmemesini, her durumda işini kolaylaştıracak maskeler tedarik edip arkasına geçivermesini tavsiyeyle, seyirciyi, neşe ve saadete davet ediyor: “*... itiraz etmeyin, sonsuz bir hayat aşkınız var, gözlerinizin parıltısından belli... dudaklarınız yaşamak susuzluğu ile yanıyor, ve siz beceriksizliğinizden birtakım hurafelere saplanmış, kendi kendinize aldanmaya çalışıyorsunuz.*” Seyirci daha fazla tahammül edemiyor: “*Sus...*”, diye haykırıyor; “*sus ve sükûnumu bozma, ben bu tavan arasındaki zengin inzivamdan mesudum, mahrumu olduğum fanî nimetlerin yerini ebedî lezzetler dolduruyor, geçici olan saadetlerden uzak olmuşum ne çıkar temiz ve asil ruhun...*” Zırvalara dayanamıyor Tartuffe, “*Budala...*”, diye yanıtlıyor:

“Kelimesine inanmadığın şeyler söylüyorsun. Seni tanımadım mı sanıyorsun, tiyatroda yanı başındaki genç kadına nasıl baktığını, onun en küçük hareketini nasıl gözden kaçırmamaya çalıştığını görmedik mi sanki? Ne hacet, bütün ömrün istemenin ve istediğini yapamamanın azabıyla geçmiyor mu?...” Seyirci, Tartuffe’ü şeytanlıkla suçluyor. Tartuffe müthiş bir kahkaha koyveriyor: *“... asıl şeytan sizsiniz. Siz, mânâsız ve budala gururunuzla oturduğunuz hayat sofrasından bir lokma bile tatmadan kalkıp gidenler.”* (8)

Yahya Kemal’e bir bakış/ Yahya Kemal; yazınsal tavrı da dahil olmak üzere, bir aydın ve insan olarak, Tanpınar’ın benliksel kuruluşunda (ya da yönelimlerinde) önemli bir yere sahiptir. Psikanalitik deyişle, -öykündüğü, esinlendiği- ‘özdeşim’ nesnelerinden biridir. Şimdilik, bir giriş olması niyetiyle, Beşir Ayvazoğlu’nun çalışmalarından (*Yahya Kemal -Eve Dönen Adam-* ve *Bozgunda Fetih Rüyası -Yahya Kemal’in Biyografik Romanı-* [9]) yararlanarak Yahya Kemal’e bakıyorum.

Eve Dönen Adam’a (1985’te) yazdığı önsözde, Ayvazoğlu, Yahya Kemal’i, özellikle de, *“...evde kalanları zelzeleyle başbaşa bırakma şuursuzluğundan tez uyan[an]”* ve ev’ine dönenlerden biri olarak anıyor. Buradaki ‘ev’; Asya içlerinden gelip yerleştikleri coğrafyayı ‘vatan’laştıran, o vatani, daha da ferah olması için yaklaşık bin yıl boyunca genişletmeye ve güzelleştirmeye çalışanların tuttukları ve torunlarına miras bıraktıkları mekân oluyor. Gün geliyor, kendilerine geniş ve güzel bir vatan bırakılanlardan bazıları, ‘Batılılaşma’ derdine, vatanlarından ya da evlerinden kaçıyor. İşte; Yahya Kemal de bu kaçaklardan biri oluyor ama bilinçsizliğinden vakitlice sıyrılıp evine dönüyor. Şiirlerinde evin sıcaklığını koruyor; dolayısıyla, değişme ve gelişmeyi, *“kimliğimizi muhafaza ederek”* gerçekleştirmeye çalışıyor. Ne yazık; -Ayvazoğlu’nun saptamasıyla- şiiri, bıraktığı noktada kalıyor; ev, sıcaklığı muhafaza edilemediği için, yıkılıp gidiyor (özlediği anlamda *“imtidad”* [uzama, uzayıp gitme, devamlılık] sağlanamıyor). (10)

Yahya Kemal; kendi ifadesiyle, gökyüzünü, Tanrı’nın bağışlayıcı evreninden yükselen (*“mağfiret âleminde gelmiş ledünni”*) ezan seslerinin doldurduğu, ‘her bakımdan Türk ve Müslüman bir şehir’ olan Üsküp’te (2 Aralık 1884’te) dünyaya geliyor. Anılarında; annesi Nakiye Hanım’ın beş vakit namazında (anılarının bir başka yerinde ise zaman zaman namaz kılan), inancı sağlam (*“fevkalâde mutekid”*); kocası huysuzluk edip Selânik’e taşınmak istediğinde, oranın, Yahudi ve gâvurla karışık, ‘öteki’lerle dolu (*“ağyâr diyârı”*) olduğu gerekçesiyle kocasına muhalefet eden bir kadın olduğunu; ‘her taşında milletimizin ruhunun şekillendiği’, *“Türklüğün tekâsüf ettiği”* [yoğunlaştığı] Üsküp’ü bırakmak istemediğini aktarıyor. (11)

Böylelikle; Yahya Kemal (ki, adı o vakit Ahmet Âgâh’tır), -*“talihli Türk çocuklarından biri”* olarak- kulaklarında ezan sesi (12), etrafında namaza duranlar, büyüklerle gidilen bayram namazları ve ‘tekbîr ve âmin alaylarıyla’ beraber mektebe başlıyor. Lakin, âmin alayıyla götürüldüğü mahalle mektebine bir üç yıl gidip geldiği halde, ‘elifbâ’yı (abece’yi) sökemiyor. (Ayvazoğlu, buradan bir tez geliştiriyor ve küçük Ahmet’in başarısızlığında, Batılılaşma karşısında bir tür direniş -içe çekilerek reddetme- tavrı okuyor. Halbuki, güya reddedilen şeyin yeni olmadığını; ‘Yeni Mektep’ diye anılsa da, adından başka yeni bir şeyi bulunmadığını kendisi söylüyor.) O sıra, Üsküp valisi, ‘gerçek’ bir yeni mektep açıyor (Mekteb-i Edeb); başına da, Selânikli, Yahudilikten dönme birini koyuyor. Batılılaşma karşıtı Müslüman Türk halkı, durumu, *“Selânik’ten bir dönme gelmiş, Müslümanları gâvur ve çifit* [büyük

harfle yazılırsa Yahudi; küçük harfle yazılırsa, hileci, düzenbaz anlamına!] *etmek için Yahudi mahallesinde bir mektep açmış!*”, diye tespit ediyor. Tespitin hilafına, Ahmet, babası tarafından, abeceyi sökmekte başarılı olamadığı mektepten alınıyor, ‘gerçek’ yeni mektebe veriliyor. Ayvazoğlu, o sıra Ahmet’in hissettiklerinin, annesinin Selânik’e taşınmaları söz konusu olduğunda hissettikleri ile aynı olduğunu söylüyor: *“Hüznüme ve kederime pâyân [sınır] olmadı. Bu bana Müslümanlıktan çıkmak, gâvurluğa karışmak gibi bir şey göründü.”* Nihayetinde gâvurluk işe yarıyor; Ahmet, eskisinde sökemediği abeceyi yenisinde birkaç günde söküyor! (Ayvazoğlu; Mekteb-i Edeb’e geçişi, anılarında, gâvurluğa karışmak gibi değerlendiren Yahya Kemal’in evlerinde hepten de modernlikten uzak olunmadığını; alafranga döşeli salonları olduğunu, hatta, alafranga iskemlelerde oturulup yemek yendiğini de ekliyor.) (13)

Ahmet, önce Üsküp ‘idadi’sine (lisesine) veriliyor. Sonra Selânik’e göçlüyor; anne (Ahmet on üç yaşındayken) Üsküp’te ölüyor. Üsküp’e dönülüyor. Bu kez Selânik idadisine kaydolunuyor, bir süre orada devam ediyor. On sekiz yaşında, öğrenimini tamamlaması için (biraz da üvey annesine ve babasına küslüğünden), İstanbul’a gönderiliyor. Orada, anne tarafından akrabasının yanında kalırken, siyasi nedenlerle bir ara Paris’e kaçan, geldikten sonra da Paris’ten gelirken getirdiği fikirlerinden dolayı ordudan atılan Şekip Bey’le tanışıyor. Onun, Türklük ve Müslümanlığa düşman fikirleriyle (*“...her şeyiyle Avrupalıdır.”*) zehirleniyor ve Avrupa sevdasına tutuluyor. (Ayvazoğlu; o vakitler Avrupa ile özdeş tutulan ‘hürriyet’ düşüncesinin, aslında, ülkelerindeki toplumsal/töresel baskıdan kaçmak arzusundaki -alafranga özentili- gençlerin yakıştırdıkları bir ülkü olduğunu; ancak, milli bünyenin, *“... kendi millî hayatından tiksinen bu nesli âdeta yabancı bir madde olarak kabul ettiği için safra gibi at[tığını]”* ileri sürüyor.) Avrupa sevdasına tutulan safralardan biri olarak Ahmet Âgâh, on dokuz yaşında, Şekip Bey’in kaptana yazdığı mektubun da yardımıyla Memphis vapuruna atlayıp Paris’e doğru yola koyuluyor (yıl, 1903). (14)

Tek kelime bile Fransızca bilmeden geldiği Paris’te ilk tavrı dine karşı oluyor. Kilise düşmanlarının toplantılarına katılarak iyice dinden imandan çıkıyor. Tadına baktığı Jöntürklüğü tutmuyor; Quartier-Latin’e geçiyor; orada, yeni düşüncelerin ve şiir anlayışlarının da tartışıldığı bohem hayata atılıyor. Edebiyat ve sanat bahislerinin içkinin yanında çerez muamelesi gördüğü, *“Verlaine absent’i Baudelaire afyonuna karışan”* ol âlemdede, onun da varı yoğu şiir oluyor. Dönemin ünlü şairlerinden Jean Moréas’ın da gittiği kahvelere devam ediyor. Başkaları gerilerde kalmış kabul etse de, Heredia’yı kalıcı buluyor ve seviyor. Onu okurken Yunan ve Latin şiirlerinin de zevkine varıyor. Türkçe adına aradığı dilin, o şiirlerdeki gibi, *“beyaz lisan”* türü bir şey olduğunu düşünüyor. Giderek siyasi etkinliklere de kulak kabartıyor; Rum ve Bulgar milliyetçilerin niyetinin, Abdülhamit’i devirmek değil İmparatorluğu parçalamak olduğu ve Jöntürklerin de onların oyununa geldiği kanaatiyle, -Sciences Politiques’teki hocası Albert Sorel’den edindiği tarih zevkiyle- milletin tarihine yöneliyor, Turancı oluyor; sonra, tarihi o kadar gerilere uzatmak uygunsuz geliyor, *“milliyeti tayin ve tahdid [sınırlama]”* noktasında kalıyor. Milleti, milliyeti, yerinde değerlendirmek niyetiyle Paris’teki dokuz yıllık ikametine son verip (1912’de) -Memphis vapuruyla düştüğü yollardan Medie vapuruyla gerisin geriye-evine/memleketine dönüyor. (15)

Milliyeti belirleme ve bir sınır koyma işine sıvanan Yahya Kemal, Moréas ve Heredia’dan esinle, ilkin, ‘Nev-Yunânîlik’ (Yeni Yunansılık, gibi bir şey) davası tutturuyor. Acem geleneğinden gelen ve Tanzimat’la birlikte yüzünü Avrupa’ya

dönmüş olan çağdaş Türk yazını, onun da arkasındaki Yunan'a taşımak ve işi daha da sağlamlaştırmak istiyor. İstanbul'a döndükten sonra ilk tanıştığı yazar olan Yakup Kadri de fikri tutuyor. (İlginçtir; sonradan, birbirine tutunan bu iki arkadaşın Kemal, bir vesileyle, arkadaşına alınganlık gösteriyor. Milliyet belirleme işine titizlenen Kemal, milletimizin töreleriyle uzaktan yakından alakası olmayan bir yöntem uyarınca Kadri'yi düelloya davet ediyor -halbuki pusu kurması beklenirdi. Talihin daha da garip tecellisi, düelloya çağrı mektubunun ulaklığı, o sıralar Dârülfünûn'da [üniversitede] Kemal'in öğrencisi olan Ahmet Hamdi'ye nasip oluyor! Neyse; Kadri çağrıyı ciddiye almıyor, olay kapanıyor.) Sonra; Nev-Yunânîlik fikrini Tevfik Fikret'e açıyorlar. Fikret, 'nazarî' (kuramsal) taraflarla Cenab Şahabeddin'in ilgilendiğini söyleyip o tarafa gönderiyor. Cenab ve Rıza Tevfik şiddetle itiraz ediyorlar. Ömer Seyfeddin, daha da ileri gidiyor, işi alaya alıyor. İki kafadarı, Yunan donanmasına yardım toplama gayretkeşliği içinde betimliyor. Kısa bir süre sonra Yahya Kemal de tutturduğu davadan dönüyor.

Davasından dönen Yahya Kemal, Osmanlı'nın tarihsel ve kültürel kaynaklarına inmeye koyuluyor. Ancak; Frenklik tecrübesinden dolayı, Ahmet Hâşim'in *Müslüman Saati* dediği iç saat ayarına içini ayarlayamıyor. İstanbul gezintileri, Bektaşî tekkesi ziyaretleri, Tanburî Cemil Bey'ler... derken, farklı bir ayar tutturuyor. Cemil Bey'in oğlu Mesut Bey'in aktardığına göre, babasını dinledikten sonra önünde altından bir kapı açılıyor ve memleketine o kapıdan girip çıkmaya başlıyor. Ayvazoğlu'nun saptamasıyla, bir yandan Frenk alışkanlıkları öte yandan öz hayatımız, 'gönlüne göre' bir müslümanlık ayarlıyor. O ayar, daha ziyade, -tasavvuftan da esinle- 'rind' (hoşgörülük, aldırışsızlık) kavramı etrafında şekilleniyor. Ayvazoğlu'nun deyişiyle, 'epicürîen' bir tavır oluyor. ⁽¹⁶⁾ Kadercilikle hesaplaşan Hayyam'a yakın düşüyor. Tanpınar'ın saptamasıyla, eski şiirin havasına daha derinden girdiği dönemlerinde, 'enelhak' felsefesine meylediyor. Hayyam'dan çevirdiği, ancak bitiremediği (Yahya Kemal bitirememekle maruftur!) bir rubaideki dize de söz konusu meyle işaret ediyor: "*Sen kendini yok farzedip âzâd [her türlü bağdan kurtulmuş, özgür] yaşa*".

Sonuç olarak, Yahya Kemal'in Türk milletine ve Müslümanlığına bakışı; Kur'ân ve hadis kitapları değil, tasavvufî yaşantılar, İtrî'nin *Tekbir*'i, Sinan'ın Süleymaniye'si ya da bir Yesârî eksenî üzerinden yürüyor. Yürüdüğü yol, Şark hayranı Pierre Loticilik tavrıyla, Ayvazoğlu'nun 'biz' olarak andığı çevreyi az da olsa rahatsız ediyor: "*Doğrusu, Yahya Kemal'in eski medeniyetimizi ve Müslüman Türk toplumunu değerlendirme biçiminde hemen sezilmeyen, fakat üzerinde biraz durunca içimizde gizli bir rahatsızlık yaratan bir Pierre Loti'lik yok değildir.*"

Yahya Kemal'in, milletlerin kendi yaradılış ve yaşayışlarıyla uyumlu (ya da o yaşayış ve yaradılışa uyumlandırılmış) din alımlayışı; İslâm'ı, 'bir vahiy hakikati, hayatı bütünüyle kavrayan bir nizam' olarak alımlayan Ahmet Naim Bey ve Mehmet Âkif gibilerini rahatsız ediyor. Çünkü, Yahya Kemal, "*Ben her şeyden önce bir Türk gibi duyarak yazarken İslâmiyet'in çok katı, çok maddî, âdeta riyazî [matematiksel] olan uknumlarının [esaslarının] üstünden atlayarak nehyettiği [yasakladığı] noktalara, butlanların [hükümsüzlüklerin] zevkine kadar gidiyordum.*", diyor ve kaçınılmaz, Ahmet Naim Bey'i çok kızdırıyor. Ve yine çok haklı ve yerinde bir saptamayla, Ayvazoğlu, Kemal'in yaslandığı benliksel kuruluşa işaret ediyor: "*...Ahmet Naim Bey gibi İslâmcı aydınları anlamak istememesi ve hatta sert bir şekilde cevap vermesi ise, kanaatimizce, kendi fikirlerinin en doğrusu olduğuna inanmasından değil, onların [Ahmet Naim Bey gibilerinin] anladığı mânâda bir İslâm'ın hayata çok sıkı ölçüler*

getirmesi, kendisi gibi kayıtlara bağlanmaksızın âzâd yaşama alışkanlığında olanların hareket serbestilerini kısıtlaması yüzündendir.” Ahmet Hamdi Tanpınar da, Ayvazoğlu’nun vurguladığı gibi, hocasının yolundan yürüyor ve gerek *Mahur Beste*’sindeki İsmail Molla, gerekse, *Huzur*’undaki Mümtaz’ın ağzından, Yahya Kemal’in din alımlayışını sahipleniyor. Sonraları Tanpınar’ın romanlarında sahiplenilmiş olsa da, Yahya Kemal, ‘riyazî uknumlar’ eşliğinin de üzerinden atlayarak girmek istediği ‘ev’inde biraz yalnız kalıyor: “*Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş’esiz.*” (17)

Öte yandan, Yahya Kemal, o sokaklara bakışında da, ötekilerden ayrılıyor. Söz gelimi, Âkif, sokaklara baktığında orada yoksunluğu, yoksulluğu görüyor ve bütün bu sefaletin kaldırılması için Garb’ın (Batı’nın) ilmine/teknolojisine sığınmayı tavsiye ediyor -şiddetle! Tıpkı, Fikret’in oğlu Halûk gibi, Âkif’in oğlu Âsım da -Promete misali- Batı’nın bilim ve teknolojisini kapıp getirmelidir, memlekete: “*Alınız ilmini garbın, alınız san’atını/ Veriniz hem de mesâinize son sür’atini.*” Halbuki, aynı yoksunluk ve yoksulluk, Kemal’de bambaşka şeyleri esinliyor: “*Koca Mustâpaşa! Ücra ve fakir İstanbul! Tâ fetihden beri mü’min, mütevekkil* [her şeyi Tanrı iradesine bırakan, sonuçlarına razı olan], *yoksul,/ Hüznü bir zevk edinenler yaşıyorlar burada. ... Manevî çerçeve beş yüz senedir hep berrak;/ Yaşayanlar değil Allah’a gidenlerden uzak. ... Ahiret öyle yakın ki seyredilen manzarada./ O kadar komşu ki dünyaya divar yok arada,/ Geçer insan bir adım atsa birinden birine,/ Kavuşur karşıda kaybettiği bir sevdiğine.*” (18)

Kültürel açıdan, Kemal, o sokakları -Turan fikri ve ırk birliği ile- Malazgirt’ten ötelere taşımak (ya da oralardan başlatmak) niyetinde olanlardan da farklı düşünüyor; Osmanlı Türklüğünün sınırları içinde (eldeki Anadolulu ve Rumeli topraklarında) kalıp ‘bizim’ sokaklarda dolanmayı yeğliyor. Öyle ki, daha baştan, İstanbul’a döndüğü ilk günlerde karşılaştığı ve ‘Türkçü’ olarak sunulduğu Ziya Gökalp’e, ‘müfrit’ (aşırı) Türkçülükle, ırk birliği ile ilgisi olmadığını söylüyor. Öte yandan, Osmanlı’nın ‘inkırâzı’ (tükenişi, yok oluşu) karşısında siyasi bir tavrın adamı da olmuyor. ‘Şedîd (sert, katı) ya da mûtedil (ılımlı); İttihatçılığa da yanaşmıyor. Fevkalade müstakil (‘kafasına göre’) takılıyor. Mallarmé’leri, Heredia’ları, Bâki ve Nedim’leri harmanlayıp Divan ruhunu günün diline taşımaya özenerek geze yürüye şiirler okuyor. Süleyman Nazif, Ruşen Eşref’i yanıtlarken, onu Lâle Devri’nin şairi olarak tanımlıyor: “*...yalnız cübbe ve sarık yerine ceket giyinmiş ve boyunbağı takmış bir şairi.*” Kitap bastırmaya yanaşmadığı için, “*...kitabı olmayan peygamberlerin tutmuş bulundukları usul ve yollara taassub* [aşırılık] *derecesinde bağlı.*” olduğunun altını çiziyor. Konuşmayı çok seviyor. Hamdullah Suphi, “*Yazmakta ne kadar cimri ise, konuşmakta o kadar cömerttir. Kendini yana yöreye dağita dağita gezen adam...*”; Ali Kemal, “*Fakat o mübarek de çok söyler, az yazar.*”, diye tanımlıyor. (19)

Yahya Kemal’in yazınsal yaşamındaki önemli duraklardan biri de *Yeni Mecmua* etkinliği oluyor. Dergi fikrini, o sıralar sıklıkla Büyükkada’da birlikte olan ve başını Yahya Kemal’in çekip Ziya Gökalp’in de katıldığı arkadaş çevresi oluşturuyor. Dergi, -maddi nedenlerle- Talât Paşa’nın yardımlarıyla çıkarılabiliyor. Yahya Kemal, durumu, “*Biz hars [kültür] ve irfan [bilme] bahislerine siyaset karıştırmayalım derken, Yeni Mecmua’nın Merkez-i Umumi altındaki idarehanesinde buluşmaya başladık.*”, diye aktarıyor. Yazı ekibinde Yakup Kadri’nin de bulunduğu dergi,

mütareke ile birlikte kapatılıyor; Ziya Gökalp (İttihat ve Terakki ileri gelenleri ile beraber) Malta'ya sürülüyor.

Yahya Kemal, mütarekenin acılarını derinden yaşıyor. Acılarını derinden yaşarken üniversitede derslerine devam ediyor, 'millî tarih örgüsü'ne 'hürriyet ve istiklâl' mücadelesinin ilmeklerini atıyor; gençleri, 'Millî Mücadele' saflarına davet ediyor: "[Ordumuz] *bu, insanoğluna bir şeyn [leke] olan mütarekeyi ateş ve kanla boğacak [ve bir gün] mutlaka şafak sökecektir.*" (20)

'Millî Mücadele' süredursun, üniversite öğrencilerinin topladığı 'İkbal Kırathânesi', yeni bir derginin de kuruluşuna mekân oluyor: *Dergâh*. Yahya Kemal, *Dergâh*'ta, memlekete ve ruhumuza artık hangi tepeden bakacağımızı da tayin ediyor. Öncesinde; Namık Kemal ve arkadaşları (Hâmid, Ekrem, Sezâî, vb.) Çamlıca tepesinden bakmış, Tanzimat Edebiyatı'nı kurmuş, ülkenin düşün ve siyasi yaşamında etkili olmuşlar; sonra tepe, Tepebaşı'na taşınmış, Servet-i Fünûn akımı oluşturulmuş, -Kemal'e göre- söz konusu tepeden *Mai ve Siyah* bakan Ahmet Cemil'in yürüdüğü eksenden -Batı tutkunluğuyla- yürüyen Fikret'in oğlu Halûk ile hikâyeye tamamlanmıştır. Böylelikle, sıra üçüncü tepeye geliyor. Üçüncü tepe, Metristepe oluyor.

Dergâh çevresindeki aydınların felsefesi ise, 'Bergsonculuk' oluyor. Nasıl fetret devirlerinde dergâhlara sığınan ve o sığınışın ardından yeni bir hamle ile kalınan yerden yaşamı harekete geçirenler olmuş ise; o misal, 'Millî Mücadele' de, bir tür, yeniden diriliş hareketidir. Böylelikle, Mücadele, Bergsonculuktaki 'devamlılık' düşüncesi ile örtüşüyor. Öte yandan, somut anlamdaki yoksunluklarına karşın, Mücadele, azmini, yaşama arzusundan devşirdiği için; Bergsonculuğun, 'pozitivizm ve rölativizm' karşıtlığıyla da kan bağı kuruluyor. Mücadele, "*istatistiğe karşı mücadele veren vitalite*"nin ifadesi oluyor. Gerekli 'ümit ve iman'a kavuşuluyor: "*Kısacası zafer, kemmiyete [niceliğe] karşı keyfiyetin [niteliğin], mekanizme karşı yaratıcı hamlenin zaferidir.*" Yaratıcı hamle ise, Yahya Kemal'de, bilhassa, 'Malazgirt zaferi ve İstanbul'un fethi'nde esin kaynaklarını buluyor. (21) (Bkz. Eşlikçi metinler/ 'Bergsonculuk'.)

Evet; şimdi de, Yahya Kemal'in (evine dönen adamın) evle münasebetlerine bakıyoruz. Epey ilginç; Kemal'in, çıktığı babaevinden başkaca evi olmuyor. Arkadaş evlerinde, otel ve pansiyon odalarında konaklıyor -bütün bir ömür. Kendisini kadın gibi kuşatan sıcaklığı ile ne bir evi, ne de evinde onu kucaklayan (ya da kucaklaşacağı) bir kadını oluyor. Hal böyle olunca, Celile Hanım'la ilişkisinden söz etmek de kaçınılmaz oluyor: Ahmet Âgâh'ın beş yaşında (büyükannesi ile çıktığı gezintide görüp) âşık olduğu, on iki yaşında bir düğünde tekrar görüp yanından ayrılamadığı (karşılaşma sonrası bir de şiir döktürüverdiği), on beş yaşında Rûfâî tekkesindeki zikir sonrası yeniden (kız evlendikten sonra) karşılaştığında kendisini iyice ateşler içinde bırakan (bu kez, -ateşle orantılı- aruz vezniyle şiirler yazar; üstelik, yazdıklarını, kızın kocası edip şeyh efendiye düzelttirir de!) Redife Hanım'ı bir yana korsak; en dişe dokunur aşkı Celile Hanım gibi görünüyor.

Bakın neler oluyor: Nâzım Hikmet'in annesi Celile Hanım, 1900 yılında, Osmanlı'nın tasavvufî şiirler de yazan ünlü valilerinden Nâzım Paşa'nın oğlu Hikmet Bey'le evleniyor. Pek iyi gitmeyen evlilik, Birinci Dünya Savaşı sonlarında boşanma ile bitiyor. Yahya Kemal, İstanbul'a döndükten dört yıl sonra (yani, henüz savaş

bitmeden önce) Celile Hanım'la karşılaşılıyor ve birbirlerine âşık oluyorlar. Celile Hanım'ın evliliği, Hikmet Bey'le ayrı yaşamakta olsalar da sürüyor. O nedenle, Kemal ve Celile Hanım, etraflı kollayarak buluşup görüşüyorlar. Daha rahat görüşebilmek için, Celile Hanım, -oğlu Nâzım Hikmet'in o sıra Heybeliada Bahriye Mektebi'nde okumakta oluşu gerekçesiyle- Büyükkada'ya taşınıyor. Yazları Ada'da, kışları Nişantaşı'ndaki evinde kalmaya başlıyor. Böylelikle, Bahriye Mektebi'nde hocalık yapan Yahya Kemal için de Celile Hanım'la daha rahat görüşme olanağı doğuyor.

Rahatlık giderek Kemal Bey'de huzursuzluğun ipini çekmeye başlıyor. Sık sık kıskançlık vehimlerine kapılıyor. Söz gelimi, 1917 sonbaharında Celile Hanım Nişantaşı'ndaki evini düzenlemek için İstanbul'a inmeye niyetleniyor. Kemal Bey, kıskançlığı ile telaşa düşüyor. Neredeyse, Celile Hanım'ın eteklerine yapışacak hallere geliyor. (Ayvazoğlu, *Biyografik Roman*'da; Yahya Kemal'in erken çocukluk dönemlerinden itibaren kadınlar tarafından terk edilme korkusu yaşadığına -daha doğrusu, ben öyle yorumluyorum- işaret ediyor. Beş yaşında iken, evlenip evlerinden ayrılmak durumunda kalan güzel Arnavut kızı Zeynep'i bir türlü bırakmak istemeyişini, evlendiği gün bile gelinlikli kızın kucağından -ağlaya, zırlaya- inmek bilmeyişini anımsatıyor.)

Ayvazoğlu, hele bir hikâye anlatıyor ki, pek hoş doğrusu: Efendim; yine Ada'da olunan bir vakit çapkınlığı ile ünlü sabık sadrazam Berlin Sefiri Hakkı Paşa'nın İstanbul'a geleceği tutuyor. Kemal, yine o sıra bir vesileyle İstanbul'a incek olan Celile Hanım'dan, düzenlediği 'suare'lere etraftaki güzel kadınları toplayan Hakkı Paşa'nın suaresine davet edilse bile katılmama sözü alıyor. Anlaşılan, Celile Hanım da, 'sözüm söz' diyor. Helalleşiliyor. Aradan bir hafta geçiyor. Yat Kulübü'nün bahçesinde kahvesini yudumlayan Kemal Bey, yan taraftakilerin konuşmalarına kulağını kabarttığı anda, Hakkı Bey'in davetinin o gece olduğunu öğreniyor. İçindeki vehim kurdu oynaşmaya başlıyor. Atlayıp gidecek, lakin son vapur çoktan kalkmış. Sandalcılara koşturuyor. 'Aman beyim, nasıl olur, bu lodosta; maazallah alabora oluruz.', deseler de kanmıyor; 'Hastam var', deyip bol para marifetiyle ikna ediyor. Zor bela Maltepe'ye geçiyor. Kahvelere hamle ediyor, araba soruyor. Herkes, 'Delinin zoru!' kabilinden baş çevirince tren yolundan Bostancı'ya koşuşturuyor. (O cüssede Yahya Kemal!) Bostancı'da kan ter içinde kendisini karakola atıyor. Yine hastam var bahanesiyle -'Efendiden de birine benziyor; doğru olsa zahir.'- karakolcuların inayetine sığınarak bir araba tedarik ediyor. Atlıyor arabaya, ver elini Kadıköy, oradan Üsküdar, oradan sandalla karşı, oradan Nişantaşı... Kapıcının kapısını tıkladıyor. Adam, 'N'oldu beyim, hayrola, yoksam kaza mı geçirdin?', diye şaşalıyor. Kemal Bey, can havliyle, 'Bizimki evde mi?'yi yapıştırıyor. Adamcağız, şaşkın, 'Evdeee; bu akşam hiç çıkmadı ki!', deyince Kemal Bey'in cevabı, 'Ne diyorsun?', oluyor. (Ya da, Ayvazoğlu, o türden bir ünlemeyi uygun buluyor.) Muradına eren Yahya Kemal, bu işler için hazırda tutulan karşıdaki nöbetçi meyhaneye geçip sabaha kadar içiyor, bir güzel zom olup sabah perişan halde kendisini Celile Hanım'ın kucağına bırakıyor. (Nasıl?)

Vehimli aşkı, marazlı kuşkuculuğuyla kendisini çatlatırcasına Nişantaşı'larına tırmanan Kemal; meşk, aşkın evlilikle taçlandırılacağı noktaya geldiği, işin ciddiyete bindiği noktada ise, hiç şaşmıyorum, yan çiziveriyor! Hem de nasıl: "*Bugün pazar belki gelirsin diye üç vapurunu pencerede bekledim. Gelmedin mahzun oldum. ... Ben o günden beri yani salı gününden beri evdeyim, dikiş dikiyorum. Evimiz için*

çalışıyorum.[!] Sen ne yapıyorsun benim artık tahammüle sabra mecalim kalmadı.[!] Nikâh için annem seni görmek istiyor. Behice Hanım'a gidecek, seni bulduracak. ... Benim nikâh muamelem oldu.[!] Şimdi senin şer'i bir men'in yokdur diye bir kâğıt istermiş. ... Odamız sıcacık soğuklar oldukça hep seni düşünüyorum. Sana arzu ettiğim gibi ne zaman bir yuva yapacağım.[!] Canımın içi pek pek göreceğim geldi hemen gel. Binlerce güzel gözlerinden öperim." İmza: "Karıcığın[!] Celile" Evet, evet; Celile Hanım, aşkı bildiği, kendisini karısı saydığı adama mektubunda böyle diyor; gel gör ki, Kemal Bey'in paçaları tutuşuyor, -durumu kısacık bir özür mektubuyla savuşturup- kaçıp gidiyor! Bir daha da kendisinden haber alınmamacasına! (22)

Yakup Kadri'nin yalancısıyız, bir de şunları söylüyor: "Bu kadar dile gelmiş bir kadınla ben nasıl evlenebilirim? Sonra herkes bana ne der? Ne gözle bakar?"(!) Üstelik, kendisine sıcacık bir yuva kurma özlemiyle yanıp tutuşan kadına, paranoyası ile bir de şiir döşeniveriyor: "Kirpikleri süzgün o ihânet dolu gözler/ Dikkatle bakarken bile bir fırsatı özler..." (!) (23)

Yine o vakitler, Ahmet Hâşim'le Yahya Kemal arasında bir mısra yüzünden çekişme yaşanmakta. Kemal, Hâşim'in 'Bir Günün Sonunda Arzu' isimli şiirindeki, "Akşam, yine akşam, yine akşam" mısraının; kendisinin 'Ses' şiirindeki, "Akşam... Lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi akşam" arasındaki benzerliğe dikkat çekiyor. Halbuki, Hâşim'in şiiri yayımlanmıştır. Kemal'se, kendi şiirinin bir yıldır elden ele dolaştığının altını çiziyor. Birkaç gün sonra İkbal'e uğrayan Hâşim'e Dergâhçı gençler 'Ses' şiirini anımsattıklarında, Hâşim, 'Bu şiirsizlikte hiç yoktan iyidir!', yanıtını veriyor. Laf dönüp dolaşıyor, Kemal'in, Celile Hanım'la aşkından yan çizişine geliyor. Hâşim; Yahya Kemal'le Paris'ten döndüğünde tanıştıklarını, ancak, araya kendi askerliği girdiği için fazlaca görüşme olanağı bulamadıklarını, aşk macerasına dair bildiklerinin de yalnızca ortak dostları Yakup Kadri'nin anlattıklarından ibaret olduğunu aktarıyor ve şöylece devam ediyor: "Hazret, belki de Celile aşkına henüz evliyken cevap verdiği için kendisine de ihanet edebileceğini, yani onun fettan ve vefasız bir kadın olduğunu düşünürmüş... Halbuki kadıncağz bizimkini samimi ve ihtiraslı bir aşkla seviyormuş. İşte çoluğunu çocuğunu, evini barkını terk edip ayıplanmayı ve dedikoduyu göze alarak kalbini sana açmış, be adam! Daha ne istiyorsun? Yakup'un dediğine göre, güveylik gömlekleri bile bohçaya konulmuş." Hâşim, daha da ileri gidiyor, şöyle bir saptamada bulunuyor: "Bir gün demiş ki: 'Ben bu kadar dile gelmiş bir kadınla nasıl evlenirim, sonra herkes bana ne der, ne gözle bakar?' Bak bak, beyimiz hani rinddi? Hayır, Ziya Gökalp'in kayırmasıyla Dârülfünûn'a müderris oldu ya, statü meselesi! Madem öyle düşünüyordun, kadını niye yıllarca oyaladın demezler mi adama? Hayır..." Gençler (Ayvazoğlu'nun nakledişinden aralarında Ahmet Hamdi'nin de olduğu anlaşılmaktadır); hocalarının maddi imkânsızlıklarından dolayı evliliğe yanaşmamış olabileceğine değindiklerinde, Hâşim, "Hadi canım sende! Kadın her şeye razı! Korktu deyin siz şuna!" Ve gençlere eğilip, neredeyse fısıltıyla, şunları da ekliyor: "En çok da neden korktu biliyor musunuz çocuklar? Celile Hanım'ın oğlu Nâzım'dan!" Gençler Nâzım'ın Anadolu'ya geçtiğini hatırlatıyor ve Hâşim, haberdar olduğunu söyleyip devam ediyor: "Her neyse, delikanlı anasıyla hocası arasında bir şeyler olduğunu hissedince çıldırmış. Oğlan sarışın bir izbandut, bizimkinin sıkça suyunu çıkarır. Vuracağım diye tutturmuş. Hocasız öyle korkmuş ki...", diyerekten, hocalarının nasıl saklandığını, nasıl gözlerden ırak yaşamaya başladığını anlatıyor. Anlatacakları bitince, arkasına yaslanıyor ve nargilesine asılıyor. (24)

Aslında, savaşın son günlerinde, Celile Hanım'dan ayrılmaya karar verdiği gün, Büyükkada'nın arka taraflarında tek başına sandalda iken kurduğu 'Deniz' şiiri, Yahya Kemal'in kadınlarla ilişkisinin ne kadar da derinlikli çatışmalar üzerinden yaşandığına işaret ediyor: *"Bir gün deniz ölgündü. Bir oltayla balıkta,/ Kuşlar gibi yalnız, yapayalnızdım açıkta./ Şehrin eleminden bir uzak merhaledeydim,/ Fânîleri [ölümlüleri] gökten ayıran perdeye değdim."* Şehrin/hayatın verdiği dertlerden, ölgün bir denizde, yapayalnız, yaşamla ölüm arasındaki sınıra uzanan şair. Ve deniz şöyle söylüyor ona: *"Gel kurtul o dar varlığının hendesesinden [geometrisinden, uzamından]!/ Son zevkin eğer aşk ise ummâna [engin denize] karış, tat!/ Boynundan o cânan [sevgili] dediğin lâşeyi [leş] silk, at!"* Deniz, şairi, boynuna dolanmış dünyalık aşkını silkip atmaya, denizin sonsuzluğuna karışarak dünyalık zevkenden ve varoluşunun darlığından kurtulmaya davet ediyor. Tanpınar'da da gördüğümüz üzere, âşık olunan kadınla aşka, aşkla bağlanmaya değil; soyut aşkın kendisine yapılmış bir çağrı. Ve çıkılan yol, ve menzil: *"Ummâna çıkar burda bugün beklediğin yol,/ At kalbini girdâba [suyun çevrintisine], açıl engine, rûh ol!"* (25)

Memet Fuat ise, Nâzım Hikmet hakkında düzenlediği ansiklopedik çalışmada; Bahriye Mektebi'nde tarih öğretmeni olan, bir yandan da evlerine gelip giden Yahya Kemal'e Nâzım'ın bir şair olarak hayranlık duyduğunu, yazdığı şiirlerini gösterdiğini aktarıyor. Hele, 'Samiye'nin Kedisi' şiirinin, evdeki uyuz kedi için yazıldığını fark eden Kemal, Nâzım'ın kesinlikle şair olacağına hükmediyor. Şiir dersleri veriyor. O vesileyle Celile Hanım'ın mekânına da sıklıkla girip çıkma olanağı buluyor. Nâzım'ın on dört yaşında iken yazdığı, 'Hâlâ Servilerde Ağlıyorlar mı?' adlı şiirini (bazı düzeltmelerden sonra, 3 Ekim 1918'de) *Yeni Mecmua*'da yayımlıyor. Memet Fuat'ın yazdıkları arasında, 1916'dan 1918'e dek sürmüş olan aşkın bazı safhalarında, Kemal'in sevgilisinden yüz bulamadığı için zehir içerek intihar etmeye kalkıştığı; annesiyle ilişkilerine dair dedikodular kulağına geldiğinde çok öfkelenen Nâzım'ın dövmek için kendisini araması üzerine evini değiştirdiği, uzun süre adresini en yakınlarından bile sakladığı notları da var. Ve şu not da: Yahya Kemal, 1950'de Nâzım'ın affı için imza vermekten kaçınıyor. Birlikte içki içtikleri bir gece başını Vâlâ Nureddin'in göğsüne yaslayıp, 'Nâzımcığım hapiste', diye gözyaşları dökse de kendisinden imza almak için gelenleri imzasız geri çeviriyor ve imza vermediğini kimselere söylememeleri için sıkı sıkıya da tembihliyor. (26)

Hayal, eğlence, yeme, içme âlemlerinde epey iddialı görünen Yahya Kemal'in, şöyle topluca hayatına baktığımızda, önemli hiçbir meselede öne çıkmadığını; laf üretmeyi bir yana korsak, hayata dair meselelerin yanından dolanmayı iş edindiğini söylemek mümkün diye düşünüyorum. Memlekete geliyor, ortada henüz dişe dokunur bir eseri olmadığı halde, çokça itibar görüyor. Ayvazoğlu, kurmaca bir yaklaşımla da olsa, Kemal'e şöyle bir iç konuşmayı uygun buluyor: *"Ne tuhaf, hiç kimse çıkıp, 'Azizim, sen on yıl çalışmadan nasıl yaşadın Paris'te? Başladığın mektebi niçin bitirmedin?' diye sormamıştı."* (27)

Mektep bitirmeyen Kemal, bir yıl işsiz güçsüz (eşin dostun himmetiyle) yaşadktan sonra, Tevfik Fikret'in teveccühü ile Ekim 1913'te Darüşşafaka'da, 'Asr-ı Hazır (Yeni Çağ) Tarihi', Edebiyat ve Fransızca öğretmenliğine (1300 kuruş maaşla) tayin ediliyor. Parasızlıktan kurtuluyor. 1915'in 14 Ekim'inde oradan ayrılıyor. Aynı yılın

27 Ekim’inde, bu kez Ziya Gökalp’in ‘tavsiye ve telkini’ ile Dârülfünûn’un edebiyat bölümüne, ‘Garp’ Edebiyatı Tarihi hocası olarak atanıyor.

Paris’te tanıdığı, Divan şiirini anlayıp sevmesinde büyük payı olan Ali Kemal, genel aften yararlanarak memlekete dönüyor, *İkdam*’a başyazılar yazmaya başlıyor (1912), Yahya Kemal yazdıklarına kendisini yakın buluyor ama Ali Kemal, Hürriyet ve İtilâf saflarında yer aldığı için ondan uzak durmayı seçiyor -ne olur ne olmaz!

Sadrazam Mahmud Şevket Paşa, 11 Haziran 1913’te silahlı saldırı sonucu öldürülüyor. İttihat Terakki’nin muhalifler üzerindeki baskıları yoğunlaşıyor. Olaydan bir ay kadar önce, Yahya Kemal, Paris’ten tanıdığı Prens Sabahaddin’i Kuruçeşme’deki yalısında ziyaret etme gafletinde bulunuyor. Suikast sonrası sorguya alınıyor. Nezaket gösteriliyor. O da elinden geldiğince, öyle siyasetle iktidar düşkünlüğü ile işi olmadığını ifade ediyor: “*Bir seneden beri geçen vak’aları köşemden seyrettim. Politikaya hiç karışmadım... Beyefendi zat-ı âlînizi temin ederim ki ben vatanımı idare etmeye haris [düşkün] değilim. Vatanımın başına geçirilmek teklifine maruz kalsam bile bu şerefi uhdeme almaktan [üstlenmekten] istinkaf ederim [kaçınıyorum]. Yeryüzünde yegâne ihtirasım, milletimin lisanında istediğim gibi birkaç manzume vücuda getirmektir... Tevkif olunmak, hapsedilmek hayatta razı olmadığım fedakârlıklardır; bunu kuvvetli vatanperverlere bırakmayı tercih ederim!*” (Söz konusu fedakârlığı, daha sonraları, ‘vatan haini’ Nâzım’a da bıraktığı anlaşılıyor.) (28)

Seferberlik ilan ediliyor. Askerlik şubesine başvuruyor. Balkan Harbi sonrası, Sırbistan’la Osmanlı Devleti arasında yapılan antlaşma uyarınca, Osmanlı aidiyetini seçtiği, Enver Paşa (antlaşmaya aykırı bir şekilde) Yugoslav tarafını seçen Müslümanları bile askere aldığı halde, bizim Müslüman ve Osmanlı Kemal’imiz -ne yazık!- askere alınmıyor.

Savaş kötü gidiyor, işler sarpa sarıyor. Yakup Kadri, *İkdam*’a yazı yetiştirme telaşı içinde, ‘Bari sen de Boğazlar Meselesi’ni yaz!’ diye, Yahya Kemal’i masa başına itekliyor. O da ıkına sıkına bir şeyler yazıyor. İmza falan da yok. Lakin, Dahiliye Nazırı Talat Paşa huylanıyor. Yakup Cemil-İngiliz yakınlaşmasından şüpheyle, yazıyı yazanın İngiliz taraftarlığına hükmediyor. Yahya Kemal ölümlerden ölüm beğenmekte iken, Kemal’in ikrarından doğru yazı sahibinden haberdar olan Talat Paşa, durumu öğrendiğinde keyifli bir kahkaha patlatıyor. Şöyle: “*Hangi Yahya Kemal? Bizim şair Kemal mi?*” (Herhalde kahkahayı burada koyveriyor ve soluğunu topladığında devam ediyor) “*Bırakın yakasını Allah aşkına!*” Ve, Yakup Cemil’in idam hükmü Kâğıthane yakınlarında yerine getiriliyor. (29)

Savaş sonrası. 1919. İzmir’in işgali. Heyecan dorukta. Mitingler. Türk Ocağı’nın öncülüğünde düzenlenen Sultanahmet açık hava toplantısına binlerce İstanbullu katılıyor. Halide Edip Hanım’ın halka hitabı heyecanı katlıyor. Bizim, hitabette üstüne olmayan adamımız nerede? Ayvazoğlu, kürsünün yakınlarında bir yerlerde durduğunu söylüyor. İçinden mısra mırıldanıyor: “*Nice bin dalgalı tekbir oluyor tek bir ses!*” Bayrağımıza ve dedelerimizin namusuna asla ihanet edilemeyeceğine dair yeminler ediliyor. 1919’un ilk dersi. Yahya Kemal, derslerini verdiği Zeynep Hanım Konağı’nda, gençlere (aralarında Ahmet Hamdi gibi sırf Yahya Kemal için edebiyat bölümünü seçen bir genç de vardır) o günkü heyecanı, hatta, Türklerle birlikte gözyaşı döken Fransız generalini, Pierre Loti’yi, o arada, Anadolu’ya geçen Mustafa Kemal’i

anlatıyor. Oradan ‘Fransız İhtilâli’ne geçip, sözlerini, Alfred de Vigny’nin *Kurdun Ölümü* ile (Fransızca-Türkçe) bağlıyor. (30)

1919’un son günleri. Matbuat Cemiyeti’nde toplanılıyor. Veliaht Abdülmecid Efendi ve Abdülhak Hâmid’in fahri başkanlığında bir cemiyet kuruluyor: Pierre Loti Cemiyeti. Onur kurulunda şair ve yazarlarla birlikte, mebus ve bürokratların da bulunduğu cemiyetin yönetim kurulunda Yahya Kemal’i de görüyoruz. Üstelik, ‘umumî kâtip’ (genel yazman/sekreter) de seçiliyor. İlk kez bir işte ön saflarda! Ama işin genel kabul görmüş, zararsız bir iş olduğu dikkati çekiyor. Cemiyetin ilk işi, bir, ‘Pierre Loti Günü’ düzenlemek oluyor. *Tasvir-i Efkâr*’ın o günkü sayısının birinci sayfasında, ‘Pierre Loti’de Türklük Aşkı’ (Ruşen Eşref), vb. yazıların yanı başında Kemal de, ‘O ve Biz’ başlıklı yazısını yayımlatıyor. Hazır, Türklük aşkı ile yanıp tutuşan bir ‘O’ bulununca, ‘Biz’ de hemencecik yanına ilişiveriyor!

İstanbul’un işgali. 16 Mart 1920. İşgalden iki ay sonra, Anadolu’daki milli hareketi destekledikleri gerekçesiyle Yakup Kadri ve Fâlih Rıfki Bey’ler tutuklanıyor. *İkdam*’ın odasında Kemal’le sohbet ederken işgal askerlerince götürülen Yakup Kadri’nin arkasında, Kemal, beti benzi atmış, kalakalıyor. (Ayvazoğlu öyle diyor.) Arkada kalan ya da bakakalan hep o oluyor. Kadri, bir süre sonra salınıyor. Falih Rıfki bırakılmıyor. İlk sorgusundan sonra süngüler arasında Divanyolu üzerinden tekrar hapisaneye götürülürken duruma tanık olan ramazan kalabalığı arasında Hasan-Âli ve Yahya Kemal de bulunuyor. Rivayet o ki (Hasan-Âli’den çıktığı söyleniyor), Kemal, süngüler arasında Rıfki’yi görünce, milli heyecanı üstünden atıp, Âli’ye, ‘Aman şu sokağa sapalım!’ diyor. Âli sebep sorunca, ‘Falih Rıfki’yi getiriyorlar. Göz göze gelmeyelim, selâm vermeye mecbur oluruz!’, diyerek sebebi açıklıyor. Kadri ve Rıfki’yla arası açılıyor. Artan dedikodular üzerine, her iki arkadaşına, daha önce andığım mektuplarını yazıyor ve gözde öğrencisi Ahmet Hamdi ile gönderip düelloya davet ediyor; silahlarını seçip tanıklarını bildirmelerini istiyor!

Yıl, 1921. 4 Mayıs. *İleri*’de, Yahya Kemal’in, *Kurdun Ölümü*’nden kalkarak hazırladığı bir yazı yayımlanıyor. İnönü’deki başarılarından da güç alan Kemal, ‘Kurdun Dişisi ve Yavruları’ başlıklı yazısında, Anadolu’daki ‘milli mücadele’yi anlatıyor ve sözlerini, ‘Hakkıdır Hakk’a tapan milletimin istiklâl’ ile bitiriyor. Yazının sonradan ayırımına varan işgal kuvvetleri sorumlu müdürü tutuklamak üzere aramaya koyuluyor. Kemal ortadan kayboluyor. Ahmet Hâşim, ‘Nişli Âgâh’ın, Yunan ileri harekâtı başladığı ve tutuklanmaktan korktuğu için Sofya’ya kaçtığını söylüyor. Bir başka söylentiye göre de, Yakup Kadri ve Falih Rıfki ile birlikte Anadolu’ya davet ediliyor, hatta, yol masrafları için bir miktar da para gönderildiği halde, kararsız kalıyor, Eskişehir bozgunu haberi gelince de soluğu Sofya’da alıyor. Dergâhçı gençler, hocalarının kaçmadığını, Sofya kaplıcalarında tedavi görmek üzere Bulgaristan’a gittiğini iddia ediyor! Rivayet üretilirdursun; Ayvazoğlu, Kemal’in, Sofya’da, Makedonyalı Türk dostu (herhalde o vasfı taşımasına özen gösterilmiş olmalı!) bir Bulgarın işlettiği İspilendit Palas’a yerleştiğini bildiriyor. Kemal, kafasına göre dostlarla, akşamları, Boris Parkı’nda yapay gölün kenarındaki gazonoda oturuyor; bir yandan şiir, politika ve Anadolu’daki büyük mücadeleyi konuşuyor, bir yandan da, damağına uygun içkileri yudumlayıp Bulgar güzellerini seyre duruyor. Keyfi tamam olunca da Paris anılarına geçiyor. (Bunları hep Ayvazoğlu naklediyor.)

Giderek Anadolu'dan güzel haberler geliyor. Yunan ileri harekâtı durduruluyor. Sakarya'da büyük bir zafer kazanılıyor. Yahya Kemal, söz konusu zafere, kendine göre bir heyecanla katılıyor. *Tevhîd-i Efkâr*'ın 14 Şubat 1922 tarihli sayısında, 'Hilâfete Yakın Bir Gün' başlıklı bir yazı yayımlıyor. Heyecanı dinmiyor; 30 Mart'ta bir daha yazıyor: 'Ezan ve Kur'an'. Özeti şu oluyor: "*Bu devletin iki manevi temeli vardır: Fâtih'in Ayasofya minaresinden okuttuğu ezan, ki hâlâ okunuyor; Selim'in Hırka-i Saadet önünde okuttuğu Kur'an, ki hâlâ okunuyor. Eskişehir'in, Afyon Karahisar'ın, Kars'ın genç askerleri! Siz bu kadar güzel iki şey için döğüştiniz!*" (31) Ulusal Kurtuluş Mücadelesi bütün yoğunluğuyla sürüp giderken, bir başına ya da öğrencileriyle tarihi mekân gezileri yapan Yahya Kemal Bey'in, bir başka açıdan da rüya gördüğü; Anadolu Hareketi'nin, 'ezan ve Kur'an' için düzenlendiğini sandığı anlaşıyor.

Yıl 1922. Güzel haberler yeni zaferlerle taçlanıyor ve kurtuluş gerçekleşiyor: Bursa ve İzmir'in kurtuluşu (9 Eylül). Büyük Taarruz ((26 Ağustos). Mudanya Mütarekesi (11 Ekim). Yahya Kemal, Dârülfünûn'dan bazı öğrenciler ve hocalarla birlikte (herhalde, 'fetih rüyası'ndan uyanarak!), Mustafa Kemal'i tebrik etmek üzere Bursa'ya gidiyor (13 Ekim). Mustafa Kemal, ancak, 17 Ekim'de geliyor. Vakti gelip, Mustafa Kemal Dârülfünûn heyetini çağırdığında Yahya Kemal'in yüreği hop! ediyor: Acaba, hakkındaki söylentiler (Rıfkı ve Kadri marifetiyle) Mustafa Kemal'in kulağına gitmiş olabilir mi? Ya 'bozgunda fetih rüyaları', ya 'İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel'ler?!. Hop hop eden yürek, Mustafa Kemal'in çok da orali olmaması ile yatışıyor. Üstad, Paşa hazretlerinin emrine giriyor. Paşa'nın arzusu üzerine, -hoş bir tesadüf!- Yağcı Cemal Bey köşküne yerleştiriliyor. Ankara'ya davet ediliyor. O'nunla birlikte ve O'nun treniyle Ankara'ya gidiyor. İçkilerini, artık, O'nun sofrasında yudumluyor. Ruşen Eşref'le birlikte, Lozan görüşmeleri için hazırlanan heyete, basın danışmanı olarak katılıyor.

Hani filmlerde olur; hikâye filmin sınırları içinde biter, hikâyenin sonrası, alttan yukarı doğru yazı ile akıtılır -öyle: *Dergâh* 5 Ocak 1923'te, 42. sayısında kapandı. Osmanlı'nın son Cuma Selâmlığı 29 Şubat'ta yapıldı. 29 Ekim'de Cumhuriyet ilan edildi. 3 Mart 1924'te hilafet kaldırıldı. 12 Mayıs'ta Urfa milletvekili seçilen Yahya Kemal, Dârülfünûn'daki görevinden ayrıldı. 6 Şubat 1929'da Madrid elçiliğine atandı. 25 Nisan 1932'de görevi sonlandı. 1933'e kadar Avrupa'da dolaştı. 10 Mart 1934'te Yozgat milletvekili olarak meclise girdi. Soyadı kanunu çıktı; 'Beyatlı' soyadını aldı. 1935'te Tekirdağ milletvekili oldu. 1943'e kadar olduğu yerde kaldı. 1946'da, kısmi seçimlerden yararlanarak (İstanbul'dan) bir daha meclise girdi. 1948-49 arası Pakistan büyükelçiliği yaptı ve nihayet, oradan emekli oldu. Daha önce şiirlerini kitaplaştırmaya hevesi ve zamanı olmayan şair, 1956-57 arasında, tüm şiirlerini *Hürriyet* gazetesinde yayımlattı. 1 Kasım 1958'de kaldırıldığı Cerrahpaşa Hastanesi'nde öldü. Rumeli Hisarı mezarlığında toprağa verildi. 25 Ocak 1962'de ölen Ahmet Hamdi Tanpınar rahmetli hocasının yanına kondu.

Adalet Cimcoz/ Tanpınar'ın, Adalet Cimcoz'a yakınlığının anlamı nedir? Kimdir, Adalet Cimcoz? 'Ben!', demekte sıkıntısı olduğunu hissettiğimiz Ahmet Hamdi Tanpınar, acaba, Adalet Hanım'ı niye kendisine yakın buluyor ya da yakınında olmak istiyor? O arayışla, gazeteci-yazar Mine Söğüt'ün, *Adalet Cimcoz/ Bir Yaşamöyküsü Denemesi* isimli çalışmasını inceliyorum. (32)

Sert Osmanlı zabitlerinden bilinen Tayfur Bey, 1900'lerin başında, Kilitbahir'den Almanya'ya top alımına tayin ediliyor. Topçulara düzenlenen baloda genç bir Alman kızını dansa kaldırıyor. Kızın gönlünü alıyor. Toplarla birlikte ülkesine dönen Tayfur Bey'in ardından (evliliklerine onay vermeyen ailesinden habersizce) genç kız da trene atlayıp geliyor. Tayfur Bey, Adalet'in babası; Aliye adını alan kadın da, annesi oluyor. Gerek, genç Alman kızı için ilk evliliğini (ve iki küçük oğlunu) gözden çıkaran Tayfur Bey'in; gerekse, Tayfur Bey için ülkesini, dinini, annesini, babasını geride bırakan Aliye Hanım'ın yatırımlarında iddialı insanlar oldukları anlaşılıyor. Bu iki iddialı insanın, iki oğuldan sonra, kızları Adalet dünyaya geliyor. İleride yakışıklı birer erkek olan güzel oğulların ardından, Adalet, ileride çirkin bir kadın olmaya aday çirkin bir kız çocuğu olarak kabul görüyor. Sonraları, kendisi ve kocası Mehmet Ali Cimcoz dahil, kimseler de bunu yadsımıyor. Yalnızca, çirkinlik, -onu unutturacak denli- ayrıcalıklı niteliklerle kuşatılıyor. Adalet'in Adalet olma öyküsü de, böyle bir kuşatma altında kuruluyor.

Sarı saçlı, mavi gözlü Alman asıllı anne, nasıl Miralay (albay) Tayfur Bey'i hizaya getirip kafesli camlar ve kara çarşafar ardındaki kadın yaşantısına tepki gösteriyor ve Kilitbahir gibi bir yerde belli bir kadın çevresinde kıyafet devrimi gerçekleştiriyorsa; Adalet de, kendi yaşam tarzını hep kendisi belirliyor. Gözüpek bir kadın oluyor. En azından, dışarıdan ona bakanlar; çirkinliğini değil, ondaki gözüpekliği görüyorlar.

İki ağabeyi Almanya'da eğitim gören Adalet, on yedisine geldiğinde, babanın mırın kırımlarına rağmen annenin bastırmasıyla Almanya'ya (dayılarının yanına) eğitime gönderiliyor. Yurda döndüğünde kısa süren bir evliliği oluyor. Ayrılıyor; önce bir Alman firmasında, ardından Afyon İnhisarı'nda memurluğa başlıyor. Sekreterlik yapıyor, ekmeğini kazanıyor. Ekmek kazanmakla yetinmiyor, yaptığı en iyi yapıyor; Türkiye Daktilo Birincisi oluyor. 1931'de (yani, yirmi bir yaşındayken), Türkiye'nin o vakit en başarılı ve en ünlü seslendirme sanatçısı ağabeyi Ferdi Tayfur'un yanında (karısı Melek rahatsızlandığı için, acilen) seslendirme yapmaya başlıyor. İşini sıkı tutuyor; işe hiç geç kalmıyor, geç kalandan hiç hoşlanmıyor, bir sigara tutkunu olmasına karşın sigarasızlığı umursamaksızın sabahtan akşama seslendirme odalarına kapanıp çalışıyor. O işte de en iyi oluyor; 'seslendirme kraliçesi' olarak anılmaya başlıyor. Kral abinin yanında yerini alıyor.

1939'da, avukat Mehmet Ali Cimcoz'la evleniyor. Memurluktan ayrılıp gazete ve dergilere yazılar yazmaya başlıyor. Dostlarının 'Ada' diye seslendikleri Adalet'in bu evliliği biraz üzerinde durmayı gerektiriyor: Eşi Mehmet Ali Bey, Kasım Cimcoz'un oğlu. Kasım Bey de, ömrü (1914'ten itibaren) mebusluklarla geçmiş, sanata ve sanatçılara (bilhassa, resme ve ressamalara) düşkün, saygın bir isim olan Selâh Cimcoz'un kardeşi. Selâh Bey'in kardeşi Kasım Bey, sıradan bir öğretmen olarak görülen Naciye Hanım'la evlenmeye kalkınca, aile homurdanıyor. Naciye Hanım hor görülüyor. Evliliğinde hor görülen bütün kadınların yaptığı gibi o da var gücüyle oğluna abanıyor. Mehmet Ali küçük yaşta babasını yitirince, iyice annesine bağlı (bağımlı?) bir çocuk olarak büyüyor. Mürüvveti oğlunda yaşamak derdinde olan annenin de gayretiyle Mehmet Ali Galatasaraylı oluyor. Orayı bitiriyor, hukuka başlıyor. Başarılı (ve dolayısıyla iyi para kazanan) bir avukat oluyor. Adalet ile tanışıyor. Evlenmeye karar veriyor. Bu kez de Naciye Hanım Ada'yı hor görüyor. Başından bir evlilik geçmiş, çirkin ve tuhaf davranışlı bir kadın olarak oğluna denk bulmuyor. Mehmet Ali Bey, öyle anlaşılıyor, anne egemenliğinden koparak, onun eşdeğeri 'sıradışı kadın Ada'ya kapılıyor. Evleniyorlar.

Bu noktada, Ada kimliğini tanımamızda önemli sayılabilecek bir olaya geçiyorum. Evlendikten sonra Mehmet Ali Bey askere gidiyor. Ada da kayınvalidesi ile birlikte oturmaya başlıyor. Kendisini makbul addetmeyen kayınvalidesine (incelemede özellikle vurgulanmasa da) Ada'nın öfkeli olduğu anlaşılıyor. (Hayatını, kendini kabul ettirme derdi üzerine kurmuş Ada'dan başka türlüünü beklemek de mümkün değil zaten.) Tam da birlikte otururlarken kayınvalide ölüyor. Gece boyu kayınvalidesinin ölüsüyle başbaşa kalıyor. Adalet çok korkuyor. O gece yaşadığı korkunun ardından Ada'da bir hastalık başlıyor: sokağa yalnız çıkamıyor, evde yalnız kalamıyor, uçağa binemiyor, denize açılmıyor. Psikiyatri ilminde 'agoraphobia' olarak anılan bu hastalığın başlayış şekli, Ada'nın benlik kuruluşunda başkalarınca kabul görmenin ne denli önemli olduğuna, kabul görmediği kişilere yönelik (hele kayınvalide konumundaki birine) 'öldürücü' bir öfke duyduğuna işaret ediyor. (Sevgili okur; belki tepeden inme bulacak, inanmayacaksınız ama, şiddetli öfke duyulan kayınvalidenin ölümünden, Ada'nın, ciddi bilinçdışı bir suçluluk yaşadığını; o suçluluk duygusunun öldürücü bir karşı yaptırım olarak kendisini dayattığını çıkarıyorum. Aslında Ada'nın, bütün bir ömür, kabul edilme kaygısı-kabul görmemeye öfke-öfkenin açığa çıkmasına meydan vermeyecek denli beğenilme ve sıradışı biri olarak kabul görme sarmalında yaşadığını -marazlı ölçülere varabilen bir 'narsisizm'le malul olduğunu- düşünüyorum. Eğer açıklamalarım inandırıcı değilse, kaygılanma; teselli olsun, Nâzım da inandırıcı bulmuyor! Bir vakit, Bursa Hapishanesi'ndeki Nâzım'la mektuplaşan Ada'ya Nâzım şöyle yazıyor: *"Senin hastalığına gelince. Benim şahsen sinir ve ruh doktorlarının yüzde doksanına itimadım yoktur. Her ruh ve sinir hastalığının eninde sonunda fizyolojiye dayandığını, sinir, ruh ve şuur denen nesnenin eninde sonunda bir cümlele asabiye, bir beyin, bir hormon, bir bilmem ne karın ağrısı, fakat elle tutulur, gözle görülür bir insan yapısı, insan organizmi verimi olduğunu anlamak lazımdır kanaatindeyim."* Nâzım, 'Biraz fazla mı oldu?' gibilerden az irkilse de, pilavdan dönenin kaşığı... misali, asılıyor: *"Çizmeden yukarı çıkma diye kaşlarını çatma, bu çizme meselesi değil. Dünyayı, kâinatı ve bundan dolayı da insanı görüş meselesi. Ve kanaatımca en doğru görüş..."* Evet; maddeci -ama bu meselede biraz kaba ve diyalektik dışı maddeci!- gözleri mavi devin konsültasyon rüzgârı da böyle esiyor! (33) Başka birileri de, mevcut hastalığı, Ada'nın MİT'le ilişkisine ve takip edilme korkularına yoruyor. Kalkış noktaları farklı olunca, anlaşılan, rivayet muhtelif oluyor.)

Kaldığım yerden devam ediyorum; askerden dönen Mehmet Ali Bey'le Ada'nın beraberlikleri, onların yaşamına tanıklık edenlerce, bir aşk ilişkisi, hatta karı-koca ilişkisi olarak bile anılmıyor; çok iyi dost oluyorlar. (Araştırmacı Mine Söğüt, yüzlerce fotoğrafı inceliyor, içlerinde nikâh fotoğrafı olarak yalnızca iki tane buluyor! O ikisinde de, Ada görünmüyor bile! Haklı olarak, ötekilerin ne zaman ayıklandığını, nereye gittiğini soruyor, kendi kendine.) Evlilikleri boyunca, Mehmet Ali Bey, karısından hiçbir şey beklemiyor. *"Adalet mendillerimi, gömleklerimi ütülemeğe merak etseydi bundan hoşlanmazdım. Ondan hiçbir iş beklemem, arkadaşlığı bana yeter."* (34) Mendil, gömlek ütüsü beklemeyen Mehmet Ali Bey'in başka türlü bir kadınlık beklemediği de anlaşılıyor. Bir başka açıdan bakıldığında ise, Adalet Hanım'ın, beklentileri (ya da beklentisizliği) böyle birini kocallığa seçişini anlamak da zor olmuyor. İncelemeden aktarıyorum: *"Mehmet Ali bir gün bir arkadaşıyla Ada'nın köpeklere olan aşırı düşkünlüğünden bahsederken, 'Ne yapayım, ona çocuk veremedim, o da tüm sevgisini hayvanlara yöneltti.' diyor. Onun bu cümlesinden yola*

çıkarak, çocuk sorununun Mehmet Ali'den kaynaklanmış olabileceğini düşünenler bunun fiziksel değil psikolojik olduğu kanısındalar.” (35)

Ada, 1940'ın başlarından itibaren gazetelere yazmaya başlıyor. Yazdıkları dedikodu. O işte de ilk oluyor. Kullandığı isim takma: Fitne Fücür! Fitne; azdırma, baştan çıkarma, karışıklık, ara bozan, fesat çıkaracak derecede güzel kimse anlamlarına gelirken; fücür; günah, zina anlamlarına geliyor. Ada'nın, kendi adıyla çeşitli gazete ve dergilere yazdığı zor beğenme örneği, sivri dilli ve acımasız eleştirilerini, açık kırmızı renkle tonlayan Mine Söğüt; dedikodu yazılarını daha da acımasız buluyor. Koyu ve canlı kırmızının ifadesine eşitliyor. (Öfke ve saldırganlık için çok yerinde bir eşitleme!) Kendisi güzel olmayan, kendisini kadınca ifade etmekte de gözü olmayan Ada, ne kadar ilginç ve ne denli isabetli, güzelliklerini kendilerine göre kadınca bir ifadeye dökmeye özenen kadınları bulduğu kusurlarla bir yandan eleştirip alaya alıyor, bir yandan da yazdıklarının altına 'Fitne Fücür' imzasını atıyor! İncelemesini sıradan bir vak'anüvislik değil, incelediği kişinin ruh hâlini anlamaya yoğunlaştıran Mine Söğüt; Ada'nın benlik kuruluşunda işaret etmeye çalıştığım noktayı pekiştirircesine şu saptamayı da yapıyor: “... yazdıklarını okurken çok ilginç bir şey dikkatimi çekti. Ada yazılarından birinde [Fitne Fücür yazıları.], bu satırların yazarının bir erkek olduğu izlenimini vermeye çalışıyor.” Söz konusu yazısında, sonradan sarışın olan Bayan İ.'ye tramvayda erkeklerin sarktığından, bütün fettanlığı ile kalabalığın içinde hiç şikâyet etmeden(!) duran Bayan İ.'ye biletcinin uyarısı ile yerini verdiğiinden dem vurarak, sözlerini, “... bütün tramvay erkekleri gözümüzü güzel bayan İ.'den alamıyorduk...”, diye bağlıyor. (36) (Sayın Söğüt'ün kitabının 56. sayfasındaki fotoğraf da, herhalde, Fitne Fücür'un tramvaydan indikten sonra çekilmiş fotoğrafı olmalı!) Yine benzer yazılarından birinde, “Kadınlarımız erkeklerin zevkine göre ve onlar için giyinseler mutlaka daha şık ve daha az gülünç olacaklar...” (37) sözleri de, bana, Ada'nın erkek konumundan yazdığını düşündürüyor.

Aynı konuya bir kez daha dönen Mine Söğüt; Ada'nın giyimlerinin 'ciddi'liğinin, makyaj yapmaktan hoşlanmayışının altını çiziyor ve şunları ekliyor: “Yazılarını okurken sanki onun kadınların genelde aptal olduğunu düşündüğünü hissediyorum... giyime, makyaja olan tutkularını küçümser gibi. Kadınlar için yazıyor ama kadınları sevmiyor sanki.” Bense, bildik erkeklere kendilerini sunar gördüğü kadınları sevmediğini; bir şekilde kendi etrafında tutabildiği güzel kadınları sevdiğini düşünüyorum. Sanırım, Ada'nın benlik kuruluşundaki bu özelliği yeterince açıklıkla göremeyen Söğüt, yine de gazeteci nesnelliği ile şunları ekliyor: “Çevresindeki dostlarının çoğu kadın. Hem de güzel kadınlar. Kendisini çirkin bulmasına karşın etrafında güzel ve genç kadınların olmasından hiç gocunmuyor.” (38) Etrafindan eksik etmediği kadınlarsa şunlar: Sezer Sezin, Günseli Başar, Şehir Tiyatroları'nın en güzel kadınlarından Nevin Akkaya ve Vâlâ Ebüzziya!

Sayın Söğüt, yeterince açıklıkla göremediğini sandığım şeyi, yoksa görüyor da söyleyemiyor mu? Çünkü, kitabının XVII. kesiminde, Ada'nın, en yakın dostu Vâlâ Hanım'la -bir daha yüzyüze bakmamacasına- küslüğüne takılıyor. Küslük, çoğu kimsenin bilmediği, bilenlerinse susmayı seçtiği türden. Üstelik, Vâlâ Hanım'ın kızı Alev Ebüzziya da suskun. “Sonunda”, diyor, “içlerinden biri bu küskünlüğün nedenini bana söyledi: Kıskançlık!” Kıskançlık! “Evet kıskançlık.” Yani? “Ada Mehmet Ali Cimcoz'u Vâlâ Hanım'dan kıskanıyor. Ya da tersi. Ya da her ikisi de.” (39) Eh, Mehmet Ali Bey'i az çok tanıdığımıza göre!..

Ada'nın küslüklerinden bir diğeri de Teoman Aktürel'le olanı. Aktürel; Ada'nın bir vakit yanından ayırmadığı, evinde birlikte çeviri çalıştığı, şair ruhlu (Ada'nın şiire cesaretlendirdiği), Ada'nın albümünde birkaç tane vesikalık fotoğrafı da eksik olmayan, zayıf, gözlüklü delikanlı. Kendisine koca niyetine, -karısının müstesna zevk aldığı kalabalıklardan ve eğlencelerden uzak duran, yabancılar arasında kendisini rahatsız hisseden, yalnızlığı seven, karısı İstanbul geceleri ve dedikodularının peşinde koştururken çalışma odasında dosyalarına kapanmayı yeğleyen- Mehmet Ali Cimcoz gibi birini seçen Ada'nın; her hâlden edilgin/nahif bir delikanlı olduğu anlaşılan Teoman Aktürel'le aşk izlenimini veren bir yakınlık kurması da şaşırtıcı olmasa gerek!..

Adalet Cimcoz'un, Almanca'dan Türkçe'ye, Türkçe'den Almanca'ya yaptığı çok güzel çevirilerini (*Milena'ya Mektuplar* çevirisi, 1962'de, Türk Dil Kurumu çeviri ödülünü almış; pek çok çevirisi *Varlık*'ta yayımlanmıştır), dedikodu dışı yazılarını ve tiyatro eleştirilerini (1957-60 arası *Ulus*'a, 1962'den itibaren *Cumhuriyet*'e yazmıştır), seslendirmedeki başarısına karşın oyunculuğa hiç bulaşmamasını (bu kaçınmanın da, 'en iyi' kabulü görememe korkusu ile ilgili olduğu açık) geçiriyor; Türkiye'nin hemen hemen ilk özel galerisi Maya'yı (Orhan Veli ve Sabahattin Eyüboğlu ile birlikte) açışına uzanıyorum. Maya 1950'nin son günlerinde açılıyor ve beş yıl ömrü oluyor. Söz konusu mekânda, birçok resim, heykel, eliş, karikatür (zaman zaman şiirlerle birlikte) sergileniyor. Dönemin bütün sanatçılarının, yazarlarının, sanatseverin uğrak yeri oluyor. Oraya uğrayanların önemli bir bölümü Adalar'ın evine de uğruyor. (Elbet, bütün bu gelip gidenin içinde Ahmet Hamdi Tanpınar da var.) Ada, bir yandan galeri, bir yandan da (galeri öncesinde ve sonrasında da olduğu üzere) konuklara açtığı evi ile neredeyse bütün bir aydın çevresini avucunun içinde tutuyor. Herkes için önemli ve vazgeçilmez olmaya gayret ettiği anlaşılıyor. Sorunu olan herkes ona koşuyor, ona danışıyor; sağduyusuna güveniliyor. Haddini bilen herkese yardım ettiği, koruyup kolladığı anlaşılıyor.

İşte; tam da bu noktada, (hazır, Teoman Aktürel meselesine de değinmişken) 'Hamdicik' hikâyesine geliyor ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın neden kendisini Ada'ya yakın hissettiği ya da onun yakınında olmayı seçtiği sorusunu yanıtlamak istiyorum. 'Hamdicik' hikâyesini, Ahmet Hamdi'nin hastalığı vesilesiyle Ada'nın bir yazısında ona bu şekilde hitap edişinden ve içerleyen Hamdi'nin de Hasan Âli Yücel'e (1959'da) yazdığı mektubunda Ada'ya kızgınlığını dile getirişinden anımsıyoruz. Ada kimliği ile ilgili izlenimlerim beni şu vargıya taşıyor: Gerek, Ada'nın 'Hamdicik' hitabı, gerekse, etraftan Hamdi'nin alınganlığını işittikten sonra Ada'nın yazdıkları, aslında, aralarındaki ilişkinin tam da 'Hamdicik' ilişkisi olduğuna işaret ediyor. Ada'nın koruyan kollayan başat kimliği ise, 'Ben!' demekte belirgin güçlüğü olan Ahmet Hamdi'nin, Ada'nın yamacında 'Hamdicik' kimliğiyle durmasına uygun düşüyor. Ayrıca; Adalet Cimcoz incelemesini irdeledikten sonra, Ahmet Hamdi'nin Ada'ya yakın duruşunun, -asıl metinde bir olasılık olarak vurguladığım tarzda- anacıl bir Ada'ya yakın duruş değil, Teoman Aktürel'ininki gibi bir yakın duruş (ya da durma eğilimi) olduğunu düşünüyorum. Neyse; bakın, Ada -yıllar sonra!- cevaben ne diyor: "*Aldırmamıştım duyduğum bu sözlerle. [Hamdi'nin alındığına dair söylentiye kastediyor.] Aldırma demişti Hamdi de bana [Dikkat ediyor musunuz, nasıl edilgin bir tavır; hem o kadar öfkeleniyor, hem de muhatabı sorduğunda 'Aldırma!' diyor!...] onu yalnız profesörlük cüppesi içinde görüp tanışıklığı ile övünen yakın dostlarının zoru ile, onların da gönüllerini kırmamak için içerlemiş görünmüştür belki.*" Yani,

Tanpınar öyle biri ki Ada'ya göre; başkalarının yakışksız bulduğu bir durum karşısında kendisi kırılmıyor da, tepkisiz kalmasının kendisine saygı besleyenleri kıracağını düşünerek, 'kırılmış gibi' yapıyor. Eh, bu kadar olur... dersiniz az olur; bakın, tamamlamak için Ada neler de ekliyor: "*Cik eklemesi nesnelerin küçültülmesinde kullanılır, doğrudur. Ama Hamdi kendisinin nesne olmadığını bilirdi. [Hani, cik'le bıraksa, öp de başına koy!] Anıtını diktiğimiz Mehmet'e de 'Mehmetçik' deriz.*" (40) Adalet Hanım, her ne kadar, Tanpınar'ın sanat-kültür alanındaki karşılıksız ve isimsiz hizmetlerinden söz etse de, lafı o anlamda Mehmetçik misali zavallılığa getirmeye çalışsa da, nafile!

Hasan Âli Yücel/ Tanpınar, Hasan Âli'yi, 'Yüksek Muallim Mektebi'nden tanır. Tanpınar okula başladığında, o, askerliğini yapmış, Hukuk'a devam etmiş, Edebiyat'a geçmiş -bir vakit ikisini birlikte götürmüş!-, Tanpınar'dan dört-beş yaş büyük bir gençtir. Tanpınar; 'ürkek, sinirli, cılız bir çocuk'ken; o, 'askerlik tecrübesinde olgunlaşmış, hocalarla senli benli konuşan, âdeta olgun bir genç adam'dır. Balkan faciasını -Tanpınar'a kıyasla- daha büyükçe bir yaşta idrak etmiş, Birinci Dünya Savaşı'nı karargâhta da olsa yaşamış, İstiklal Harbi'nin sıkışık zamanlarında gazetecilik yapmıştır. Tanpınar İkbâl Kıraathanesi'nde cepheden haber bekleyenlerin arasındayken, o, haberleri getirenlerin başındadır. Yatakhane, yatağının başı cümbüş yeridir. (Daha sonraları, ev hayatında da, bağirtisi ile maruf bir adam olmuştur.) Hiddetli, patavatsız da olsa, kabına sığmaz, neşeli ve şakacıdır. 'Hayat iştahası' ve rahatlığıyla Tanpınar'ı bütünler. (Kör ışıktaki antoloji talim eden Tanpınar'ın elinden -göz sağlığına tavsiyeyle- kitabı çeken ve yatakhane'nin öbür ucundaki cümbüşe davet eden de odur.) Mevlâna'nın rubailerini çevirir, Batı müziğinin yaygınlık kazanmasına çalışır. Şarkı da besteler, sesi de güzeldir. Etrafını kolayca etkiler. Daha öğrencilik yıllarında, "*Sen bezmimize geldiğin akşam neler olmaz.*"la başlayan şarkısı İstanbul'u tutar. Gerçeklik duygusu sağlamdır. Basit ve kısa yolları seçer. Felsefi tartışmalara girse de, soyuttan kaçır. Eylem adamıdır. Bakanlığı, çeviri etkinliklerini örgütleyişi, Köy Enstitüleri, eylemli yaşantısının örnekleridir.

Hasan Âli'nin, ne kadar da Tanpınar'ın karşıtı; yukarıda söylediğimse ('ağabeylik' meselesi) ne kadar da isabetli olduğunu bırakalım Tanpınar saptasın: "*O zamanlar kendisi için düşündüğüm şey etrafını dolduran adam oluşuydu. Bu mazhariyetiyle [elde etmiş olduğu özellikleriyle], o senelerde onu kıskanmam lâzım gelirdi. Çünkü tam zıddı yaratılıştaydım. Hal denen şey benim için yoktu. Müphem bir gelecekte yaşıyordum. O ise her ânına sahiptir. Fakat kıskanmaz, bilakis severdim. Çünkü paylaşma denen o büyük şeyi bilirdi.*" (41)

İçki-sigara bahsi/ Tanpınar'ın sigara ve içkiye ne vakit başladığını bilmiyorum. Özel bir notuna rastlamadım. Ancak, onlarsız pek yapamadığı da aşikâr. Yine mektuplarını (bildiğiniz iki kitaptan) karıştırıyorum.

Yıl, 1938; 6 Ocak. İstanbul'dan 'Aziz Kutsi'ciğim'e yazılan mektupta, 'selam ve hürmet' faslına geçip bitirilmeden önce, sigara ya da sigarasızlıkla mücadelede yer veriliyor: "*Bugünlerde canım müdhiş sigara istiyor ve irademi o kadar kullanıyor ki, gün ortasından bölünecek sanıyorum.*"

Yıl, 1959; 31 Mart. İstanbul'dan 'Sevgili Kardeşim Âli'ye yazılan mektup, neden vaktinde yanıt verilemediğini açıklama ile başlıyor: "*Hastane havası, biotiklerin*

sarsıcı tesiri, sigaranın yokluğu beni bundan alıkoydu.” Tanpınar, hastalık bahsini açmışken, bedeni ile münasebetlerine de değiniyor; bedeni ile barışma gayreti gösteriyor: *“Ne gariptir bütün sıkıntılarım aklımdan geldi. Mazhar olduğum [eriştiğim] saadetlerim de şu beğenmediğim hor gördüğüm vücudumdan. Buna rağmen hâlâ birincisini tercih ederim, beğenir, okşarım. Ona dalkavukluk ederim, öbürüne ehemmiyet bile vermem. Hatta hor görürüm. ‘Ne olur birkaç parmak uzun olsa idin, ne olur kamburun olmasa idi. Şu saçların, dişlerin bu kadar dayanıksız olmasaydı!’ Şimdi de başıma bir amfizem çıkarttın. Hem de bronşitli cinsinden... Ah vücudum, sen bana yâr olmadın... İnsan aklı bu işte Âli’ciğim. Halbuki biraz kambur, biraz bodur, bronşitli ve amfizemli ama onun sayesinde mevcudum. Tadabildiğim hazları onun yoluyla tadabiliyorum.”*

Her ne kadar barışmaya meyletse de, Tanpınar’ın vücudunu epeyce hor kullandığı; hastaneye yatışının da, uzun süredir ve bol bol içilen sigaradan kaynaklanan hava yollarının iltihapla tıkanmasına, dışarıya kolayca atılamayan havanın hava keseciklerini patlatmak suretiyle akciğer dokusuna sızmasına bağlı, süregen bir akciğer hastalığı nedeniyle olduğu anlaşılıyor.

Sabah gevezeliğini her tarafı yakıp dolduran güneşe yoran Tanpınar, *“Neredeyse ben de bu yaşta Adalet gibi hastabakıcıları güzel bulacağım.”*, diye ekliyor. Adalet de mi, böyle güzel güneşli havalarda hastabakıcıları güzel bulmaktadır; yoksa, böyle güzel güneşli bir havada, Tanpınar, ‘Adalet gibi hastabakıcıları’ bile mi güzel bulmaktadır; pek anlaşılmıyor. Ama Tanpınar’ın, hastalığı nedeniyle kendisinden ‘Hamdicik’ diye bahis açılmasından hoşlanmadığı izleyen cümlelerinden rahatlıkla anlaşıyor: *“Adalet’in yazısı güzel değildi. Şairden, şair hastalığından böyle bahsedilmez. Kadıncağz yarım sütünü doldurma gayretiyle neredeyse beni cami kapısına bırakılmış piç yapacaktı. Hele o ‘Hamdicik’ler... Ne yapalım böyle olduk.”* Dildeki değişimlerle başa gelenlere katlanmak durumunda kalındığını ifadeyle Tanpınar, sözlerini şöyle bağlıyor: *“Şimdi basit bir hastalık haberi bile yazamıyor. Samimilik, devrik cümle, ilerilik...”* (Bu mektup, Tanpınar’ın, hastanede güzel kadın olarak bir tek ‘uyku ilahesi narkozcu doktor hanım’ı ayırt ettiği mektuptur! Öte yandan, Adalet için yukarıdaki satırları yazan Tanpınar’ın; 1953, 1955, 1959 ve 1960’ta, Adalet Cimcoz’a Avrupa’lardan, çok özel yakınlığın ifadesi olan mektuplar yazdığını da hatırlatmalıyım.)

Bir dost kadından yana kırgınlığını ve güzel kadın beklentisinden yana hayal kırıklığını öylece yansıtan Ahmet Hamdi Bey; lafı yeniden sigarasızlığa getiriyor: *“Âli’ciğim sigarasız yaşamak güç. Şu anda belki iki milyonuncu defadır cigarayı terk ediyorum. Vâkıâ tam yirmi üç gün oldu içmeyeli ama her dakika yeniden karar alarak.”* Sigaranın, yokluğuyla; dostları, eşya ve kendi düşüncesi ile kendisi arasında bir tür engel oluşturduğunu vurguluyor. Can korkusuyla katlandığı bu yokluğa daha ne kadar sabredebileceğini merak ediyor. Adalar, deniz, güneş, bulutlar ve mavi gökyüzünü, bir sigara tiryakisinin marifeti gibi hayal eden Tanpınar; *“Fakat bu kadar çok sevdiğimiz ve muhtaç olduğumuz şeyi neden bu kadar kötü kullandık.”*, diye hayıflanıyor. *“Halbuki günde on, on iki cigara ile mesut olma imkânı daima vardı. Keratanın yokluğu da güzel.”* Keratanın yokluğuna bile incelikli anlamlar yükleyen Tanpınar, bakın durumu nasıl naklediyor: *“Âli, tadı dudaklarımı ve dilimi ısırtıyor. Kokusu burnumu, yüzümü, gözlerimin içini ısırtıyor.”* O da yetmemiş olmalı, şunları da ekliyor: *“Hiçbir Hint veya Japon orospusu hatırımda bu kadar canlı yaşamaz.*

Hiçbir zaman ve hiçbir yerde kendimi bu kadar dul, bu kadar eşinden ayrılmış hissetmedim.”(!)

Aynı mektuba Dr. Tarık küçük bir not düşüyor ve “*Akciğerlerde eski tüberküloz arızaları anfizem var.*”, diyerek, bizlere, askerlikteki kan tükürmelerin ne menem kan tükürmeleri olduğunu düşündürüyor. (Bkz. ‘Sıhhat bahsi’)

Hasan Âli’ye (1959’un Nisan ortalarında) yazdığı mektubunda ise, Tanpınar, son dışından de oluşunu aktarıyor -nükteli bir tarzda: “*Hadisenin ehemmiyeti son dişim olmasıdır. Bundan sonra bu cinsten bir fedakârlık yapamam.*” (Böylelikle, 20 Temmuz’da, Paris’ten Tarık’a aktarılacak rüyanın alt yapısı da kurulmuş oluyor. Bkz. ‘Sıhhat bahsi’) Fedakârlıklarının pek takdir edilmediğinden yakınan Tanpınar, lafi yine, sigara meselesine getiriyor: “*Bu arada cigarayı bırakmak gibi yüksek, emsalsiz, nev’i beşeri [insan türünü] hayrette bırakacak derecede bir fedakârlığım bile unutuldu.*”

Ölüm fısıltıları karşısında Çelebi Asım’a sığınan (“*Savul ey gönül yolumdan ki bu pek yaman geliştir*”) Tanpınar, geçmiş bayramın tebriği ile mekubunu bitirmeden önce, kendisini bekleyen sigarasız günler adına, “*Ben hâlâ sigarasızlığın mahkûm ettiği bitarafılık içinde tatsız tuzsuz, hep cigaranın çekiminin ötesinde başlayacak yeni yazı hayatımı düşünüyorum.*”, demeyi de ihmal etmiyor.

Evet; sevgili Tanpınar’ın sigaraya tutkunluğu böyle. İçkiye düşkünlüğününse, sigara tutkusu ile kolkola yürüdüğü besbelli. Hatta, birinin yokluğunun ötekinin aşırılığını davet edici olduğunu 20 Temmuz 1959 tarihli Tarık’a mektubundan (“*Cigarasızlık içkiyi zaruri kılıyor...*”) öğreniyoruz.

Yıl, 1959. Ekim. Yurtdışındaki Tanpınar, Ahmet Kutsi’ye yazıyor. Yazılan şey ve yazma eylemi içinde, alttan alta, içki arzusunun nasıl da akıp gittiği çok çarpıcı bir şekilde kendini gösteriyor. Şöyle: “*Günler geçtikçe İstanbul’a, dostlara, oradaki benliğime hasretim artıyor. Dokuz ay daha var. Fakat bu dokuz ayda bitecek bir yığın şey de var. Ah, hepsinden kurtulup, hür adam olarak İstanbul’a dönsem ve yeniden işe başlasam.*”, ve hemen bir parantez açıyor: “*(Rakı en iyi içkidir.)*”. Devam ediyor: “*Antibes’de ve Sète’de denize çok yakındım. Hele Antibes’de okşamasını ve ayaklarımızın altına yatmasını da bilen bir yırtıcı ile dost ve komşu ile yatıyordum sanki.*” Hemen bir parantez açıyor, “*(Her akşam değilse bile haftada iki defa içmeli.)*”; iç sesi için açtığı parantezi kapatıp devam ediyor: “*Sesi otelin penceresinde asılıyordu. Deniz güzel şey. Güzel ve bıktırıcı. Bir deniz şiirine başladım, fakat bitiremedim.*” Deniz: güzel/bıktırıcı. Şiiri yazılan deniz/şiiri bitirilemeyen deniz. Okşamasını bilen uysal deniz/yırtıcı deniz. Tanpınar’ın denizle ilgili (duygusal) yatırımlarının çatışmalı olduğu izlenimini veriyor. Deniz, annedir. Deniz ve içki -iççe anılıyor. İçki, ağızclı (oral) doyum ve tutkunluğun nesnesidir. (Sigara da!) Çatışma o düzeyde yaşanıyor. Analitik duyarlık. Daha sonra.

Sıhhat bahsi/ Tanpınar’ın sağlık sorunlarında baş muhatabı, ‘Tarıkçık’tır. (Huzur romanının ilk sayfasında şu yazılıdır: “*Bu kitabı Dr. Tarık Temel’e ithaf ediyorum.*” - o Tarık.) O Tarık’a, 20 Temmuz 1959’da, Paris’ten sesleniyor ve sıhhati ile ilgili rapor veriyor: “*Sıhhatim şimdilik şikâyet edilecek gibi değil. Yalnız ürtiker aman vermiyor. Hiç bu kadar muannid [inatçı], kendisini unutturmamağa karar vermiş hastalık görmedim.*” (Ürtiker; kaşıntılı, aşırı duyarlılığa bağlı bir tür deri hastalığıdır.)

Hekimler her şeyi yasaklar hâle geliyor -naylondan kolalı çamaşıra kadar. Tanpınar'ın hayatı epeyce kısıtlanıyor. Üstelik, şarap ve kahve de yasak -bilhassa! Olacak şey değil - *"İşin garibi ikisinden de kurtulamıyorum. Cigarasızlık (yazarımızın, arada, sigara yasağına girdiğini biliyoruz) içkiyi zaruri kılıyor ve şaraptan ucuzu yok."*

Yine aynı mektuptan, Dr. Laroza ile her hafta buluştuklarını, karısının 'cilt hastalıkları ihtisası'nı (deri hastalıkları uzmanlık eğitimini) tamamlayıp sınavını verdiğini, karı kocanın epey yakınlık gösterip yazarımızı gezdirip tozdukdıklarını; bir anlamda, biri iç hastalıkları, diğeri deri hastalıkları uzmanı sıfatıyla, Tanpınar'ın kendini emin ellere bıraktığını öğreniyoruz. Onca gezmeye tozmaya rağmen, yine de göze uyku girmiyor; ancak üç Nembutal'le uyunuyor: *"İki akşam evvel mahsustan ilâç almağı unuttum. Bütün gün fitıklarım patlayana kadar gezmiş olmama rağmen ancak bir saat uyudum."* O bir saatte de, *"Bittabi acaip acaip rüyalar. Geçen akşam da, ... sabaha doğru alt takım dişi kırılmış gördüm. Şimdi korku içindeyim."* İnsanın hayata geçireceği dişlerinin dökülmesinden gayri, rüyasında da, o dökülmüş dişlerin yerine yaptırdığı dişlerinin alt takımını kırılmış görmesi epeyce manidar!

Laroza'nın yardımıyla kan aldırın, kollarından -parazitti, sıtmaydı, kistti- testler yaptıran Tanpınar, *"Fakat kardeşim hastalık sade bronchectasie [alt solunum yollarının -bronş ve bronşiyollerin- genişlemesine bağlı süregen akciğer hastalığı] ve allerji yahut ürtiker değil ki. Meselâ saatte bir uyanışım."*, deyip sözü yine prostat meselesine getiriyor ve *"Mamañih düşünmüyorum. Bütün bunlar yaşımızın icabı."*, diyerek işi yaş meselesine bağlamak istiyor. Hastalıkların -bari- yaşını olduğundan ileri -daha da ileri- taşımamasını diliyor: *"Şimdi bu bulunduğum noktada kalabilmek meselesi. Tutunabilirsek ne âlâ, tutunamasak onu da kendisi bilir."* 'Sıhhat ve ölüm korkusuyla yaşamaktan büsbütün vazgeçmek' istemese de, o kadar 'istibdat', hastalık zulmü de fazla geliyor. *"Baş eğmem değil, hoşuma gitmiyor."* Hoşa gidecek bir durum olmadığı açık! Üstelik, 'cigarasızlık' istibdadı da cabası: *"Cigara meselesi de böyle. İçmiyorum. Galiba bir müddet de içmeyeceğim... Fakat beni sonuna kadar kendi gölgem gibi yaşatacaksa, bugün başlarım."*

Neyse; kendisine dikkat etmesi gerekiyor; İsviçre'ye dağa gidecek olsa, dağ otelinde; Madrid'e gidecek olsa, inerken binerken üşütürüm diye korkuyor (Paris, 11 ve 19 Ocak 1960 ve Zürih, Şubat 1960; Tarık'a. 19 Ocak tarihli mektuba bakılırsa; ürtikerin nedeni hâlâ araştırılıyor, perhiz berdevam! 20 Eylül 1960, Ankara: *"İkide bir ishal."* Tarık'a. Kolitin de sürdüğü anlaşılıyor.).

Sağlık sorunları, Tanpınar'ın yakasını bir türlü bırakmıyor. Bir başına sağlık sorunları da değil; o sorunlarla birlikte nasıl görüldüğü de. Hani Çin lokantasına gidilmişti, oradan devam ediyorum; lokantada yenen bademli tavuk, arkasından yuvarlanan üç şampanya, iki viskiyi takiben kendini gösteren kolitti, gazdı, fitikti.. bir başına önemli olmuyor; etrafın ne gözle bakacağı da ayrıca önemli oluyor. Söz konusu olayda, yazarımız, dokuzdan on ikiye kadar çırpınıyor (kendi tabiri). Gece. Anca çağırılan hekim, 'ya fitık içeri, ya doğru ameliyathane' diye, tavır koyuyor. Neyse, fitık içeri atılıyor. Tanpınar da, 'cemiyet hayatında kepaze olmak'tan sıyrılıyor. Bakın, -Adalet Cimcoz'a seslenerekten- ne diyor: *"Adalet cemiyet hayatı ne korkunç. İnsan ölümün eşiğinde dahi etrafa bırakacağı tesirden korkuyor."* Şaşırtıcı değil; cemiyet hayatına katılırken tedbiri sıkı tutanlardandır yazarımız: *"Eskiler ölüm korkusuyla sokağa çıkarken temiz elbise, çamaşır giyerlerdi. Ben de bu işi yaparım."* Hatırlatmayı da ihmal etmiyor: *"Hastalığım haberi mümkünse aranızda kalsın."* (Paris, 24 Mart

1960.) İşin ilginç, kamusal alanda ‘kepazelik’ler yaşatabileceğinden endişe duyulan rahatsızlıklar, elden geldiğince unutulmaya çalışılıyor: “*Ameliyatım zor oldu. Bütün tanıdığım doktorlar fıtığın artık tehlikeli bir devre girdiğinde müttetikler.*”(!)

Altmışına merdiven dayadığında, Tarıkçığın, gurbet illerden şikâyetlerini sıralayan sevgili Tanpınar’ın, mektuplarına baktığımızda, yaklaşık yirmi yıl önce de hastalık istibdadında yaşadığı; Kırklareli’inden, 20 Ağustos 1940’ta, Kutsi’ye yazdığı mektubunda, “*Sıhhatim iyi.*”, dese de, öyle olmadığı anlaşılıyor: “*Yalnız sık sık Hémoptysie yapıyor. Ben de üzülüyorum.*” Üzülünmeyecek gibi değil; kan tükürüyor - hem de büyük harfle başlayan ‘hemoptizi’! O vakitlerden, ciddi bir akciğer hastalığının olduğu anlaşılıyor. Yetmiyor, dişeti iltihabı başlıyor: “*Dişlerim çok berbat, piyore başladı.*” Askerde, kan tüküren ve dişleri dökülme yolunu tutan bir adam!

Yıl, 1942; Kutsi’ye yazılan mektubun daha ilk satırı, mektubun gecikme nedeni oluyor: On beş gündür süren bir kol ağrısı. Cemiyet telaşı o günden de var; millet, “*Hamdi’ye nüzül [inme, felç] inmiş...*” lafı çıkartmasın diye, kimselere sözü edilmiyor. 26 Aralık 1958’de İstanbul’dan, Erzurum’daki ‘Aziz Kaplan’a (Mehmet Kaplan) yazıyor; ilk satırı, yine mektubunun gecikme nedeni oluyor: “*Kötü bir ürtiker yüzünden mektubuna cevap veremedim. Bir sabah kalktım ki bütün vücudum püskürme sivilce dolu.*” Aziz Kaplan’a yazılan -ürtiker haberleri ile başlayıp ürtikerin son durumu ve sıhhat temennileri ile sonlanan- mektup bir türlü gönderilemiyor. Yirmi gün sonra, yirmi gün öncekine eklenen (ve tarihi, her nasılsa, 31 Aralık olan) mektup da, ikinci gecikmenin bağlandığı ürtiker-kaşınma-perhiz... meseleleri ile açılıyor. ’59’un Mart, Nisan... Temmuz’unda katlanılan ‘cigara’ istibdadına son verildiği de ‘Aziz Kaplan’a bildiriliyor (Paris, 28 Şubat 1960): “*Cigaraya tekrar başlamam -hem oyun olarak- çok hazin oldu. Göğsüm müdhiş ağrıyor ve fena ihtimallerin kapısını açıyor. Bugünlerde bırakacağım.*”

Bıraktı mı, bilmiyorum. Fena ihtimallerin kapısının kapanmadığını biliyorum.

İrkçilik bahsi/ Görünüşte yumuşak başlı, ılımlı bir insan olan Tanpınar’ın; bazı soylara (özellikle de Yahudilere) nasıl da düşmanca, öfkeyle yaklaştığını okudukça, bir yandan içim burkuluyor, bir yandan da ‘Görünüşe aldanma!’nın ne denli kıymetli bir uyarı olduğunu takdir ediyorum.

Bakın, o munis adam operaya gidiyor. ‘Kuğular Adası’nı seyrediyor. ‘Harikulâde’ buluyor. Harikulade gösterinin bilet kuyruğunda iki ufarak kadın; devamlı konuşuyorlar. Kendisini ‘mükemmel’ Fransızca’sı ile İngiliz’den (Neden Türk’ten değil de, İngiliz’den?) saydıran yazarımız, biletini aldıktan sonra karşıdaki kafeye geçince bu iki geveze ile karşılaşılıyor. Kadınlardan biri alıyor sazı eline, kendilerini Amerikan Yahudisi diye yutturan Rus Yahudilerine verip veriyor (Hani bari Amerikan Yahudisi olsalar!). Bizim yumuşak başlı adamımız da kusur kalmıyor ve o da bir taş atıyor: “*Kendisine bu cinsten azınlıkların beşeriyetin bir derdi olduğunu, fakat hakikatte bunun kendi talihlerinden geldiğini...*” anlatmaya çalışıyor. Muhatabı, “*Yok yok*”, diyor, “*Ben İsrail’de de bulundum. Amerika’dan gelen Yahudiler orayı da zehirliyorlardı. Amerika hadd-i zatında [aslında] iyidir, fakat Yahudi ile birleşti mi korkunç oluyor.*” (Paris, 4 Haziran 1953; Mehmet Ali Cimcoz’a.) Şurada, fırınların üstünden daha ne kadar geçmiş ki...

İnanamadınız, değil mi? Peki o zaman; yazarımız Ahmet Hamdi Bey, daha açık söylesin: “*Léopold Lévy Londra’daki sergisinden döndü. Müdhiş kritikler almış. Çok sevindim. Namuslu, haysiyetli ressam. Bilirsin ki [demek yakınlarının malumu!] Yahudi sevmem. Yahut Mösyö Moris’ten ve karısından başkasına tahammül etmem.*” [‘Edemem’ bile değil!] İstisnai sevginin nedeni de şu: “*Fakat Léopold Lévy’yi seviyorum. Baba adam. Burada Türk talebesine, Türk ressamlarına nasıl dost, tasavvur edemezsin.*” Bak sen! (Mektup Adalet’e yazılmış. Paris’ten, 25 Kasım 1959’da. Kafka’nın *Sevgili Milena*’sını Türkçeye -eşsiz güzellikte Türkçesi ile, besbelli sevgi ile- kazandırmış olan Adalet Cimcoz’a!)

Yahudi düşmanlığının, nasıl da engin bir ırkçılıktan beslendiğini ise, yine Adalet’e yazılmış (Paris, 8 Ocak 1960) mektuptan okuyalım: “*Atillâ beni burada bir zenci romancı ile -Baldwin bilmem neyin Baldwin’i- tanıştırdı.*” Neyin? Bilmem neyin. Devam ediyor: “*Bir romanını almış, henüz okuyamamıştım. Benim tuhaf huylarımı bilirsiniz; öyle zenci, Çinli filândan pek hoşlanmam.*” Allah Allah; niye ki? “*Bana hilkatın acaiplikleri gibi gelir.*” Peki, siz kimlerdensiniz? “*Ben âri ırktanım.*” Âri ırktan Ahmet Hamdi Bey, yine de ‘oğlan’ı(!) müthiş sevimli buluyor: “*Ecinni gibi bir şey. Gayet tatlı el işaretleri var. Bu işaretler ve güzel gözleriyle yamyam dişlerini unutturuyor... Pek şeker şey.*” Aşağılamanın bu kadarı!

Eh, Tanpınar bu; ‘yamyam şeker ecinniler’i mirasçısı olduğu tarihimizin (ve seçkin kültürümüzün) içinde de bir yerlere yerleştirecek elbet: “*Quartier Latin’den bir şey anlamadım. Ucuz (ama kelimesi bu değil [Ne acaba?]) daha doğrusu fazla edebiyatı yapılmış bir âlem. Müdhiş zenci modası var. Bu pezevenkleri [yanlış okumadınız; p-e-z-e-v-e-n-k-leri!] biz harem ağası ederdik. Avrupa fahrî damat yapmış.*” (Bu nezih tespitler, Paris’ten, 9 Nisan 1953’te, Sabahattin Eyüboğlu’na postalanmış.)

Öteki’ni aşağılama, küçük görme, düşmanlık, nefret! Neye delalet? Göreceğiz.

Dünyagörüşsel bahis/ Tanpınar’ın mektuplarını, bir de şu gözle okuyorum: Ülke sorunlarına (‘memleket meseleleri’ne), toplumsal sorunlara nasıl bakıyordu? Dünyagörüşsel tutumu, duyarlılığı nasıldı? Bir aydın olarak; dolayısıyla ve asıl önemlisi, bir ‘insan’ olarak -ötekini aşağılama, küçük görme, düşmanlık ve nefretten öte!

17 Haziran 1953’te, Paris’ten, ‘Kardeşim Sabahattin’e yazan Tanpınar’ın, İstanbul’un fethi heyecanını, aradan geçen beş yüz yıla karşın, ilk günkü gibi yaşadığı anlaşılıyor. Uzakta kaldığı için, heyecanının memleketten takviye edilmesini istiyor: “*Sizin sergi beni gittikçe sarıyor... Acaba benim için o afişlerden, fotoğraflardan bir şeyler, yahut hepsini saklayabilir misin? Yani ne bileyim, kaçırdığım şeylerin hepsini. Hattâ çok enteresanlarını göndermek çareleri yok mu?*” O da oralarda -Avrupa’nın göbeğinde!-, ayağının tozuyla, fetih çorbasında tuzu olsun istiyor: “*Ben burada fethi dair bir şeyler yapmak istiyorum. Aklım hep o hâdisede.*” (Sanki dün olmuş gibi!) Her halde, Avrupalıya da durumunu mazur göstermek istiyor: “*İstanbul benim tek sevgim...*” Hem de, “*insanı aşan sevgimdir.*” Bir başka deyişle, sevgili şairimiz, insanı değil; Osmanlı tarafından fethedilmiş bir şehri seviyor. Bütün benliksel değerlerini ona aktarıyor: “*Kendimi, milletimi, dilimi hep onda bulurum. Ve onu severim.*” Ve onu ele geçirmiş milletin evlatlarını hizmet seferberliğine davet ediyor: “*Yine bu fetih vesilesiyle eski musikîmizin birkaç plağını ortaya çıkarmak için teşebbüs edemez misiniz? Sen ki Mazhar’la bu işlere kendini vermişsin, artık, bari onu da yapın. Bir*

millete başka türlü hizmet edilmez. Yani büyük hizmet diyorum.” Ekliyor: *“Yahya Kemal’in ‘Türk İstanbul’u çıktı mı? Çıktıysa bir nüsha [suret, örnek] gönderin bana.”* (42)

Yine Paris’ten ve Temmuz 1953’te, Kaplan’a yazılan mektup; bir tür ‘kulak okşama’, hatta, ‘kulak çekme’ mektubu oluyor. Taze profesörlüğünün mürüvvetini görmek dururken Millet Partisi (geçici olarak) kapatıldı (43) diye dertlenen Kaplan’a, tutkularına bir sınır koymayı beceremediği ve tarihsel gerçeklikleri bilmediği için hiddetleniyor. Haddini bilmeye davet ediyor: *“İnsan cemiyetle mahduttur [toplumla sınırlıdır]... Valéry, bir insan ne yapabilir? diye sorar. Doğrusunu istersen hiç, yani cemiyetin kendisine verdiği imkânlar kadar bir şeyler. Cemiyetin ve hayatın... Zorladık mı, ya cemiyetimize veya bütün insanlığa zarar veririz.”* Benzer gerekçelerle parti kapatma geleneğinin el verdiği günümüzden o günlere baktığımda; neyin, ‘cemiyet’e karşı olduğunu anlamakta zorluk çekiyorum. Benim anladığım; Tanpınar, cemiyeti hizaya getirmek isteyenlerin (yani, somut iktidar gücünü elinde bulunduranların) arkasındadır. (Herhalde, Kaplan’a anımsattığı *“tarihî realite”* de o olmalıdır.)

Daha da ikna edici olsun diye, Yahya Kemal’den örnek veriyor: *“Yahya Kemal’in rakı için güzel bir cümlesi vardır: ‘Geceyi aydınlatır, fakat sabahı yakar!’* İnsanı da, kurduğu benzetmeler aydınlatıyor. Rakıyı hiçbir içkiye değişmeyen Tanpınar’ın, rakının doğrudan kendi etkisi ile bir sorunu olmadığı; devamı gelmediğinde yaşanacaklarla ilgili dertlendiği anlaşıyor. Devam ediyor: *“Millet Partisi’ne ne üzüliyorsun? Kapanacaktı. Açılması hata idi. Türkiye’nin şartları bunu kaldırmazdı. Ve lüzum da yoktu.”* Ülkenin ‘devlet otoritesi’ne ve ‘Avrupalı kafa’ya gereksindiğini vurgulayarak demokrasi ufkunu da tanımlamış olan Tanpınar’ın kafasının karışık olduğu anlaşıyor: *“Türk ihtilâli, medeniyet ihtilâli olalı İbrahim Paşa da, sonra da Üçüncü Selim de mağlup olmasaydı, elbette ki ne imparatorluk kaybolur, ne de Türkiye bugünkü mazisinden soyunmuş, mukadderatını elinde tutanlarla büyük kalabalığın arasındaki zihniyet farkında bocalayan bir memleket olurdu.”* Tanpınar, herhalde şunları söylüyor: 1. İbrahim Paşa, III. Selim (düzeltimci/reformist) çizgisi sürebilseydi iyi olurdu; öylelikle, hem kültürel devamlılık sağlanmış, hem de imparatorluk korunmuş olurdu; 2. Bugünkü Türkiye, geçmişinden kopmuştur; 3. Ülkenin yazgısını belirleyenlerle büyük kalabalık (toplum, halk) arasında zihniyet farkı vardır ve ülke, bu iki zihniyet arasında bocalamaktadır; 4. Birinci madde gerçekleşseydi, üçüncü maddede sözü edilen bocalama da olmazdı. *“Fakat olmuş! Ve niçin olmuş? Olması zarurî olduğu için olmuş.”*

Durumu biraz Hacivat-Karagöz diliyle aktaran Tanpınar; benim anladığım, devrimin verili gücünü ve koşullarını kabul etmek gerektiğini; geçmişin de *“zihniyetini değil, haklarını ve şiiirini”* ayıklayıp bugüne kataraktan günün ‘manevi hayatına destek’ çıkmak lazım geldiğini; söz konusu ayıklama işlemininse, halk değil (kendisi ve Kaplan gibi) aydınlarca yapılmasının -bilhassa!- önemli olduğunu söylüyor. Kitlenin güvenilmezliği ve arsızlığını şöylece ifade ediyor: *“Ve diyoruz ki, şu hadlerde kalmak şartıyla maziye bugünle birleştirelim, devamı kuralım! Bir inkârda yaşamayalım. Fakat büyük kitle böyle mi?”* ya; *“O bizim kendisine teklif ettiğimiz münferit [tek] unsurlardan birisiyle karşılaştı mı bütünü istiyor.”* Yani, halk bu; elini verdin mi, kolunu da kapıyor: *“Laf anlatamazsın ki!”* Laftan anlamayan halka rağmen, ‘Avrupalı kafa’ isteyen Tanpınar; çok partili düzene geçişi, *“Biz 1950’de ateşle oynadık.”*, diye anıyor. ‘Avrupalı kafa’; demokrasi ve çok partili hayata inanmıyor.

Öyle bir erginliğe erişmekliğin bir ‘yalan’; o yalana inananlardan en safının da Adnan Bey (Adnan Menderes herhalde) olduğunu vurguluyor: “*Bence, 27 senenin yalanına Adnan Bey kadar inanan kimse yoktur. Çünkü o diyordu ki, halk bir noktada kalıyor, çünkü inkılâplar kâfi derecede zafer kazanmış, hayata hâkim olmuştur. Olmamış, görüyoruz!*”; ve yorumunu veciz bir benzetme ile güçlendiriyor: “*Evvelâ atın (...)* [halkın ar duygusu korunmak üzere yazılmadığına göre, ‘cinsel organıyla’ olmalı!] *oynadık, azınca...*” Azınca ne olduğunu anlamasam da Kaplan’ın iyice anladığı varsayılıyor: “*Evet, bütün mesele burada.*”

Ve gerisi, muhtıra gibi geliyor: “*... ne derse desin, iktisadî vaziyet, çalışma vaziyeti değişinceye, yeni bir zaman temposu cemiyete mal oluncaya* [Yani, milletin saatleri ortak bir enstitü tarafından ayarlanıncaya!] *kadar, idare eden zümre ile kitle birbirinden ayrı kalacak ve zecrî hadlere müracaat edilecektir.*”(!) ‘Avrupalı kafa’ nın özellikle kullandığı ‘zecz’ sözcüğü ise şu anlamı taşıyor: 1. Yasak etme, yaptırmama; 2. Zorlama, zorla yaptıрма; 3. Angarya işletme; 4. Eziyet, sıkma. (44) Hoş değil ama, yöneten kesimin, azmaya teşne kitle üzerinde zor uygulaması da kaçınılmaz oluyor; madem ki, “*etrafımız düşmanla çevrili. Toprağımızın her karışı için birkaç iddia, tasarruf iddiası birden var.*”dır.

‘Avrupa kafalı’lıktan dem vuran Tanpınar, 9-17 Ağustos 1953’te, Adalet’e yazdığı mektubunda, bu kez aynı kafaya kafa tutuyor: “*Nihayet dün akşam kızdım. Hem kime biliyor musun? Grevcilere, daha doğrusu onları behemahal* [her koşulda, mutlaka] *haklı bulmak isteyen bizimkilerden (bizlerden değil) birine.*” (‘Bizler’; ‘Avrupa kafası’ndan anladığı kendisinin gibi olanlar olmalı. Herhalde, ‘bizimkiler’ de, bari Avrupa’ya gelmişken Avrupalı gibi düşüneyim, diyenler.) Avrupa’ya da, ‘bize özgürlük’ü taşımış olan Tanpınar, şöyle devam ediyor: “*Ne imiş efendim, posta müvezii* [dağıtıcısı] *elli iki yaşında tekaüt* [emekli] *olacaktı. Elli altısında olursa hiç yaşamadan ölmüş. Ulan bizim çalışanlarımız ölümle çalışmaktan kurtulur, çalışmayanlar işsizlikten ölümle kurtulur... Ortada bir vaziyet var: Benim tabanlarım...*”

20 Temmuz 1959’da ‘Tarık’çıgım’a yazdığı mektubu, Tanpınar’ın, sanki -gidip gelmelerinden- biraz Avrupalımsı bakar gibi olduğu izlenimi veriyor: “*Biraz birbirimize, biraz medenî hayata ve insan gibi yaşamağa alışsak.*” Oradan ülkesine bakan ve “*Memleket işleri hakikaten acınacak hale girdi. İstikbal için ümit bırakmıyor.*”, diyen Tanpınar’ın; birbirimize alışmaktan, birilerinin birilerine ve onların koyduğu ölçülere (mecburiyetten!) alışmayı anladığı ve yine, pek Avrupalı gibi bakmadığı anlaşılıyor: “*Biz nizam* [düzen, kural] *fikrini, onun kurulmasını sevmiyoruz. Nizam, zaruretleri* [zorunlulukları] *tanımanın neticesidir. İsmet Paşa kendisini, biz onu, hep zaruretleri tanımadığımız için harcadık.*”, diyor ve “*Yahudilerin günah keçisi gibi bu medeniyet çölünde tek başı[n]a dolaşıp*” durmayı sürdürüyor. ‘Medeniyet çölü’ Avrupa! Çölde dolanmaya mahkûm günah keçisi Yahudi!

8 Ocak 1960’ta, Adalet’e, üniversitenin tek bir politikası olabileceğinden, onun da ‘hürriyet’ (özgürlük) politikası olduğundan dem vuran Tanpınar; “*Ne ise Paris’ten bunları söylemek kolay, hattâ daha sıkılarını bile...*”, diye de ekliyor ve mevcut hükümetin, ‘ısrarlarıyla’ bütün dertlerin (“*Nizamsızlık, sefalet, konformizm, korkaklık, fert ve şahsiyet yokluğu, kendisini feda edememek.*”) tedavisini hazırladığını (yani, 27 Mayıs darbesini), 29 Nisan 1960’ta Paris’ten, Tarık’a haber veriyor. Haber verdiği

şeyin heyecanını memlekette doyasıya yaşıyor: “*Dün Mülkiye’de idim. Hikmet Çetin diye bir genç bana 28 Nisan hâdiselerini anlattı. Çocuk da, ben de aynı heyecan içinde idik. Ayakta onun jestlerine âdetâ iştirak ediyordum.*” (Ankara, Eylül 1960; Adalet ve Mehmet Ali’ye.)

Tanpınar; daha önce de andığım günlüğünde, 11 Ocak 1962’de, “*Solcu muyum, sağcı muyum?*, diye soruyor, kendisine. (Herhalde, kendisinden sonra, başkaları da ne olduğunu anlayabilsinler diye.) Önceki gün dışarıya paltosuz çıksa da, verdiği dersi fena bulmayan Tanpınar, öğrencileri ilgisiz buluyor ve onlar için de soruyor: “*Politika insanı ‘abrutit’ eder mi [sersemleştirir, aptallaştırır mı]?*” Yanıtı tam bilemese de, insanın içinden bir şeyleri yıktığına ‘muhakkak’ gözüyle bakıyor. Politikanın, bazı insanları, hayatını etrafında kuracağı aşırı tutkunluklara; bazılarını da, ümitsizlik ve ‘avare’liğe sürüklediğini düşünüyor. Hiç olmazsa, öğrenci kesimi için bu böyle.

Memlekette iki tür politik insan vardır: Bir yanda, “*Hakiki bir kanaat sahibi olmayan, kendilerini vatansever zanneden veya öyle gösteren -hiç olmazsa böyle sınıf ve zümre gayretiyle her şeyi göze almış bir sol tairesi ve sol fikirlerin istismarcısı olanlar*”; diğer yanda ve onların karşındaysa, “*ırkçılar ve dinciler, en hakikî aşırı nasyonalistler ve nihayet iktisadi istismarcıların emri altında hareket edenler.*” Tam ortada ise, Tanpınar’ın kendisini aralarında gördüğü insanlar vardır: “*Ve ortalarında bizler, iş ve güçlerinde olanlar, olmak isteyenler, biçareler [çaresizler].*” Başkaları da, baktığı yere ve beklentisine göre, onu, sağa ya da sola yerleştiriyor.

Günlüğünde, kendi yerini daha belirgince tanımlamaya gayret eden Tanpınar, sanırım, artık kendisine daha fazla ilişilmemesini istiyor: “*Halbuki ben sadece eserimi, şahsen yapabileceğim şeyi yapmak istiyorum. Ben maruz ve müşahidim.*” Hem göz önünde, hem de gözlemleyen konumunda olduğunu ifade eden Tanpınar, hemen ardından, ‘sempatileri’ni aktarıyor: “*Sempatilerim var. Şüphesiz İsmet Paşa’yı seviyorum, hem çok seviyorum ve beğeniyorum.*” Siyasi duruşunu, öncelikle, bir kişiye olan gönül yatırımı ile tanımlıyor. Ötekiler arkadan geliyor: ‘İnkılâplar’ın (devrimlerin?) taraftarı, dil sorununda -abartı ölçüsünde olmamak koşuluyla- geriye asla dönmek istemiyor -bunlar ‘sağlar’a karşı. “*Türk milletinin istiklâli ve tarihi hakkı*”ndan vazgeçmek niyetinde değil -bu da ‘sollar’a karşı. (Bir millete -burada Türk milletine- verilen tarihi hak kavramından bir şey anlayamıyor; ‘sollar’ın, Türk milletinin istiklalinden -yani, bağımsızlığından- vazgeçme niyeti gösterdiklerini de pek anımsamıyorum. Neyse.)

Toplumsal duyarlılığını oluşturan ikinci adım; ‘kalkınma ve plan’: “*İmkân bulsam, yaşım müsait olsa ve bir organ sahibi olsam müdafaa edeceğim tek fikir: kalkınma ve plan.*”

‘İnkılâpçılar’dan (devrimciler mi, değişimciler mi?) Allah’a inancı ile ayrıldığını söylüyor. (‘İnkılâpçılar’ da tümünden Allahsız mı acaba?) Fakat, tam bir Müslüman olduğundan da kuşkulu. Anasının, babasının dininde ölmek istiyor, bir; bir de, Müslüman olduğunu unutmadığı milletin Müslüman kalmasını istiyor. (Türk milletinin dinini değiştirmesini isteyen oldu mu?) Öte yandan, ‘Garplı’. (Batılı yani.) Neden? Şundan olmalı: “*Hıristiyanlığın daha zengin miraslarla ve daha derinden işlediğinden eminim. Burada kendimle aşikâr tezattayım [kendimle ters düşüyorum].*

Süleymaniye’den başka garpla ölçülecek bir iki musikî eserinden başka bir şey tanımıyorum.” (45)

Evet; ekonomi-politik görüş ve birikimi sığ, siyasi tavır ve duruşu çapsız; her şeyden önemlisi, kafası karışık ve kararsız, çarelerini tüketmiş, umutsuz ve yorgun bir adam.

Tanpınar’ın yazdıkları bütününü gözden geçirildiğinde de, ekonomi-politik duyarlılığının ya da üretim ilişkileri sürecini ele alışının, kaba bir ‘çalışmayı/üretimi destek ve kalkınmacılık’tan öteye geçmediği görülür: “*Çalışma ateşi, istihsal [üretim] mücadelesi, topluluk hayatının biricik revnakı [güzelliği], manivelâsı, manevî kıymetleri geliştiren, derinleştiren tılsımlı aynasıdır.*” (46) “*Evet, derdimiz birdir; üç veya otuz beş değildir; biz gereği gibi ve millet kütlesi halinde çalışmamaktan, çalışmanın yol ve imkânlarını düzeltmemiş olmaktan, az istihalden mustaribiz.*” (47)

Peki, nasıl halledilecektir bu sorun? Şöyle: “*Böyle bir program, ne bir tek kişinin ne de sadece devlet mekanizmasının işidir. Hattâ istenildiği gibi bir ekonomi şûrası [danışma kurulu] da bunu yapamaz. Bu devamlı bir ihtisas işidir. Bunu ancak Wilson’un ‘new-deal’ı gibi yüksek salâhiyetli [yetkili] ve devamlı bir devlet ekonomi müşavere [danışma] heyeti başarabilir. Ancak yerli ve ecnebî [yabancı] büyük mütehassıslardan kurulacak böyle bir heyet bize bu programı hazırlayabilir, tahakkuk [gerçekleşme] çarelerini tespit edebilir; hattâ tahakkukunu kontrol eder; ufak tefek maddelerinde icap eden değişiklikleri yapar. Hulasa tespit eder, hem de tahakkukunu sağlar. Bir cemiyet halinde tenakuz halinde [karşıtlaşan] menfaatler bulunabilir ve birbiriyle çarpışabilir; hepsi cemiyetin malı olduğuna ve bünyeden geldiğine göre bu karşılaşma kadar tabîî şey olamaz. Fakat milletimizin geleceğini kefaleti [sorumluluğu, yükümlülüğü] altına alacak olanı seçmek devletin ve cemiyetin hakkıdır. Bunu da ancak Türkiye’nin kalkınma işini üstüne almış olan böyle bir ihtisas heyeti tespit edebilir.*” (48)

Yolumuzu ve hayatımızı aydınlatacak olan böyle bir izlencedir. “*O zaman Türk insanını hiçbir yabancı ideoloji çalamaz... Menzili bildikten sonra yürümek daima kolaydır. Kaldı ki milletimizin tarihî terbiyesi ona öyle bir kudret vermiştir ki büyük tanıdığı işler için hiçbir fedakârlıktan çekinmez. Ona hakikî hedefi gösterelim; programını verelim, yeter.*” (49) Tanpınar’ın aynı çerçeve içinde kalan bir başka açıklaması, *Yaşadığım Gibi*’deki, ‘Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor Ki...’den de okunabilir. (50)

Tanpınar’ın siyasi duruşu ile ilgili bir başka veri de, öncesinde pek sesi soluğu çıkmadığı halde, darbe sonrası ’60 öncesine verip veriştirmesidir: “*Tasavvufta eski mantıktan gelme bir mütearife [tanıtlanması gerekmeyen söz, belit] vardır: her şey zıddıyla maruf [herkesçe tanınan, bilinen] ve malûmdur. İsmet Paşa mektebinin nasıl bir sistemli mektep olduğunu ancak Celâl Bayar, Adnan Menderes ve şürekâsı [ortakları] sayesinde anlayabildik.*” Sistemli İsmet Paşa mektebine övgü sürüyor: “*İnönü’nün muhalefette söylediği nutuklar bir gün bizim klasik eserlerimiz arasına girecek. Ben şimdi bile her rastladığım yerde onları okuyorum ve geçtiğimiz karanlık dehlizde getirdiği ışığa her defasında bir daha şaşıyorum. Mensup olduğu millete her ağız açışında yeni bir seviye getiren böyle bir esere pek az rastladım.*” Türk tarihinde erkekliliği ile övünen tek başbakan olarak andığı Adnan Menderes’e dokunduruluyor: “*Ne garip Başvekildi ki en büyük propagandasını biçare eğlence kadınlarından dinlerdik.*” (51)

Dokundurulmakla yetinilmiyor; akıbet de yaldızlanıyor: “*Neticede memleketin temiz evlâtları zarurî [zorunlu] olarak harekete geçerler. Millî Birlik Komitesi bu Sardanapal taklitlerini çuvala tıkarak Yassıada’ya gönderir.*” Çuvala tıkılanlar ne olur? “*Hepsinin hak ettikleri cezaları göreceklerine eminim. Fakat bu cezaların beni ve hiç kimseyi tatmin etmeyeceğine de eminim... Kaldı ki milyonlara fenalık eden bu insanları adalet kılıcı teker teker vuracak. Öldükleri zaman da her şey bitecek, ne ıstırap kalacak, ne de bekleyiş...*” Peki, hapis falan olsa? “*Hapis mi? Bir vatani hapishaneye çeviren insanların birkaç yıl hürriyetlerinden mahrum oluşu neyi ifade eder?... cemiyet hayatını altüst eden ve belki de istikbalini tehlikeye sokan insanlar için bu cezaların mânâsı nedir?*” Anlaşıldı; munis şairimiz o kadarıyla yetinmek istemiyor: “*Böyle bir cürüm için din kitaplarının cehennemi, çeşitli azapları lâzımdır.*” Henüz daha yargılama süreci bile başlamamışken, cezalardan ceza beğenemeyen şairimiz, sabırla dinleyen (kurmaca) dostunun ağzından da bal damlattırmayı ihmal etmiyor: “*Belki haklısınız. Meseleyi böyle alınca, elbette haklısınız. Fakat unutmayın ki adalet de öbür tanrılar gibidir. İnsanın içinde konuştuğu kuvvetlidir. Bunun için de insanın kendisini sorumluluk duygusuyla silâhlandıracağı günleri beklememiz lâzımdır.*” Lakin, adaletin vicdana yerleşmesinden önce, bir nevi temizlik aracı olarak kullanımı da yabana atılmamalıdır: “*Şimdilik getireceği temizlikle iktifa edin, temizlik insan hayatında daima mühim bir şeydir.*”(!) (52)

Bergsonculuk/ Bergsonculuk; hem Yahya Kemal’in, hem de Tanpınar’ın felsefi duruşunu belirliyor. Başlıklar hâlinde sıralayacak olursak; Bergsonculuk: 1. ‘Algıcı’dır (‘perceptionism’/İng.); nesneleri, oldukları gibi araçsız olarak (dış gerçeklere kendi gerçeğimiz aracılığıyla varabileceğimizi söyleyen Descartes ve Berkeley öğretilerine karşıt bir şekilde) algıladığımızı savunur (53); 2. ‘Dirimselci’dir (‘vitalism’/İng.); yaşamın dirimsel bir ilkeden doğduğunu ileri sürer. Özdekçilik karşıtıdır. Yaşam, kendine özgü bir ‘dirim ilkesi’nden oluşur. Canlılık, nedenini kendisinden alır; doğurgandır. (Dirim ilkesinin ne olduğu açıklanamamış; o ilkeye dayalı güç, ‘bilinmez bir güç’ olarak tanımlanmıştır. Denilebilir ki, ‘bilimin gelişmesinin tarihi, dirimselciliğin çürütülmesinin tarihidir’.) (54); 3. ‘Sezgici’dir (‘intuitionism’/İng.); o anlamda, ‘nesnel gerçekliğin bizim düşüncemizden başka bir şey olmadığını söyleyen’ ‘düşüncelilik’in (‘idealism’) bir örneğidir. (55) Sezgiyi, doğaüstü bir öğrenme biçimi sayar. (56) Sezgi kavramına, ‘doğaüstü ve tinsel bilgileri öğrenme yöntemi’ anlamını veren Alman düşünürü Friedrich-Heinrich Jacobi (1743-1819)’den sonra sezgi, tümüyle gizemsel bir anlam kazanmış ve bu gizemsel (mistik) anlam Bergson’u da etkileyerek çağımız metafiziğine dek sürmüştür; gerçeğin bilinmesindeki tek yöntem olarak Bergson tarafından okullaştırılmıştır. Şiirdeki ‘simgecilik’ (‘symbolisme’/Fr.) de, söz konusu sezgisellik anlayışından kaynaklanır (57); 4. ‘Evrimci’dir (‘evolutionism’/İng.); ancak söz konusu evrimcilik, ‘sıçramalı, nicelik birikimlerinin yol açtığı niteliksel değişmelere dayalı’ evrim anlayışından farklı; evrimin yalnızca ‘niteliksel’ değişimlerden ibaret olduğunu savunan, ‘yaratıcı evrimcilik’tir. Bu vb. yaklaşımların ardında, evrimin, çağlar boyunca yavaş yavaş açılan Tanrısal bir tasarım olduğu ‘Tanrıbilimsel evrimcilik’ vardır. (58) Bir başka deyişle, Bergson’un evrimciliği, ‘kaba evrimcilik’tir (‘évolutionisme vulgaire’/Fr.) (59); 5. ‘Gerçeküstücü’dür (‘surréalisme’/Fr.); ‘kendimizi anlamak için doğadan değil, doğayı anlamak için kendimizden yola çıkmalıyız’ diyen Breton’un, ‘saltık ruhsal özdevim’ anlayışına dayanır. (60); 6. ‘Metafizikçi’dir (‘metaphysics’/İng.); ruhçuluk temelinde yükselen, ‘varlığın duyularla algılanamayan kendiliği üstüne varsayılan

yapıntılar' anlamındaki 'hadsî' (sezgisel) bilgiye dayalı -varlıkbilimsel- bir yaklaşıma denk düşer. (61)

Sonuç olarak; Fransız idealisti Henri Bergson (1859-1941)'un öğretisi olan 'Bergsonculuk', 'felsefesal sezgicilik'in adı oluyor. Gerçeğin kavranış yolunu, özdeksel olana değil; 'ruhsal yaşam'a bağlıyor. Söz konusu yaşam'ın; kesintisiz, bölümsüz ve sürekli akışına, Bergson, 'süre' (durée/Fr.) adını veriyor. Süre'nin bilgisi, us ya da bilimle değil; o süreyle birlikte yaşamak, onunla birlikte akıp gitmekle sağlanıyor. Dolayısıyla; niceliğe karşı nitelik; çokluğa karşı yeğinlik; uzama karşı zaman belirleyici oluyor. İnsan zamanın içinde değil, zaman insanın içinde yaşıyor. Değişmenin de; nicelikler değil, niteliklerin yeğinleşmesi (şiddetlenmesi) üzerinden anlaşılması gerekiyor. Nicelik, bölümlülüğe; nitelik, bölümsüzlüğe (dolayısıyla, süre'ye) uygun düşünüyor: *"Biz her değişikliği, her devimi kesinlikle bölünmez olarak tasarlıyoruz."* Giderek, ruhun ölümsüzlüğünü savunuyor. Çünkü; bedenselliği aşan bir bilinçliliği kabul ediyorsak (yani, bilincin beyinle aynı şey olmadığını), o zaman, ruhun beden ölümünden sonra yaşadığını kabul etmekten de daha doğal bir şey olmuyor. (62) (Ayrıca, bkz. 'Bergson'un sezgiciliği'/İkinci Bölüm, Eşlikçi metinler.)

Dipnotlar ve kaynakça

Eşlikçi metinler öncesi

1. *Ahmet Hamdi Tanpınar- Bir Kültür, Bir İnsan*/ Turan Alptekin; İletişim Y., Birinci Basım, 2001, s. 213- 214. Ayrıca bkz. *Tanpınar'dan Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar*/ Hazırlayan: Canan Yücel Eronat; Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1997, s. 13.
2. *O Ana Adanmış*/ John Berger; Metis Seçkileri, Metis Y., İkinci Basım, Ekim 1998, s. 132; çeviriler: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Semih Sökmen, İskender Savaşır, Burak Boysan.
3. A.g.y., s. 61.
- * Köşeli ayraç içine aldıklarım, alıntılardaki sözcük veya tamlamaların benim uygun bulduğum Türkçe karşılıklarıdır.
4. *Tanpınar'dan Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar*/ s. 41.
5. A.g.y., s. 52.
6. *Mücevherlerin Sırrı- Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*/ Hazırlayanlar: İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir; YKY, Birinci Basım, Ocak 2002, s. 18 ve 22.
7. Bu fotoğraf için, bkz. *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*./ İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı'nın hazırladığı katalog. ('İstanbul Bir Terkiptir' sergisi için, Aralık 2001'de basılmıştır.) Aynı fotoğraf, YKY'nin, *Beş Şehir*/ Ahmet Hamdi Tanpınar, Birinci Basım, Haziran 2000 kitap kapağında da kullanılmıştır.
8. *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*.
9. A.g.y.
10. Tanpınar'ın *Huzur* romanının kapağı. YKY, İkinci Basım, Mayıs 2000.
11. *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*.
12. A.g.y.
13. A.g.y.
14. Benim baktığım fotoğraflar, *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar* isimli katalog ve *Ahmet Hamdi Tanpınar- Bir Kültür, Bir İnsan* isimli çalışmada idi. Porte çizimleri içinse; *Hece* dergisinin, Ahmet Hamdi Tanpınar özel sayısına (Yıl: 6, Sayı: 61, Ocak 2002, s. 61, 76, 86) ve *Mücevherlerin Sırrı...*'na bakılabilir.
15. *Tanpınar'ın Mektupları*/ Hazırlayan: Zeynep Kerman; Dergâh Y., İkinci Basım, Ağustos, 1992.
16. *Sevgili Milena- Kafka-Mektuplar*/ Çeviren: Adalet Cimcoz; Say Y., Dokuzuncu Basım, 1999, s. 20- 21.
17. A.g.y., s. 6.
18. A.g.y., s. 66.
19. A.g.y., s. 63.
20. Mektuplar ve tanıklıklar bahsinde; hem Zeynep Kerman, hem de, Canan Yücel Eronat'ın çalışmalarından yararlanılmıştır.
21. *Sevgili Milena*/ s. 243.
22. A.g.y., s. 244.
23. Aksi anılmadıkça, mektup alıntıları, Zeynep Kerman'ın çalışmasından yapılmıştır.
24. Tanpınar'ın mektuplarından alıntılar yaparken, kendisinin yazım anlayışına sadık kalmaya özen gösterdim. Örneğin; 'Ne olacağım bilmiyorum.' cümlesi, soru niteliği taşımadığı halde, sonuna soru işareti konulmuş. Ya da, bir başka yerde, 'Bu uzun zamanda ne yaptım.', denmiş, bir soru cümlesi olduğu halde, sonuna soru işareti konmamış. Tanpınar'ın seçimi mi, aktarım hatası mı, bilmiyorum; öylece bıraktım. Ancak, yazım kuralları kargaşası yaratmamak için bazı şeyleri de düzeltme ihtiyacı duydum. Örneğin; 'birşey'i, bir şey; 'mâna'yı, mânâ; 'ıztırap'ı, ıstırap; mütevazî'yi, mütevazî olarak yazdım -vb.
25. Burada, öfke ile anılan P. S., Peyami Safa (1899-1961); N. F. ise, Necip Fazıl Kısakürek (1905-1983) olmalıdır. İşin ilginç; karşı taraf da bu isimleri bildiği halde rumuz kullanılmasıdır.
26. Tanpınar'ın başı, suretiyle de pek hoş değildir. 1 Mayıs 1953'te kendisiyle *Hisar* dergisi için görüşen Suat Uzer, 'bir resminizi lutfeder misiniz?', diye sorduğunda da 'iyi resim

çıkartamamaktan bilhassa memnun olmadığını' söyleyecektir. (*Yaşadığım Gibi/ Ahmet Hamdi Tanpınar*; Hazırlayan: Prof. Dr. Birol Emil, Dergâh Yayınları, Üçüncü Basım, Aralık 2000, s. 314.)

27. Tanpınar, Avrupa'dan, Hüsametdin Bozok'a da birkaç mektup gönderiyor. Bunların ikisinde, o sıralar satışa çıkan *Şiirimizin Dört Ahmedi* adlı kitaptan duyduğu üzüntüyü belirtiyor. Şöyle söylüyor, Bozok: "...istersem, bu izinsiz baskıyı noter eliyle protesto edebileceğimi yazıyordu. Aynı mektupta, İstanbul'da bulunan kardeşine bir vekâletname gönderdiğini söylüyor ve 'Beraberce noterim ve dostum Hamdi Selçuk Bey'e gidin, meseleyi konuşun' diyordu." (*Tanpınar'dan Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar/ s. 98.*)

28. Giovanni Boccaccio'nun (1313- 1375) *Decameron* isimli hikâyeler toplamı anılmaktadır. 1348'de Avrupa'da büyük bir veba salgını olur. Salgında tanık olduklarından etkilenen Boccaccio, *Decameron*'da, o günlerin Floransa'sını ele alır. Yapıtta; yedi genç kadın ve üç genç erkek, veba salgınından uzak durmak amacıyla biraraya gelir ve on gün içinde birbirlerine yüz hikâye anlatırlar. Hikâyelerin aralarını da, "gönüllerince yaşayarak gülüp eğlenmek, aklın sınırları dışına taşmayan zevkler tadabilmek" üzere doldururlar. (İtalyanca aslından dilimize kazandıran Rekin Teksoy'dur: Oğlak Yayıncılık, Birinci Basım, Eylül 1996.)

29. Tanzimat'a kadar her tür davaya, Tanzimat'la Medeni Kanun arasındaki dönemde ise, yalnızca, evlenme, boşanma, nafaka, miras davalarına bakan mahkemelerin başkanlarına verilen ad.

30. *Yaşadığım Gibi/ s. 341- 347 ve Mücevherlerin Sırrı.../ s. 151.*

31. *Tanpınar'dan Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar/ s. 9.*

32. A.g.y., s. 10. (Bu başlığın sonuna kadarki alıntılar için ayrıca sayfa numarası belirtmedim; tarih ya da başlıklarıyla andım.)

33. Adnan Benk, Tanpınar'la görüşmeye geliyor. Sorduğu sorulardan biri de şu: "*Sizce en kötü eseriniz hangisidir?*" Yanıt şu oluyor: "*Hemen hepsi. İnsan kendini tenkit etmeye başlayınca, sonu gelmez.*" (s. 228) Düşündürücü (ve Tanpınar'ın ruh hâli açısından önemli) olan, kendisini kabullenmekte belirgin sıkıntısı olan yazarımızın, neredeyse her fırsatta, başkalarına bol keseden övgüler düzmesidir. Hemen burada iki örnek vereyim: *Mücevherlerin Sırrı...*, s. 29, 'Türk Destanına Giriş' ve s. 60, 'Ufuk Çizgisi ve Yunus Kâzım Köni'.

34. Son iki paragraftaki alıntılar için, sırasıyla, bkz. *Ahmet Hamdi Tanpınar/ Seçmeler-2/ 'Günlük'ten'; s. 311, 306, 311.*

Geriye dönüp hayatına bakan sevgili Tanpınar şöyle söylüyor: "*Bazen kendimi düşündükçe korkuyorum. Aklıma kimse gelmiyor, hodbin ve sevgiden mahrum bir insan. N'olur biraz kendimle meşgul olabilsem. Aslında fena adam değilim; fakat çok hırpalandım, çok sarsıldım, çok ihmal edildim, hor görüldüm ve bütün bunlar yavaş yavaş mizacımın tahammuruna, ekşimesine sebep oldu. Bana ne zamanım, ne de hususî hayatım yardım etti.*" ('Tanpınar'ın Bilinmeyen Hatıraları'/ İnci Enginün; Dergâh, c. VI, nr. 62, Nisan 1995, s. 11.)

Eşlikçi metinler

1. Çok sonraları, hastanede yatarken (1959'da) evliliğin sıhhat üzerindeki tesirlerini müzakere ettikleri anlaşılan Hamit Bey'den söz ediyor, Hasan Âli'ye: "*Benim hayatıma çok taaccüp eden (şaşıran) ve başıma gelen felaketlerin hemen hepsini bekârlığıma yoran Hamit Bey de üç aydır hastaneden ayrılamadı. Kız kardeşi, kızı, kızının kaynanası, karısı... Fakat Hamit Bey zeki adam. Geçen gün bana karşı bekârlığımın, kendisine karşı da evliliğin kabahatli olduğunu kabul etti.*" Şifa niyetine Kutsi'ye telkin ve tavsiye edilen evliliğin, Tanpınar'ın hayatında, bir latife olarak kaldığı anlaşıyor. (*Tanpınar'dan Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar/ s.29- 30.*)

2. A.g.y./ s. 25. İzleyen günlerde ateşi çıkıp Cerrahpaşa'ya yatan Tanpınar'ın gözleri 'uyku ilâhesi'ni arar: "...Cerrahpaşa'ya döndüm. Eski odanın yanında uyku ilâhesinin dudaklarını ve gözlerini düşünerek. Çünkü pek az görünüyor ortalıkta, bakıyorum." (s. 29/ Nisan 1959 ortalarında yazılan mektup.)

3. A.g.y., s. 34.

4. A.g.y., s. 80.

5. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. *Ahmet Hamdi Tanpınar/ Seçmeler-2/* Hazırlayan: Enis Batur, YKY, Ekim 1992, s. 308- 309.
 6. A.g.y., s. 148- 152.
 7. A.g.y., s. 311- 312 (*Nokta*, 1 Temmuz 1990).
 8. *Mücevherlerin Sırrı.../ 'Tartuffe'le Mülakat*, s. 42- 46.
 9. *Yahya Kemal -Eve Dönen Adam/* Beşir Ayvazoğlu; Ötüken Neşriyat, 3. Basım, 1999. *Bozgunda Fetih Rüyası -Yahya Kemal'in Biyografik Romanı/* Beşir Ayvazoğlu; Kabalcı Y., Kasım 2001 ('Yahya Kemal'e bir bakış' başlıklı eşlikçi metinde, dipnotları, paragraflara göre düzenledim. Bir ya da birkaç paragraftaki alıntıları topluca gösterdim. EDA'yı, *Eve Dönen Adam*; BFR'yi, *Bozgunda Fetih Rüyası* için kullandım.)
 10. EDA/ s. 10.
 11. EDA/ s. 15 ve 16.
 12. Y. Kemal, 23 Nisan 1922'de, *Tevhîd-i Efkar*'daki yazısında; Şişli, Kadıköy ve Moda gibi semtlerde minarelerin yükselmemesi, ezan seslerinin duyulmamasından özellikle de çocuklar adına yakınacak; oradaki çocukların, 'bizi millet hâlinde tutan', ezan sesleri ile örülü çocukluk rüyalarından ve çocukluklarından yoksun olarak yetiştiklerine değinecektir. Halbuki onların babaları; "*Bayram namazlarına babalarının yanında gittiler, câmîler içinde şafak sökerken Tekbîr'leri dinlediler, dînin böyle bir merhalesinden geçtiler, hayâta girdiler. Türk oldular.*" Eğer ileride, 'alafranga' hayat Türk çocuklarının Türklüğünü daha da bir kuşatacaksa; -olsa olsa- 'hilkat'lerindeki bu çok temiz süt onların Türklüğünü esirgeyecektir. (EDA/ s. 48, BFR/ s. 372.)
 13. EDA/ s. 17 ve 19.
 14. EDA/ s. 20 ve 22.
 15. EDA/ s. 24, 25, 26.
 16. Epikuros; Karl Marks tarafından, gerekircilik anlayışına insan iradesinin müdahalesini katan, felsefeyi dinden ve Tanrı düşüncesinden ayırıp özdekçiliğin temellerini kuran, antikçağ Yunan felsefesinin önemli düşünürlerinden biri olarak anıldığı halde; idealistler onu, kasıtlı olarak, kaba bir 'hazcı' saymışlardır. Osmanlı sözlükleri Epikurosçuluğu şöyle sunmaktadır: "*Lâkin bu mezhebe mahsus bir düstur [kural, yasa] vardır ki o dahi 'elemden ihtirâz et [sakın, kaçın]' düsturudur. İşte o lezzetin mahiyeti bu düsturdan daha iyi anlaşılır.*" (İsmail Fennî'nin *Lugatçei Felsefe*'sinden.) *Felsefe Sözlüğü/* Orhan Hançerlioğlu; Remzi K., 1982, s. 87- 88.
 17. EDA/ s. 40, 41, 42, 44, 47.
 18. EDA/ s. 56, 57.
 19. EDA/ s. 73, BFR/ s. 241; EDA/ s. 67 ve 68.
 20. EDA/ s. 83 ve 85.
 21. EDA/ s. 96 ve 97.
 22. EDA/ s. 127- 128, BFR/ s. 258.
 23. EDA/ s. 127 ve 124.
 24. BFR/ s. 345, 346- 347, 348.
 25. BFR/ s. 282.
 26. *A'dan Z'ye Nâzım Hikmet/* Memet Fuat; YKY, Kasım 2002, s. 76- 77.
Bu notu yazdığımın ertesi günü Memet Fuat'ın öldüğünü öğreniyorum. Yani, ben yazarken, o ölüyor. Yüksek birikimli, hamarat ama alçakgönüllü bir insan daha aramızdan ayrılıyor. Arkada kalanların gücü giderek azalıyor.
 27. BFR/ s. 159.
 28. BFR/ s. 109.
 29. BFR/ s. 217.
 30. BFR/ s. 292.
 31. BFR/ s. 358.
 32. *Adalet Cimcoz/ Bir Yaşamöyküsü Denemesi/* Mine Söğüt; YKY, Üçüncü Basım, Ekim 2000
 33. A.g.y., s. 120- 121
- K. Marks ve F. Engels'in yapılandığı 'bilimsel maddecilik', diyalektik (eytişimsel) ve tarihsel bir maddeciliktir. Burada Nâzım'ın vurguladığı yaklaşım tarzı ise, yine XIX. yy'ın

'kaba (vulgaire/Fr.) maddecilik'i kapsamındadır. Kaba maddeciler, olguculuktan (da) esinlenerek, düşüncüyü maddeye indirgerler. Halbuki, eytişimsel maddeciler, düşüncenin madde zemininde oluştuğunu yadsımamakla birlikte, onu, eytişimsel bir bireşim olarak ele alırlar. Konunun Spinoza (ve psikanaliz) üzerinden irdelendiği, *Psikanaliz Yazıları* (Bağlam Y.)'ndaki, 'Spinoza ve psikanaliz/ I ve II'ye (3. ve 4. sayılar) bakılması uygun olur.

34. *Adalet Cimcoz*/s. 114

35. A.g.y., s. 39

36. A.g.y., s. 47- 48

37. A.g.y., s. 57

38. A.g.y., s. 59

39. A.g.y., s. 92

40. A.g.y., s. 146- 147

41. Bu madde; adı geçen derlemenin, 'Hasan-Âli Yücel'e Dair Hatıralar ve Düşünceler' ve 'Dostum Hasan-Âli Yücel' başlıklı yazılarından yararlanarak oluşturulmuştur.

42. 'Yaklaşan büyük yıldönümü' heyecanının daha önceki örnekleri için, *Yaşadığım Gibi*'deki, 'Yaklaşan Büyük Yıldönümü- I ve II'ye (s. 171-178), 'İstanbul'un Fethi ve Mütareke Gençleri'ne (s. 179-183) de bakılabilir. Heyecan hep aynı yere dayanır: "... bir nokta da İstanbul fethinin Malazgirt'ten başlayan bir hamleyi tamamladığı hakikatidir. Çünkü vatan, İstanbul'u fetihle bütünlüğünü kazanır. Tıpkı milletimizin tarihî vazifesine onu fetihle kavuştuğu gibi." (A.g.y., s. 172.)

43. Demokrat Parti'den ayrılan bir grup tarafından 1948'de kurulan 'Millet Partisi'; 8 Temmuz 1953'te, 'dini kendi çıkarlarına alet etmek ve Atatürk devrimlerini yok etmek' istediği iddiasıyla faaliyetten men ediliyor. Partinin, yurt genelindeki 2000'i aşkın şubesi mühürleniyor. Savcılık; partiyi, 'din devletini geri getirmeyi amaç edinmek'le suçluyor ve partinin kapatılmasını talep ediyor. 26 Eylül'de duruşmalar başlıyor. Davaya bakan Ankara 3. Sulh Ceza Mahkemesi, 27 Ocak 1954'te, 'dini esasa dayanan ve gayesini saklayan bir cemiyet' olduğu yargısına vararak partinin kapatılması kararı veriyor. (*Demokrasinin Elli Yılı: 1945- 1995, Cilt 1/ Yayın Müdürü: Hakkı Devrim*'den yararlanılarak derlenmiştir.)

44. *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*/ Mustafa Nihat Özön; İnkılâp Kitabevi, Mart 1997, s. 912.

45. *Tanpınar'ın Mektupları* dışındaki alıntılar için, sırasıyla, bkz. *Ahmet Hamdi Tanpınar/ Seçmeler-2/ 'Günlük'ten'*; s. 310- 311.

46. *Mücevherlerin Sırrı...*/ 'İş ve program- I', s. 73.

47. A.g.y., 'İş ve program- II', s. 76.

48. A.g.y., s. 79.

49. A.g.y., s. 80.

50. *Yaşadığım Gibi*/s. 291- 295.

51. Bu paragraftaki alıntılar için, *Mücevherlerin Sırrı...*'ından, sırasıyla bkz. s. 113, 115, 117. ('Yakın Tarihimiz Üzerinde Dikkatler')

52. Bu paragraftaki alıntılar için, *Mücevherlerin Sırrı...*'ından, sırasıyla bkz. s.119, 121, 122. ('İçtimaî Cürüm ve İnsan Adaleti')

Yine aynı derlemede; 'kısıtılmış yaban domuzu sürüsü, Ojiyas'ın ahırına dönen devlet, Harbiye'yi ve bütün gençliği imhayı düşünenler, tenekeden kral Macbeth'ler, ağzı köpüklü Adnan Menderes, kin çıkını ve Anayasa hırsız Celâl Bayar, kurtarıcı olmakla kalmayıp bütün bu manzarayı seyirlik de kılan kahraman ordumuz'la ilgili ve sonu şöylece bağlanan bir başka yazı da okunabilir: "*Vazifenizi yaptınız, her zaman olduğu gibi bu sefer de vatan ve milleti, hem de tam zamanında kurtardınız! demektir. Bundan sonrasını sevinç gözyaşlarına bırakalım.*" ('Suçüstü'; s. 104- 111)

53. *Felsefe Sözlüğü*/ Orhan Hançerlioğlu; Remzi K., 1982, s. 10

54. A.g.y., s. 64

55. A.g.y., s. 75

56. A.g.y., s. 366

57. A.g.y., s. 367

58. A.g.y., s. 103- 104

59. A.g.y., s. 198

60. A.g.y., s. 136

- 61. A.g.y., s. 260- 261
- 62. A.g.y., s. 368- 370

İKİNCİ BÖLÜM

Ruhsal/yapısal çözümleme

Sevgili okur; şimdiye dek, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sesine kulak verdik - fotoğraflarından yansıyan, mektuplarında dillenen ve dostlarının tanıklığında yankılanan sesine. Sesinin tınısına. O sesteki tınlayış, ne söylüyordu -Tanpınar'ın ruh hâli, 'hâlet-i rûhiyyesi' adına? Merak ettik.

I.

Ben şimdi, çalışma odamın penceresinden, kendi örtüsü üzerine usul usul düşen kara bakar ve Münir Nurettin, "*Ruhsârına aybetme nigâh ettiğimi/ Gözyaşı döküp nâle vü âh ettiğimi...*" diye terennüm ederken, kendi çocukluğumun yeşil gözlü radyosunun derinden gelen sesi ve için için yanan sobanın çıtırtılı anıları arasından Ahmet Hamdi çıkageliyor: Ergani'de, buğulu camın ardından karla örtülü bayıra bakan, üç yaşındaki küçük Hamdi. Tanpınar'ın, 'kendine rastlayışının' ilk anısındaki; o, 'çok lezzetli hayranlık' içindeki Hamdi. Benimse, sesine kulak verdiğim Hamdi; Ahmet Hamdi Tanpınar. Her karlı günde o lezziz günü anımsayan ve her seferinde, kendini buğulu camın ardındaki çocukta bulan Tanpınar.

Kar beyazdır. Sessizliktir. Kar gibi beyaz ve temiz bir sessizliktir kar. Kar; hayatın kendisi ve kiri üzerine yağar. Tanpınar'ın her karlı günde, buğulu camın ardındaki küçük Hamdi'nin lezzetli hayranlığı içinde kendisini buluşu; Tanpınar'ın, hayatın dağdağasından, kirinden pasından uzak durma ve mutlak dinginliğe dönme arzusudur. Ötesi; doğmamış olmaya, ana karnına. Daha ötesi; ölüme. Ölüm; mutlak ve sonsuz sükûnettir.

Ahmet Hamdi Tanpınar; hayatla başı hoş olmayan, mutlak huzur ve sükûnu arzulayan adamdır.

II.

Bir başına; karanlık iyice çökünceye, karaltıları korkutucu bir hal almaya dek kayaların tepesinde oturup kalışları boşuna değildir 'Hamdicik'in. Kayaların tepesinden dalıp gittiği denizin sonsuzluğu, uçsuz bucaksızlığı alır aklını başından. Kayalar denize bakar -onunla birlikte. Denize bakaduran kayaların eteklerinde, sabah ve akşamın ışıltılı durgun denizinin dibindeki taş ve yosunlar, bir; bir de, öğle güneşinin saltanatını sürdüğü elmastan havuz misali deniz çıldırtır onu.

Güneş; günü, hayatı başlatandır. Hayattır, devinimdir. Gün doğar, devran döner. Devran; dünyadır, kaderdir, talihtir, zamandır. Taşıyla, yosunuyla, batan çıkan güneşiyle bütün bir hayat, denizde dinlenir. Deniz, sonsuz dinlenmelerin yatağıdır; ana rahmidir, döl yatağıdır deniz. Tanpınar için hiçbir şey, bütün bir saltanatıyla durgun denizde dinlenen güneş ya da güneşin denizde dinlenerek saltanat sürüşü denli güzel değildir: "*ezici[!] şekilde güzel*"... Büyülenir. Büyülenişin, ruhsal gerçekliğine işaret ettiğini sezinler: "*çözülmesi gereken psikolojik bir muamma karşısında bulunduğumu, ve bunun, benim gördüğümle kaynaşan şey arasında halledileceğini sezdim.*" O büyülenişin, o bilmecenin ardındaki gizi çözebilse, neredeyse kendisiyle ilgili her şey hallolacaktır. Karşısında büyülediği manzara, neredeyse, bir derstir onun için: "*Denizin ve aydınlığın dersi miydi?*" Evet; gördükleri, kendisi hakkında bir dersti: "*hakikat şu ki, üzerimde bir türlü çözemediğim bir sır, gelecek zamana ait bir ders tesiri yapıyorlardı.*"

'Hamdicik' büyür, yirmi yaşında bir genç adam olur; ama, denizin karşısındaki büyüleniş de büyür gider onunla: "*Hastahane yolunda iki evin arasında tekrar*

güneşle birleşmiş, güneşin sarayı ve havuzu olmuş bu su ile karşılaştım.” Büyü depreşir. (O, ‘hastahane’ yolu derken; ölümlere uzandığı yaşında, ‘uyku ilahesi güzel’in yolunu gözleyen -küçük ve kısık- gözleri geliyor hatırıma: ‘Ölüm, uyku ve güzel ilahe’!) Genç Ahmet Hamdi’nin iki evin arasından gördüğü manzara, sadece, ‘muhteşem’dir. Ve o manzaranın ihtişamı karşısında, genç adam, benim şimdiye dek altını çizmeye çalıştığım, kendisininse ilk kez dillendirdiği bir duygu katından konuşur: *“Fakat bu güzellik bana acaip bir ölüm düşüncesi arasından geldi. Hiçbir şey bu kadar insana yakın, buna rağmen bu kadar ezici, ondan ayrı olamazdı.”*

Az önce, güneşi hayatla birleştirdim -hayatın tüm gürültü patırtısıyla, devinimiyle. Eğer deniz, anne/kadın simgesiye; güneş de, o anlamda, baba/erkek simgesidir. Güneş-baba-erkek; hayatı temsil eder (verili hayatı!) -tüm dağdağasıyla. Bir erkek çocuğunun, hayatla hesaplaşmasının, hayatla kapışmasının ilk belirgin örneği ‘baba’ ile yaşadığıdır. O hesaplaşmaya girebilen erkek çocuk, o kapışmadan ‘dersini alarak’ çıkar: adam olur, babası gibi. Ya da, o kapışmada gürültüye pabuç bırakır; kaçır gider gerisin geriye.

Gerek küçük Hamdi’nin, gerekse genç Ahmet Hamdi’nin; -ister buğulu pencerenin ardından, ister iki evin arasından hayata baksın- yaşadığı ürküntüyü, hayata/dışarıya karışmak yerine, devimsizliğe/dinginliğe kaçmak ihtiyacının ağır basışını görmemek mümkün değildir. Karşıdaki bayırı örten kar, buğulu pencerenin beri tarafı, ısıltılı durgun deniz, o denizin dibinde durup duran taş ve yosunlar ve o denize bakaduran kayalar; hep, kaçıp sığınılacak korunaklardır ya da o korunuşun örnekleri. Pencerenin dışındaki hayatın içinden geçen bayır nasıl karla örtülüp, hayat yolu olmaktan çıkıyor, ölümcül bir sessizlikle dinginleşiyorsa; deniz de, güneşi/hayatı içine alandır. Ancak; bu içe alışın iki boyutu vardır: Birincisi; içine aldığını hayatta tutan (ya da ona hayat veren) boyut; diğeriye, ölümcül dinginliğe/durallığa taşıyan (onu hayatın elinden alan; bir başka deyişle, hayatını elinden alan) boyut. Genç Ahmet Hamdi’nin iki ev (‘ev’!) arasından (‘arasından’!) gördüğü deniz; güneşle birleşen (‘birleşen’!), onunla birleşerek ona saltanat mekânı (saray) olan denizdir.

Çok açık; genç Hamdi’nin alımlayışında, deniz/kadın, başkasının (gününü gün edenlerin/güneşin) saltanatına bırakılmış; kendisi, denizin/annenin ölümcül derinliğine sığınmayı seçmiştir. Manzara, güzeldir, etkileyicidir; ama, ‘ezici’ bir güzelliştir bu. Hem çok yakın, hem de ezici ve uzaktır! ‘Ölüm’ düşüncesiyle birlikte gelir. Hayatla hemhal olan deniz, Tanpınar’a uzaktır. O hemhal oluşun işaret ettiği hayat, Tanpınar için ezicidir. Hayat ezgini Tanpınar, denizin ölümcül derinliğine yakın düşer.

Yine aynı günlerde, karşısında büyülenip kaldığı, Güvercinlik adlı, içine suyun girip çıktığı, aydınlığı bir açılıp bir kapanan deniz mağarası; bir ana rahmi değilse, nedir? *“Fakat estetiğimin temeli olan rüya fikri, biraz da bu mağaraya bağlıdır.”*, diyor Tanpınar; gerek şiirinde, gerekse yaşamında, ana rahmini düşleyen adamdır.

III.

Şile’de, Kilyos’ta, Sinop’ta, dalgaların çığ gibi kıyıya vuruşunu uzun uzun seyre duran Ahmet Hamdi; Siirt ve Kerkük damlarında, sıcak yaz gecelerinde, yıldızlı gökyüzünü seyre durur. Büyülenir yine; ya da büyü sürer gider: Akşam saatlerinde çökmeye başlayan karanlık, uzaktaki dağların mor ve ezici yalnızlığı, gece, gökyüzü ve yıldızlar, yıldızlarla yaldızlı gökyüzünün ve gecenin sonsuzluğu: *“Sonsuzluk*

dalga dalga vücûdumu ve ruhumu doldururdu. Bir Sümer rahibi gibi muhayyilem hep yıldızlarla meşguldü. Sırrın içinde yüzerdim.”

Karanlıkta, gökyüzünün ve yıldızların sonsuzluğunda, sonsuzluğun gizeminde yüzen küçük Hamdi; ve uzakta, dimdik ayakta duran dağların ‘ezici’ yalnızlığı.

Kendi yalnızlıklarında dimdik ayakta kalabilenler neden ezicidir? Dimdik ayakta kalabilenin eziciliği, denizde saltanatını sürenin eziciliğinden farklı mıdır? *“çocukluğumun yıldızlı geceleri ve insana yalnız nefsinin ve aczinin sembolü dağlar”* Yalnızlığı ve yalnızlıktaki güçsüzlüğü esinleyen dağlar. Çaresizliğin, güçsüzlüğün yönlendirdiği deniz ve gökyüzü. Bir kez daha kaçış. Var kalma çabasından, sonsuzluğa; oradan, ölümcül dinginliğe. *“Bununla beraber bu yalnızlık duygusu benden gitmiş değildir.”*

Tanpınar; yalnızlık duygusu içinde ayakta durmakta zorlanan, tutunma telaşıyla yorgun düşen adamdır.

IV.

Daha üç yaşında küçücük bir çocukken, sıcacık odasının buğulu camı kenarında, dışarıdaki yolların karla örtülü dinginliğinden lezzetler devşiren Tanpınar’ın; ekmeğini ve hayatını kazanmanın yolboyuna çıkarken, halsizlik ve gönülsüzlük yaşayışı şaşırtıcı değildir.

Daha ilk atandığı yerde emeklilik hesabı yapan Tanpınar’ın üzerindeki yorgunluk, güçsüzlük ve gönülsüzlük, -zamanında şakaya vurulmuş olsa da!- sahici ve yapısaldır. Bir hoca olarak en verimli olması beklenen çağında (kırklı yaşlarının başında!), yaptığı işi bir yük, kendisini de o yükün taşıdığı arabaya koşulmuş bir yükçekici gibi hisseden Tanpınar’ın; bir öğretim üyesi, bir aydın (ve asıl; bir sanatçı, şair!) olarak, koşulduğu arabadan kurtarılıp iktidarın merkezine (kimseleri temsil etmeyeceği de besbelli; olsa olsa ‘zihni hıfzüssıhha’sına hizmet etmesini umut ettiği) mebusluğa tayin edilmeye o denli ısrarla (neredeyse, yalvar yakar!) talip oluşu, suyun başını tutanlara ölçüsüz övgülerle yanaşması (ve onların su başlarını tutma başarılarına ‘şahsî bir muvaffakiyet’ sevinci, ‘sevinç ve zafer narası’ ile katılımı); üzerindeki ölü toprağını atmak için ‘bir Avurpa istirahati’ kopartma derdiyle ricacı oluşları; kendisi ve yakınları için, para, vb. konularda sıklıkla sığınmacı ve korunma beklentisi içinde oluşu; kendi özgücü yerine, gücü yerinde olanlara yaslanma eğilimi, -hiç kuşkuya mahal yok- yapısal kuruluşundaki ruhsal çökkünlüğe meyyal yanına işaret eder.

Ahmet Hamdi Tanpınar; yorgunluğu hayatına vuran, hayat yorgunu bir adamdır.

V.

Yaş on üç. Seferberliğin doğurduğu koşullarda gece geç saatlere dek ‘hükûmet dairesi’nde kalan babanın eve gelişi: Sarıklı ve cüppeli baba. *Binbir Gece Masalları* ve baba. Hükûmet işleri gören kadı baba. Ve zaptiyelerin uykulu pörsük yüzleri. Ve Rembrandt’ın *Gece Devriyesi*.

Tanpınar; babasının bir alay eşliğinde gece geç vakit eve dönüşlerinden ve babasının ‘gece içindeki macerası’ndan, ‘Kerkük Hâtıraları’ başlıklı yazısında söz ediyor. Macera, renklerini, iki adım ötedeki Bağdat’tan ve İstanbul’dan gelirken yanlarında

getirdikleri iki cilt *Binbir Gece*'den alıyor. Baba üzerine kurulan 'macera', sonraları, Rembrandt ve *Gece Devriyesi*'ni sevmesini hazırlıyor.

Özgün adı, *Yüzbaşı Banning Cocg'un Yedek Asker Taburu* olan tablonun ilginç bir hikâyesi vardır. Tuval üzerine yağlıboya tablo, 1642 tarihinde yapılmış; 1715'te Kraliyet Sarayı'na taşınan tablonun sol kenarından 60 cm. ve herbir kenarından ayrıca bir miktar daha kısaltılmış; böylelikle, özgün kurgusal dengesi bozulan tablo, olduğundan daha kalabalık bir alayı ifade eder olmuştur. Aslında gün ışığında yapılmış olan tablo, yaklaşık iki yüzyıl mum alevinde kaldığından ve şömine üstüne asıldığından, isten ve sık sık sürülen vernikten dolayı kararmış, (her ne kadar daha sonra temizlenmişse de) ismi, 'Gece Devriyesi' olarak kalmıştır. Öte yandan; tablodaki yedek askerlerin, askerlik ciddiyeti ile bağdaşmayan rahat tavırları, kalabalığın bir tabur değil, asker kılığıyla maskeli baloya gidenlerden oluştuğu izlenimini vermektedir. Demek ki, Tanpınar'ın çağrışımlarında, babasının 'gece macerası' ile buluşturduğu tablonun adındaki gece, gece; askerler de, babasının yaptığı gibi işi ciddiye alan askerler değil, maskeli balo kalabalığıdır.

Tanpınar, tabloda açıkça görülen eğlencili hava yerine, neden, seferberlik günlerinin ciddi ve yorucu hükümet işlerinin takipçisi kadı babayı alımlamıştır? Öyle anlıyorum, Tanpınar'ın babası, hayatı hafife alanlardan değildir. Kendi duruşunda; yaşamın çetinliğini, ciddiyeti ve ölçülülüğü telkin eden adamlardandır. Ve sanıyorum; oğlunun, onun kimliğiyle kaynaşabileceği bir yerde de durmamaktadır. O; mor yalnızlığında, dağ gibi dimdik ayakta duran ve küçük Hamdi'ye 'aczini' hissettiren adam olmalıdır.

Kendisini hep acz içinde, güçsüz ve yetersiz hisseden Ahmet Hamdi Tanpınar, kendi yürüdüğü hayat yolunun resmedilişini, Rembrandt'ın bir başka tablosunda alımlayacaktır. Tablo, Rembrandt'ın yaşlılık döneminde yaptığı kendi tablosudur.

Anımsıyoruz; Tanpınar, Hasan Âli Yücel'e söz etmiştir tablodan. Ve yine anımsıyoruz; kendisiyle ilgili yakın çağrışımlar kurduğu tablonun ressamının adını verememiştir ilkin. Neden? Gündelik sorunlar çerçevesinde bile olsa, kendisinden söz ederken ('kardeşim' dediği, en samimi arkadaşına!), böyle, dünyaca ünlü bir ressamın adıyla kendi adını yanyana anmaya kendini değer bulamayışından! 'Kadı baba'nın, 'baba' olmaya elvermediği, el uzatamadığı anlaşılıyor.

Neredeyse tam bir yıl sonra, 'Hamdicik' diye anılmaya bozulan (hoş, bozuntuya vermemeye de özen gösteren) Ahmet Hamdi Tanpınar; kardeşi Âli'ye kendinden söz ederken, kendisini, 'adamcağız' diye anar ve adamcağızı tırnak içine alır. Tırnak içindeki adamcağızı da (anımsıyoruz) şöylece tanımlar: "*uğrunda bu kadar sıkıntı çektiğim, nuhusetini [uğursuzluğunu], budalalıklarını, gülünç taraflarını, safiyetlerini yıllarca dolaştırdığım, onlarla aldandığım*" adamcağız. Üstelik, bir ömür şair olarak bilinmeyi o denli önemsemiş olan 'adamcağız', o yanını da, "*Zaten şiir, fakirinizde eserden ziyade şair budalalığı şeklinde tecelli etmiş.*" ⁽¹⁾, diye tanımlar. İşte, Tanpınar; Louvre'da gördüğü (ve ad vermediği) portreyi; *Beş Şehir* ve *Yaşadığım Gibi*'nin yayımlanışındaki yardımlarından dolayı müteşekkik olduğu kardeşi Âli'nin (üstesinden gelemeyen borçları nedeniyle) yeniden himmetine sığınmaya niyetlendiği ve paradan çokça söz ettiği mektubunu budalaca bulduğu sıra anımsar.

Resmi anımsayan Tanpınar, resimle derinden bıçaklandığını da anımsar. Söz konusu resmin, Dostoyevski'nin ruhsal derinlikli metinlerinin bir öncüsü olduğunu hisseder. Resimdeki yaşlı adamda (Rembrandt'ın yaşlılığında); şiş ve kan çanağı gözleri, kederle akan bir yüzü, kendinden kuşku duyan elleri; bütününde, yanlış yönlendirilmiş bir ömrün hikâyesini, kendini yargılayışı, itirafı, suçlamayı, sefaleti, çöküş ve yıkılışı görür; yani, kendisini.

Şimdi de, Tanpınar'ın kendisinde kendisini gördüğü Hollandalı ressamın hayatına bakıyorum: Rembrandt van Rijn; 1606-1669 yılları arasında yaşadı. Ünlü Leiden Üniversitesi'ndeki öğrenimini resme ilgisinden dolayı bıraktı ve yaklaşık yirmi yaşında kendi atölyesini kurdu. Beş-altı yıl içinde epey ünlendi ve kendisini zengin edecek denli sipariş aldı. Patronunun yeğeni ile evlenişi zenginliğine zenginlik kattı. Geniş ve güzel bir ev, her türden sanat eserinden zengin bir derlem oluşturdu. Üç çocuğunu ve sonra, karısını toprağa verdi. Çocukların bakımı için evine aldığı kadınlarla yaşamını birleştirdi; ikincisinden bir kızı oldu. Bir ara siparişleri azalıp borsa oyunlarında çokça para yitirdiyse de, elindeki sanat eserleriyle her zaman rahat bir hayat yaşadı. Son karısının ve ilk evliliğinden olan oğlunun ölümünü de gördü. 17. yy'da, Hollanda resim sanatında hemen her ressam bir alanda uzmanlaşırken, o birçok alana el attı. Çok üretkendi; çok sayıda eser verdi. Işık ve gölgenin büyük ustası olarak tanındı. Gerek portre çalışmalarında, gerekse öteki insanlı tablolarında, ruhsal iç çatışmaları görünür kıldı. Dinsel konulu resimler yaparken bile, kutsallığı değil, insancıl sıcaklık ve duyguları öne çıkarmayı yeğledi. Genel geçer olana yüz vermedi; baş kaldırdı, uzlaşmadı. Kendi yaratıcı dünyasında derinleşti. Vincent van Gogh; *"Böyle müthiş resimler yapabilmek için, pek çok kez ölmek gerekir."*, dedi. Rembrandt, birçok ölümde pek çok kez öldü. Egemen değerler üzerinden dayatılan baskılara direndi, kimselere dalkavukluk etmedi; *"Halkın saygısını kazanmaktansa, özgürce resim yapmayı yeğlerim."*, noktasında durmayı bildi. (2) (Ayrıca, bkz. Eşlikçi metinler/ 'Rembrandt'ın duruşu'.)

Öyle biliyoruz; geçen yıllar (yani, Tanpınar'ın söz konusu tablonun karşısında durup kendisini bıçaklattığı vakte dek geçmiş olan yıllar), resim sanatı adına, Rembrandt'a paha biçilmez bir konum kazandırdı.

İşte; Tanpınar, üç-dört günde bir, bu hikâyenin karşısına gidip durdu ve kendisini bıçakladı: *"İnsan, bir devir geliyor ister istemez hayatına dönüyor ve kendi kendisini itham ediyor."* Ve kendisine soruyor; *"Ne yaptın"?*

Tanpınar, kendi kendisini bıçaklayan adamdır.

VI.

Kendine yâr olmayana, başkası da yâr olmuyor.

Sürekli, taşıma suyla değirmenini döndürmeye çalışan, üstelik, kendi bıçak darbeleriyle kan kaybedip duran; kendisini sevemediği (ya da gönlünce sevebildiğini hissedemediği) için, artı-sevgi yaratmakta da zorluğu olan Tanpınar; elbet, etiyle-kemiğiyle, kanıyla-canıyla bir kadını sevemedi. Bir erkek olarak, cinselliğini bütün bir ferahlığıyla yaşayacağı, bir yâri olamadı.

Peki; Tanpınar'ın, erişkin bir erkek olarak, muhatabına (bir kadına) yönelmesi gereken sevgisi (cinsel sevgisi) nereye gitti?

Sevginin yerine erişebilmesi için, yöneliminin kararlı olması gerekiyor. Sözgelimi, otuz altı yaşındaki koca adamın, ‘Ankaralı kız’a yönelimi -ne kadar da yeni yetme havalarda, ne kadar da dalgaya alarak! Ve dikkati çekici; kızı (‘armutun iyisini’), ‘maymun’a bırakırken ne denli de edilgin (“*inşallah kızcağızı mesut eder*”)! Ve öylece; armutların iyisini maymunlara bırakıp kendisi aşkların kenarından dolanırken, fazla dolanmaktan yorgun düşüp şifa ümidini evliliğe taşıırken, kadınları ‘evlenilebilir/evlenilemez’ diye ikiye ayırıp ‘kaba tasnif’e tabi tutarken, kadınlarla muhabbeti bu denli sığ olup ‘lezzetle ve hazla tül tül soyulacak’ kadın hayalleri geliştirirken, aslında, erişkin bir erkek olarak kadınlarla ilişkilerinde ne kadar da malul!

Anımsıyoruz; kadınlarla ilişkilerindeki maluliyetini kendi coğrafyasında muhafaza eden Tanpınar, aynı maluliyeti, ‘güzel kadın hasreti’ olarak Avrupa’ya da taşıdı. Güzel kadınlar gördü. Bilhassa da, güzellerin en taze olanları ile (kendisi ellilerinde, tazeler on dokuzluk, yirmilik) ve yine uzaktan, bakarak hasret gidermeye çalıştı. ‘İleri yaşın haysiyeti’ ile içinin gidişi arasında salındı durdu. ‘Loliticilik’tan yana ayıplanmayı kabul edemeyeceğini dostlarına ilettiler. Adres soran ‘yumurta gibi’ kızların ardından ‘hamakat’ine yandı. Olmadı; yemek yediği yerdeki ‘rüya gibi kadınlar’ın, elliye, hatta kırka düşürülebileceğine dair hesap yürüttü.

Kadınlarla doğrudan muhabbeti kifayetsiz olan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, benliksel kuruluşu adına, kadın göbeği ile muhabbeti de özel önem taşısa gerek -hele, Nice plajlarında, güneşin karartıp yaldızladığı kadın göbekleri ile! (“*Bu uzva daima muhabbetim ve hususi bir hürmetim olmuştur.*”) Daha önce de andım; Tanpınar, erişkin yaşının gerektirdiği tasarruflara sırtını dönüp bebensiz yaşantılara gerileme eğiliminde olan adamdır. Göbek kordonunun bağlandığı yerin -kendisinin göbek kordonu ile anneye bağlandığı dönemi anırtmak suretiyle- cinselleştirilmesi; yaldızlı kadın göbeğinin, erişkin cinselliğini kışkırtmak yerine çocuksu beklentileri ayartıcı oluşu da aynı eğilime işaret eder: Tanpınar; kadın göbeği kendisini annesine (kuşatıcı/esirgeyici anacıl sıcaklığa ve besleyiciliğe) taşısın ve kopup düştüğü hayattan yeniden dalına iştirilsin diye iç geçiren adamdır. Maalesef; tabiat ve cemiyet -elele-, insandan -büyümek ve hayatı yeniden üretmek adına- başkaca şeyler bekliyor.

Kadın göbeğini; toplumsal/insani gerçekliğinden soyutlanmış, özerk ve bağımsız bir haz nesnesi olarak (“*bu kadar nefisi, kendi başına her türlü muhtariyete ve istiklâlê lââyık olduğunu bilmiyordum.*”) yaşamak isteyen Tanpınar’a, hayat ve tabiat da bir şeyleri dayatıyor (“*Yazık ki tabiat bu cinsten tecritleri yapmıyor. Onlar da bir sisteme bağlı ve sistem insanın karşısına çıkınca masrafını, mesuliyetini, hatta tatminini, o acı boşluğu da beraberinde getiriyor.*”). Tabiatın ve hayatın dayattığını, dipsiz uçurumlara açılan bir sorumluluk olarak yaşayan Tanpınar, bir tür olgunluk(!) niyetine, eskinin kelâmcılarına (Tanrı’nın varlığını ve İslâm dininin doğruluğunu konu edinenlere; Kur’ân’ı esas alanlara) ve zahitlere (dinin yasak ettiği şeylerden sakınan, buyruklarını yerine getirenlere; sofulara) hak verir hâlde geliyor.

Peki; kadın göbeğinin -hayata dönük bedelleri de şart koşan- ayartıcılığından, sofuluğa meylederek korunmaya çalışan Tanpınar’ın, kutsallıkla cinselliği buluşturduğu rahibe tecrübelerine ne demeli? Genç genç, siyah çarşaflara dolanıp

‘hababam sürterekten’ Tanpınar’ı günaha sokan (“Bazıları da insana hakikaten kutsî lezzetler ve arzular aşılacak kadar güzel.”) rahibelere?

Cinsellikte kutsallığı, kutsallıkta cinselliği yaşamak; iki arada bir derede kalmak hâlidir. Daha doğrusu; kutsal anneden ve kutsanan anne sevgisinden dünyalık aşklara adım atamama; bir başka deyişle, dünyalık aşkları tehlike olarak (suçluluk duygusu uyarıcı tarzda) yaşadığı yerden, masum (kutsal/dokunulmaz) anne sevgisine kaçış hâlidir.

Tanpınar; dünyalık aşklardan, masum anne sevgisine kaçmaya meyyal adamdır.

Kutsalda (rahibe kızlarda) cinsel uyarılmışlığı yaşamak, bastırmanın (ya da bastıramamanın) bir derecesi ise; ya peki, meseleyi bütünüyle kutsal aşka taşımak neyin nesidir? O da; bastırmanın katmerlendirilip, üstüne, ‘ülküleştirme’ ile cila çekilmesi hâlidir. Aşk; can sıkıntısının, öykünmeciliğin, geçici heves ve oyunların, bedensel ürpermelerin, ruha pusulasını şaşırtan (sarhoşluk veren) güzel sanatların başlattığına; başladığı yerde kalan aşkların, olsa olsa, etin ürpertisi düzeyinde kalacaklarına inanan (ve küçümseyen) Tanpınar; tercihini, söz konusu sığılıkları aşan “büyük mânâsında” aşklardan yana koyuyor.

‘Büyük manasında’ aşkların, -Tanpınar’ın alımlayışında- anlamsal büyüklüğünü ve derinliğini nerelerden devşirdiğini, ‘Erotika’ bahsinde ayrıntılı olarak vurguladım. Söz konusu derinliğin; “bütün bir irsiyet âlemi”ne, bizde sevişen “bütün bir ırk ve ölümler”e, oradan beslenen mirasın “uzvî bir tatminde[ki] kelebekler” misali heder edilmemesine, bedensel zevklerin sınavından geçip o mirasa bağlı kalarak küllerinden yeniden doğmalara, “kanununu elde etmek mümkün olmayan, şekilsiz ve tahkiki imkânsız” mirasa edilgince kendini bırakmalara; nihayetinde ve özetçe, ‘başlangıcı olmayan geçmiş zamandan’ gelmelere (“Her aşk peşinde bir ezeliyet fikrini taşır.”) uzandığını hep birlikte gördük.

Tanpınar; bildik hayatla ve o hayat içinde yaşanabilecek aşklarla başı hoş olmayan, yaşayamadıklarını değersizleştiren; çaresiz, yaşayamadıklarına hayatın olmadığı katlarda -ulvi- karşılıklar bulmaya, ‘ülküleştirmeye’ çalışan adamdır. “aşk tecrübesinin, ölüm tecrübesi [altını çiziyorum!] ve onunla sıkı sıkıya rabıtalı bazı rüyâlar gibi, bize cedlerin mirası olduğuna ve bu ezeliyet fikrinin de oradan geldiğine kaniim.”, demesi; “Uzviyetimizin en karanlık tarafında, çok gizli bir yerde teninin kadınından ayrılmış olmanın azabı mevcut ve müessirdir.”, diye de eklemesi boşuna değildir. Dahası; ‘başlangıcı belli olmayan geçmiş zamandan’lardan gelmelerin, -Tanpınar’ın da bağlı olduğunu andığı ‘tasavvufi’ değerlendirmeler çerçevesinde- Tanrı’dan kopuş olduğunu biliyorsa; ‘teninin kadınından ayrılmış olmanın azabı’nı nerelere koyabileceğimizi okurun yorumuna bırakıyorum.

‘Ezeliyet’ açılımı, ‘başlangıcı belli olmayan geçmişe’ uzanan aşklar; hayata değil, ölüme uzanan aşklardır. Tanpınar; aşk/sevgiyi hayatta değil, ölümcül karanlıklarda (rahmin de ötesinde) arayan adamdır. Verlaine’den nakille, dünyalık aşkların, ölüme özlemi davet etmesi de -o anlamda- fevkalade isabetlidir: “İşte bundandır ki bana seninle tam, yekpâre ve imkânsız bir ölümden birleşmeyi istetiyorlar...” (Ayrıca, bkz. Eşlikçi metinler/ ‘Carl Gustav Jung’un derinliği’ ve ‘Bergson’un sezgiciliği’.)

Allah'tan, Tanpınar'da, Tartuffe'ün şeytanlığıyla ayartılmaya meyyal, kendisine şöylece seslenebilen bir yan da vardır: *“asıl şeytan sizsiniz. Siz, mânâsız ve budala gururunuzla oturduğunuz hayat sofrasından bir lokma bile tatmadan kalkıp gidenler.”*

Yukarıdan beri andığım üzere, Tanpınar; şeytana uyup ayak üstü bir şeyler atıştırmakla (masaya usulünce oturmayı göze alamamıştır çünkü), oruca yatıp ulvi yaşantılarla karın doyurmak arasında bocalayan; bocaladığı yerde, ulviyete itibar eden; yârini, ezeliyetin karanlıklarında arayan adamdır.

VII.

Yaşı kemale erdiğinde dahi, yârini, eziliyetin karanlıklarında arayan Tanpınar; daha on yedi-on sekiz yaşlarında bir delikanlı iken, -denize bakar, lodos dalgalarını seyreder, meyve bahçelerinde dolaşırken- ilk şiirlerini kurmuş; edebiyat ve ‘hulya adamlığı’ dışında çıkış yolu olmadığına karar vermiştir. Ezeliyetin karanlıkları, yalnızlık ve güvensizlik duygusu, Tanpınar’ın iç dünyasında kolkola gelmiş, ‘hulya adamlığı’ ile kendisine bir çıkış yolu aramaktadır. Çıkış yolunun nasıl kurulduğunu, nerelerden ve nasıl geçerek kendisini görünür kıldığını, Tanpınar’ın yaratma serüvenini ele aldığım bölümde irdelemeye çalışacağım. Burada değinmek istediğim, Tanpınar’ın söz konusu serüveni içinde, ‘kişisel’ olarak, başka bir deyişle, ‘edebiyat adamı’ olarak nasıl durduğu.

Eldeki mektuplarına şöylece bir bakıldığında bile; iç dünyasından ses vermede, sesini dışlaştırmada (‘yazar kimliği’ ile kendisini ortaya koymada) ne denli zorlandığını görmemek mümkün değil. Henüz otuz beş yaşında gencecik bir adamken, dostu Ahmet Kutsi’ye, mektup bile yazamadığını, gönderdiği makaleleri dahi, ‘dikte suretiyle’ tamamladığını iletiyor. Beğenilmeyecekleri korkusu hemencecik uç veriyor; beğenilme beklentisinin ardından beğenilmeme kırıklığının etkisini baştan hafifletmek üzere, kendisi de yazdıklarını beğenmez görünüyor -yani, bıçağı baştan kendi eliyle yerleştiriyor: *“Onların da ne kötü şeyler olduğunu biliyorsun.”*(!) Ardından da; bir yandan mazur görülme beklentisi (şefkatle kabul görme ihtiyacı da diyebiliriz buna), bir yandan da, kaygılı bekleyişlerin bir tür bedensel ifadesi olarak, şunları ekliyor: *“Mektup yazmak değil, iki dakika bir yerde oturamıyorum. Nembutal ile yaşıyorum.”*

Ana evinde, buğulu camlar ardındaki sıcaklığa; dahası, o sıcaklığın da temsil ettiği, daha derin sıcaklıklara ve ıssızlıklara kaçmak eğiliminde olan Tanpınar; kendi içinden hayata doğru bir yol geçirmek istediğinde ve o yolu, bilhassa da ‘yazar’ kimliği ile kurmaya soyunduğunda, kaçınılmaz, ciddi ürpertiler yaşıyor. Başından beri, tek çıkış yolu olarak bellediği; kendi olmak yerine, kendisini temsilen öne çıkarmak istediği yazar kimliği, başına, varoluşsal bir dert olup çıkıyor. Dert, varoluşsal boyutta yaşandığı için; yazar kimliği içinde kendini varedememek ve kabul görmemek ihtimali, ölümcül korkulara yol açıyor. Korkusuna katlanmaktansa, ölümün kendisinden medet umar hallere geliyor (*“Hiçbir zaman şu son günlerde olduğu kadar ölüme yakın olmadım, âdeta bana bir teselli hissi veriyor, bir gün öleceğimi düşünmek.”*)).

Otuz dört-otuz beş yaşına geliyor; hiçbir arzusunu gerçekleştiremediğine, amaçladıklarının hiçbirine erişemediğine, ileriye dair en ufak bir ümit bile taşıyamaz halde oluşuna, kendisindeki fikir kıtlığına, yüzeyselliğine, kupkuru kalışına, çalışmadığına, merak ve hırsını kendi elleriyle öldürmüş olduğuna, *“ölü bir*

kurbağa” gibi kalıp kaldığına... yanyor. Yaş altmışlara dayanıyor; yine aynı: “*Hiçbir şeyden memnun değilim. Hiçbir şeyimi beğenmiyorum.*” Yaşlılıktan mı acaba, diyecek olanlara, kendisi yanıt veriyor: “*Gençliğimi bilmesem ihtiyarladım, derdim.*” Kuşkuya yer bırakmıyor.

‘Kavuşma noktası’ başlığı altında değinmiştim; bu noktada, Tanpınar’ın, bir ömür, bir ‘edebiyat adamı’ olarak, yalnızca bazı hikâyelerini ve *Huzur* romanını kitaplaştırabildiğini, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Şiirler*’ini, neredeyse, son nefesine yetiştirebildiğini; edebiyat adamlığından öte, özellikle de bir ‘şair’ olarak tanınmak, kabul görmek istediği halde, ilk şiirlerini bir dergide görünür kılmasının üzerinden tam kırk yıl(!) geçmesine karşın, şiirlerini bir türlü kitaplaştıramadığını; nihayet son demlerinde kitaplaştırmaya karar verdiğinde, nasıl da kılı kırk yarar olduğunu, olabilecek en güzel hâliyle kitaplaştırmak için (ve, o ‘en güzel, en kusursuz’ hâliyle el içine çıkamayacağı korkusuyla) nasıl da erteletip durduğunu; “*Şiir Yahya Kemal’le bitmiyor, burası muhakkak, ama ben bu işi pek beceremiyorum.*”, diye diye, kitabının yayımlanmasını ‘üstad’ın ölümünden sonraya denk getirdiğini (bir rastlantı olmasa gerek!), sadece, anımsatmakla yetiniyorum. (Ayrıca, bkz. Eşlikçi metinler/ ‘Tanpınar’ın gözüyle Yahya Kemal’ ve ‘Başkalarının gözüyle Yahya Kemal’.)

Edebiyat adamlığının ürünlerini bir türlü beğenemeyen Ahmet Hamdi Tanpınar; o ürünleriyle başkalarının beğenisine kendisini sunduğunu düşündüğünde, ölümünden ölüm beğenen adamdır.

VIII.

Yazınsal varoluşunu, yaratma sürecinin yaratıcı bir öznesi olarak yaşamak (yani; iç sesine kulak vermek, o sesi ayırtmak, yaratı düzeyinde o sesleri işitilir kılmak, o sesleri yeni bireşimlere doğru kırmak), bir başka deyişle, içtenliği ile hemhal olmak yerine, -ağırlıkla- bir yazın adamı olarak beğenilmeyi koyan Tanpınar; her hâliyle ‘kendi olmak’ta da zorluğu olan adamdır.

İçinde, kendisini çocukluk yıllarının anısına taşıyacak bir hikâye, o hikâye ile birlikte idamına da tanık olduğu asker kaçağının anısı kımıldanır. Anı, kendisiyle birlikte olasılıkla başkaca anıları da kımıldatacak; iç dünyasında, kimbilir, bilemediği nerelere doğru yolculuğa çıkacaktır. Yok, hayır; hemen önüne bir engel dikilir: “*Mevzu, idamına şahit olduğum bir asker kaçağıdır. Bilmiyorum, mahzuru olur mu?*”(!.) Neredeyse, her türlü duygusu ve iç arayışı ile mazur görülme (aslına bakılırsa, makbul bulunmak) durumunda olan Tanpınar; sanatının ayrıcalıklı kimliğine sahiplenmeyi olduğu kadar, gündelik hayatında duygularını dışa vurmaya, kendi olmayı da mahzurlu bulan adamdır.

Suretinden bile sakınan (“*Ya orangutana, ya hapishane kaçkınına benziyor.*”), sokağa çıkarken ölüm korkusuyla temiz elbise çamaşır giyen, koliti-gazı-fıtığı içkiden bilinecek kepaze olacak diye korkan (“*cemiyet hayatı ne korkunç. İnsan ölümün eşiğinde dahi etrafa bırakacağı tesirden korkuyor.*”), o halde görünmemek için neredeyse eşiği atlayacak hallere gelen, kendini denetleme çabası oralara yoğunlaştığı için, ancak, bir başka kanaldan ferahlayan duygularıyla *Eşik* şiirini ıslah etme şansı yakalayabilen Tanpınar; büyük bir isabetle, kendisi söylüyor: “*Talih kısmet eder de serbest anlar verirse, sana ben de daha alttan ve içten cevap veririm. Heyhat o kadar*

az kendimiz oluyoruz ki.” (Yıl, 1943) Ve on altı yıl sonrası: “Dedim ya, içime inemiyorum. İçim memnu mıntika oldu.” (Yıl, 1959)

IX.

Daha alttan ve içten yanıtlar vermekte, içine inmekte zorluğu olan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bedeni, sık sık ve derinden yanıtlar verdi. Öyle ki, çoğu kez (belki, doğrudan kendisinden söz edemediği için; belki de, kendisinden söz etmek üzere) hastalıklarını konuşur ya da hastalıkları üzerinden konuşur oldu. Ruh hâline ilişkin söyledikleri (kendi ifadesiyle, “*depressiyon*”) dışında; süreki ve ısrarlı uyku sorunu (uykuya dalma güçlüğü, derin ve dinlendirici uyuyamama), yazmasını engelleyen kol ağrıları, ürtiker, kolit; doğrudan ruhsal çökkünlüğüne, duygusal boşalımının ketlenmesine işaret eder. Öte yandan; yaşlılığa bağlı prostat büyümesini bir yana bırakacak olursak, gençliğinden başlayarak ömrü boyunca süren akciğer ve bütün dişlerinin dökülmesine yol açan dişeti hastalığı da, bir ucuyla ruh hâline bağlanabilecek direnç yetersizliğiyle kendilerine uygun bir zemin bulmuş olmalılar. (Ayrıca, bkz. Eşlikçi metinler/ ‘Yakınmaların bedensel dili’.)

X.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın en temel ve ölümcül rahatsızlığı, daha önce sözünü ettiğim, süregen akciğer hastalığıdır. Hastalığının arkasında da, öteki hazırlayıcı nedenler bir yana bırakılacak olursa, sigara alışkanlığı vardır. Tanpınar, tam bir sigara tiryakisidir. Hemen hiçbir fotoğrafında sigarasız görünmez, rahatsızlığı dolayısıyla milyon kere bırakma girişiminde bulunup yeniden başlar. Günde on-on iki taneyle(!) yetinemeyip bu denli çok sevdiği ve ‘muhtaç’ olduğu sigarasıyla saadetini kesintiye uğratmışlığına hayıflanır. Sigarasızlık; dostlarıyla, etrafta, hatta, düşüncesiyle kendi arasına giren keyifsiz bir durumdur. Sigarasızlık bir tür ‘istibdat’; sigarasızlıkta kendisi, kendisinin gölgesi gibidir. Yokluğunda; adaları, denizi, güneşi, bulutları ve gökyüzünü onun bir marifeti gibi hayal eder. Yokluğuyla, tadı, dudaklarını ve dilini; kokusu, burnunu, yüzünü, gözlerinin içini ısıtır. Ne derin hazların yerine geçtiğini, en iyi, muhtaç olan dillendirir: “*Hiçbir Hint veya Japon orospusu hatırımda bu kadar canlı yaşamaz. Hiçbir zaman ve hiçbir yerde kendimi bu kadar dul, bu kadar eşinden ayrılmış hissetmedim.*”

İçki de öyle: kahve, bira, şarap -her türden içeceği sevdiğini anlıyorum. Ama, bilhassa da rakı! (“*Rakı en iyi içkidir.*” -Yıl, 1959) Bu kişisel tespitin de yer aldığı (Ahmet Kutsi’ye yazdığı) mektubunda, Tanpınar; rakı özlemini, -Antibes ve Sète’de- denizle yakın etkileşimi içinde anar. İstanbul’daki dostlarına, benliğine ve rakıya özlemi -denizin eşliğinde- yanyana gelir. Sesi otelinin penceresinde asılı duran; bir yanıyla, ayaklarının altına serildiği ve okşadığı duygusunu; bir yanıyla da, yırtıcı olduğu izlenimini veren denizle (‘dost ve komşu’) ‘yatıyordur’ sanki.

İçki ve sigara, ‘ağızcıl’ doyuma vesiledir. En erken doyumlarımızın yerine geçerler. İnsan yavrusu, havaya ve memeye (süte) açlığı ile doğar. Hava, havadan; süt, anne memesinden gelir -bebek, anne memesinde doyar. Doyumun erken deneyimleri, anne memesi ve memeden gelen süttür: Az ya da çok, zamanında ya da zamansız, muhabbetle ya da muhabbetsiz... oluşu, doyumun ve anneyi yaşayışın; bir başka deyişle, dış dünyanın niteliğini belirler. Söz konusu deneyim; bir yandan, bebeğin anne tarafından kabulünün; bebek açınsındansa, ne türden bir kabule layık görüldüğünün deneyimidir. Gereksinimler ve doyumsal deneyimler üst üste gelir, sarmallanır; kişinin ‘benliği’ yapılır. Ama çekirdek, ilk deneyimlerden devşirilir.

Yaş kemale erdiğinde, benliğin kuruluş evrelerinin hangisinde/neresinde hasar (hasar; doyumların yetersiz ya da aşırı olmasına bağlıdır) varsa, kişi oraya, o evrelerin ilişki ve doyum tarzlarına ya da o arayışı ödünleyecek savunma örüntülerine geriler.

Tanpınar'ın hayatla muhtelif karşılaşmalarında, erişkin tavrının gerektirdiği dirençliliği ya da arayışı üstlenmek yerine; alabildiğine, gerilemeli bir tutum içinde olduğunu gördük. Denizin, deniz mağaralarının, deniz diplerindeki kayalıkların, güneş ve denizin, gökyüzü ve yıldızların, alacakaranlıkta dağların... Tanpınar'ın iç yaşantısında nasıl yankılandığını ve iç dünyasında hangi derinlikten ses verdiğini anlamaya çalıştık. Burada, Antibes ve Sète'de, alttan alta kendini duyuran (ki, bir alt ses olarak ayrıç içinde verilmiştir!) "*Rakı en iyi içkidir.*"; Tanpınar'ın -daha önce andığım- deniz alımlayışları ile aynı kattan ses getirir: 'hem okşayan, hem yırtıcı; hem güzel, hem bıktırıcı; hem şiirine başlanan, hem şiiri bitirilemeyen' deniz. Söz konusu denizle etkileşimin (anne ile erken dönem ilişkilerinin çatışmalı olduğu izlenimini verir); dostlara, dostlar arasında gördüğü kabule hasret ve rakı özlemiyle biraraya gelişi anlamlıdır. (Ayrıca, bkz. Eşlikçi metinler/ 'Cinsellik ve alkol arasındaki ruhsal ilişkiler'.)

XI.

Daha önce, 'cinsel sevgi'sinin nerelere ve nasıl yöneldiğini yoklamaya çalıştığımız Tanpınar'ın, acaba, 'öfke'sinin akıbeti ne olmuştur? Buraya dek, çözümlemeye çalıştığım yapının; öfkesi ile barışık olamayacağı, öfkesini (bir iç yaşantı, kendini savunma, dış dünyaya müdahale, vb. anlamında) kolaylıkla dışlaştıramayacağı açıktır.

Öfkenin illa yıkıcılık boyutunda olması gerekmez; kararında bir öfkelilik, 'Ben!' diyebilmenin de payandasıdır. 'Ben!, Ben!, Ben!' değil; yalnızca, 'Ben!'. Tanpınar, öyle bir iç dayanaktan yoksundur; 'Ben!' diyemez. Yazınsal yapıtlarını, kolay kolay ortaya süremez. Bir yandan, -sevildiğine ilişkin kaygıları ile- kendisini temsilen ortaya sürmek durumunda kaldığı yapıtlarına aşırı değer yükler (insan olarak sevilme endişesi ile yazar olarak kabul görme ve beğenilme endişesi yer değiştirir); diğer yandan da, kabul görmeyeceği, beğenilmeyeceği korkusu ile dışarının olası reddedişini, kendisi kendisine yönlendirir; kendisi kendisine saldırır, kendisini bıçaklar.

Daha çocuk yaşında durduğu fotoğraflardaki hüznün, o sıra başkalarının yaşadıklarına kendisini katamayışının, çocuk yaşından ölünceye dek yakasını bırakmayan yalnızlık ve güçsüzlük duygusunun, bitmek tükenmek bilmeyen yorgunluklarının, bedensel yıpranmışlık ve hastalıklarının, yaptıklarını bir türlü kendisine beğendiremeyeişinin arkasında, önemli ölçüde, dışa yönlendirilemeyen varolma direşkenliğinin, bir tür özyıkıcılık (kendine dönük öfke ve saldırganlık) olarak yaşanması vardır.

En çarpıcısı olduğu için anıyorum; daha en başından 'hulya adamı' olmaktan öte çıkış yolunun bulunmadığını kestireceksin, şiirin peşine düşeceksin, tahsil ve terbiyesi ile birlikte edebiyat talim edeceksin, gittiğin her yere bavul dolusu şiir taslağı sürükleyeceksin ve otuz yedi (37!) tane şiiri biraraya getirip bir şiir kitabı yayımlamak için (ya da yayımlatamamak üzere) kendine bin dereden su getirteceksin; nihayetinde, onca eziyetten sonra, bir de oturup 'Şiir benimle bitmiştir beyler! Siz kendinize başka meşguliyetler bakın!' diyen adamın ölmesini bekleyeceksin! Bütün bunlar, ancak, insanın kendi kendisine zulmetmesi, kendi kendisine saldırması; saldırganlığını kendine yöneltmesi ile olanaklıdır.

Benzer maluliyet, Tanpınar'ın arkadaş çevresi ile ilişkilerinde de belirleyicidir. Söz gelimi, dünyalık işlerde kendisini (ta üniversite yıllarından başlayarak) Hasan Âli gibi cerbezer adamların korumasına bırakışının, Ahmet Kutsi ve Cevat Bey (Dursunoğlu) gibi su başlarında yer tutanların himmet ve kayırmalarına sığınmak üzere o denli gönül indirişinin, -etrafa karışmak ve özgüveniyle kendine yer açmaktaki güçlüğüyle- etrafı avucunun içinde tutmayı sanat hâline getirmiş olan Adalet Cimcoz'dan kendisine vazgeçilmez bir 'dost' tedarik edişinin, ama aynı Cimcoz, epeyce isabetle kendisinden 'Hamdicik!' diye söz ettiğinde (yarasından doğru) küskünlüğünü küstürene belli edememesinin ve kısık sesle (mırıl mırıl) konuşmalarının ardında hep o maluliyet vardır (*"Kızmak işi araya girdiği için asıl kabahat daima benimdir. Sorumluluk duygusu olan insan kızmamalıdır."*)

Ya da; şiirinin tomurcuklandığı toprağı eşelerken, karşısına, Halep'te bir yaz akşamı büyük bir apartmanın penceresinden 'sarkan insan başları'nın çıkışı nedendir? Sarkan insan başlarının anısı, neden, Tanpınar'ı iki âlem arasında sıkıştırır? Sarkan başlar, öfkenin/saldırganlık dürtüsünün ölümcül imgelerle yansıyışı değilse, nedir?

Peki; bu denli bastırılmış, yolundan alıkonulmuş öfke; kendisini, 'örtük' ifadeleriyle nerelerde gösterir? Tanpınar'ın gözlerinde, dudağının kenarında. Zaman zaman, kurduğu metinlerin örgüsüne sinmiş olarak -şakacı/alaysılamalı. Malazgirt'ten İstanbul'un fethine, bir ulusun bir yerleri fethetme/ele geçirmeye -takdir-i ilahinin bir tür tecellisi olarak!- tayin edilmişliğini tarih felsefesi adına benimseyebilmişinde. İktidardan ve seçkinci tavırdan yana oluşunda. Halka güvensizliğinde. Ve en acıtıcı olanı; 27 Mayıs darbesi öncesinde pek sesi soluğu çıkmadığı halde, darbe sonrası, askerin=güçlünün yanında yerini alışında, o gücü arkasında hissettiğinde o güce avuçlarını patlatırcasına alkış tutuşunda, dilini alabildiğine sivriltilişinde; daha daha acısı, aşağı görülmüşlere, zulme uğramışlara, dışlanmışlara, Yahudilere, zencilere, hatta Çinlilere filana, (açık açık!) saldırışında -ırkçılığında (*"Ben âri ırktanım."*).

Sevgili okur; Tanpınar'ın ruhsal/yapısal çözümlemesinde esinlenen yol adına, 'Eşlikçi metinler' başlığı altındaki, 'Kişiliğin yapılanışı' ve 'Doğumla başa gelenler ve Otto Rank' maddelerine bakabilirsin.

Eşlikçi metinler

Rembrandt'ın duruşu/ Rembrandt; borsa oyunları ile çokça para yitirmiş, parasını hesabını bilmeden harcamışsa da; onu darlığa sokan nedenlerin başında, yaptığı tabloların giderek genel kabul görmüş ölçülerden uzaklaşması, bir; bir de, oğlu Titus'un sütannesinin (kendisini evliliğe kabul etmemesinin düşmanlığıyla) açtığı dava ve ikinci evliliğinin kilise tarafından onanmaması gibi ahlaki nedenlerle - soylular tarafından dışlanması suretiyle- aldığı siparişlerin azalmasıdır. Bu metni yazarken anımsadığım (ne yazık, yönetmenini anımsamadığım) *Rembrandt* filminde şöyle bir sahneye yer veriliyor: Rembrandt, sevgiliyle gittiği meyhanede hoyratça davranılan küçük bir maymunu evine götürüyor. Sonra, o maymunun hayatına, *Rembrandt*'ın hayatını hoş (ya da ahlaklı) bulmayanlar son veriyor ve bir çengelle ölüsünü kapıya asıyorlar. Ressam, o sırada, soylu bir çiftin resmini yapmaktadır. Onca kayıptan sonra yitirdiği sevgili maymunlarının son ânını (henüz daha bedenindeki sıcaklık yitmeden) resmetmek ister. Lakin, evde hiç boş tuval kalmamıştır. Üstat, yapmakta olduğu tablonun bir köşeciğine maymununu resmetmeye koyulur. Soylu çift, kuşkusuz kendilerini müthiş aşağılanmış hissederek, hiddetle atölyeyi terk eder. Ressamın yaratma heyecanı ve içtenliği bambaşka bir şeyi öne çıkarmıştır; oralı bile olmaz.

İşte; Tanpınar'ın kendisine 'yazgısal ortak' seçtiği (ya da sandığı) böyle bir adamdır...

Carl Gustav Jung'un derinliği/ Bu ve 'Bergson'un sezgiciliği' maddelerini; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hayatı alımlayışının, hangi psikanalitik yönelim ve felsefi duruşa yakın olduğunu aydınlatmak niyetiyle yazıyorum.

Jung, 1875-1961 yılları arasında yaşadı. 'Bilinçdışı'nı, sadece bastırılmış olanın bulunduğu yer değil, kişiliğin özgün kaynağı olarak tanımlayarak Sigmund Freud'dan ayrıldı. Ruhsallık ve dinamikleri adına, Jung için önemli olan, rüyaları ve öteki bilinçdışı göstergeleri simgesellikleri içinde ele almaktır. Jung'a göre; ruhsallık, kavramlardan çok, verili durumumuzu temsil eden imgelerle iletişime dayalıdır. Şimdi, Jung'un uzandığı derinliği kavramak için, öncelikle, kuramsal satırbaşlarını anımsayalım:

'*Nesnel (objective) ruh*'/ Terim, Jung'un daha erken dönemde kullandığı, -ciddi yanlış anlama ve yorumlara neden olmuş olan- 'ortaklaşa bilinçdışı' yerine geçmiştir. Ruhsallığın, düzenleniş ve biçimlenişinin, öncel hâlidir. Özerk ruhsal işleyişin temeli ve bilincin kaynağı da burasıdır. Onunla veya ona rağmen çalışır. Özerktir ve kendine özgü yasaları vardır. Nesnel ruh; bir zamanlar bilinçli olduğu halde, bastırma yoluyla bilinçdışı kılınmış olanları barındırır; da; bilinçdışı, sadece, bilincin bir kalıntısı olarak alınmaz.

'*Kişisel bilinçdışı*'/ Freud'un, bilinçli alandan -bastırılarak- dışlanan ruhsal malzemenin bulunduğu yer, diye tanımladığı bilinçdışı'na, Jung, 'kişisel bilinçdışı' adını verir. Kişiliğin, 'ben ideali' ile bağdaşmayan (bastırılmış tutum, itki ve duygulardan oluşan) parçası olup; kendisini, kişiselleşmiş rüyalarda ve düşlemlerde - kabul görmeyen ve bastırılmış öteki kişilik olarak- ortaya koyar.

'Arketipler ve karmaşalar'/ Nesnel ruhun iki temel elemanıdır. Arketipler; Jung'un, öncel enerji alanı şekillenmeleri dediği; nesnel ruhun, tipik temsili imgeler, tipik duygu ve davranış örüntüleri ile kendisini ortaya koyduğu şeylerdir. Bunlar, hayvanlardaki içgüdüsel davranış örüntülerinin benzeridir. Bütün ruhsal enerji; yaşam, duygu ve davranışın bu temel biçimlerine aktarılır ya da yönlendirilir. Böylelikle, arketipler; bilinçli kişiliğin etrafında örgütlendiği ruhsallığın ilk düzenlenişini ya da temel dürtü ve yönelimlerini yapılandırır. Karmaşalar ise; duygu tonlu düşünceler olup erken travmatik yaşantıların uzun süreli koşullandırması ile oluşur. Yapılanmaları arketipal modelde olup evrensel ve bireyötesi insani deneyimlere dayalıdır. Söz gelimi; 'anne karmaşası', yalnızca kişinin annesi ile bireysel deneyimi değil, aynı zamanda, Jung'un 'anne arketipi' dediği ilksel imgelerle belirlenen bir şeydir. Ve kişi, bunun üzerinden, annesi ile kendine özgü bir ilişki kurar ya da anacıl bir tavra girer. Bir başka deyişle, anne karmaşası, arketipal beklentilerle, anne rolündeki gerçek kadına (veya kadınlara) ilişkin güncel deneyim arasındaki çatışmanın sonucu olarak ortaya çıkar. Arketipler; -anne, baba, çocuk veya kahraman tarzında- söylensel olarak ya da kişiselleşmiş rüya ve düşlem imgeleri olarak kendilerini gösterir; değişik şekillerde diğer insanlara yansıtılırlar. Arketipal suretlerle; -büyük sıklıkla- 'persona, gölge, animus, anima ve kendilik' olarak karşılaşılır.

'Persona'/ Bireyin kişiliğini örten bir maskedir. Kişinin kendisini dış dünyaya sunduğu yüzüdür. Jung bu terimi, arketipal dürtüsellüğün dış gerçekliğe ve verili düzene yönelik dışavurumunu tanımlamak üzere kullanır. Persona, rüyalarda, söz konusu mask imgeselliği ya da sorunları şeklinde temsil edilir. Persona ile aşırı özdeşim, uyum gereksinimini yansıtan, birörnekliği ve yetersizliği ile öne çıkan kişiliklere işaret ederken; yetersiz persona, ortaklaşa ve toplumsal beklentilere uyum yetersizliğine işaret eder.

'Gölge'/ Rüyalarda, rüyayı görenin cinsiyetinden biri ile temsil edilir. Rüayayı görenin, bastırılmış (bilinçdışı olan) öteki kişiliğini yansıtır. Kişi, gölgesinin farkında olmadığı gibi; bu nitelikleri, reddettiği şeyler olarak değerlendirip başkalarıyla ilişkisinde kabul etmez.

'Anima ve animus'/ Bunlar; kişisel niteliklerin değil, henüz daha kişiselleşmemiş veya bilinçli farkındalığa katılmamış, gizil ya da önşekillenmeli niteliklerin arketipal temsilleridir. Anima ve animus; bilinçli ve bilinçdışı bireysel niteliklerin kaynaklandığı, evrensel temel insani dürtülerdir. Anima, erkeğin gelişmemiş kadınsılığını; animus, kadının gelişmemiş erkeksiliğini içerir. Bilinçdışı imgesellikte karşıt cinsiyetten kişiler olarak ortaya çıkarlar.

'Kendilik (self)'/ Freud'un, ben'in görgül kişiliksellikğine karşıt olarak; Jung, kendiliği, bilinçli ve bilinçdışı öğeleri içeren merkezi bir arketip olarak varsayacak tarzda kullanır. Jung, bilinçdışını, yalnızca güncel ve geçmiş deneyimler içinde değil, ileride kendini ortaya koyacak bir gizlilik olarak da aldığı için; kendilik, ona göre, -hem güncel hem de gizil kişiliğin merkezi olarak- yalnızca kişinin geçmişte ve şimdi ne olduğunu değil, ne olabileceğini de temsil eder.

'Ben ve bilinçdışı'/ Arketipler ve karmaşalar; hem ben'de bağımsızca iş görürler, hem de -değişik derecelerde- bilinçli kişilik alanındaki çatışmada yer alırlar. O nedenle, ruhsal çözülmeye ve parçalanmaya yol açacak güçtedirler. Duygusal kararlılığa

yönelik tehditler, ancak, arketip ve karmaşalarla bilinçli olarak yüzleşilmesi ve bunların, simgesel terimleri içinde anlaşılmaları ile aşılabılır.

'Bireyselleşme süreci'/ Jung, -kişiliğin gelişimi ve büyümesi anlamında- bireyselleşme sürecini; o kişinin, yaratılışsal anlamda ne olduğunu idrak etmesi ve öyle olması ile belirlenen bir şey olarak tanımlar. Bu süreç; bir yandan, nevrotik ve psikotiklerin sağaltım amaçlarını belirler; diğer yandan da, yaşamın anlamını daha berrak ve derinden keşfetmek arayışındaki sağlıklı kişinin hedeflerini betimler.

'Libido kuramı'/ Jung, libidoyu; ruhsal enerjinin olası her türlü görünümü olarak alır. Libido, onun için, cinselliğe veya dürtüsel bir güce sınırlı olmayıp; ruhsallığın, dinsel veya tinsel -yaşamın anlamını bulmaya yönelik- itkilerini de içeren her türde olası dışavurumunu içerebilir ya da ifade edebilir.

'Analitik ilkeler'/ Jung'un belirleyişine göre, analitik psikoterapinin amacı, gerçekliğe yeterli uyumun sağlanmasıdır. Ancak, burada anılan gerçeklik; kişinin toplumsal uyumu kadar, bilinçdışının istemlerini ve nesnel ruha ait iç dünyanın henüz daha gerçekleşmemiş gizil güçlerini de içerir. Jungcular için; dışa uyum gereksinimi, klinik çalışmalarda iyi tanımlanmış ve vurgulanmışken; Jung'un en büyük katkısı, kişinin iç dünyasının uyumunu öne çıkarmasıdır. Jung; bütün ruhsal dürtülerin ahlakdışı (amoral) ve çiftdeğerlikli (ambivalent) olduklarını; dolayısıyla, olumlu/iyi veya olumsuz/kötü gibi sınıflandırılmayacaklarını söyler. Dahası; kişinin bu dürtülere karşı bilinçli tutumu, onların kendi hayatında yapıcı ya da yıkıcı bir rol oynamasını da belirler.

'Psikopatolojik kavrayış'/ Dürtüler, arketipal itkiler, yetenek ve nitelikler bastırılıp gelişmelerine izin verilmediğinde; ilksel, farklılaşmamış, uyumsuz ve olumsuz bir halde kalırlar. Onun da ötesinde; kişilik üzerinde, tehdit edici ve yıkıcı etkide bulunur; gerçeklikle uyuma müdahil olduklarında, kendilerini, marazlı takıntılar ve belirtilerle gösterirler.

'Tedavi uygulaması'/ Jung'un terapötik amacı, bilinçli olanla bilinçdışı dürtü ve hedefler arasında yeniden bir düzenleme sağlanmasıdır. Bu da; kendilerini rüyalarda, düşlemlerde ve yaratısal ürünlerde ortaya koyan nesnel ruhun simgesel ifadelerinin bilinçli gözlemiyle olacaktır. Söz konusu görüngülerdeki iletiler, bilinçli yaşamla bütünleştirilmeli; dış dünya değerleri ve uyumu açısından test edilmelidir.

'Tedavinin amacı'/ Jungcu tedavinin amacı, her hastada -sadece yaşamaya ilişkin olsa bile- yaratıcı gizil gücü geliştirmektir. Tedavinin, neyin normal ve doğru olduğuna ya da olmadığına ilişkin sabit fikirleri olamaz; hastaya, kendi içindeki yeni anlamları bulmada yardımcı olacaktır. Hasta, kendisi hakkında çokça konuşulan değil; kendisiyle temas hâlinde olandır. (3)

Şimdi de, bütün bu kavramsal aktarımların Jung'un hayat hikâyesinde (ya da Jung'un hayatı hikâye edişinde) nasıl yankılandığına bir bakalım. Bunun için de, Aniela Jaffé'nin yayıma hazırladığı, Jung'un (seksenini geçtiği sıralar) kendi hayatına ve o hayatın şekillendirdiği kuramsal kavrayışına ilişkin anlattıklarından (*Anılar, Düşler, Düşünceler* [4]) yararlanıyorum.

Söz konusu hikâyeye geçmeden, yukarıda andığım kuramsal satırbaşlarına bir katkı olsun, Jung'un 'rüya' tanımına bakalım: *"Düş, ruhun en içsel bölümünde saklananların, egobilinci [ben bilinci] oluşmadan da var olan ve her zaman var olacak olan ruha, yani karanlık kozmik geceye açtıkları küçük ve gizli bir kapıdır. Düşlerde bilinç kendini ayırır ve biz asıl gecenin içindeki gerçeğe daha yakın olan evrensel sonsuz insana daha çok benzeriz. Asıl insan orada hâlâ bir bütündür. Egosu yoktur ve doğadan ayırıştırılmaz."* (5) Nasıl ve ne kadar da Ahmet Hamdi Tanpınar - ya da mürşidlerinden Verlaine! Devam ediyorum.

Jung, anlatısının, bir iç-anlatı olduğunu vurgular. Zaten dışsal olanda anlatmaya degecek şey de bulamaz. Önemli olan, anlatmaya değer olan; 'sonsuz akışın altında yaşamını sürdüren' -ve geçici dünyaya kendisini bir gösterip bir yiten- 'geçici olmayan dünya'ya ilişkin 'içsel' deneyimlerdir. Jaffé'ye de bunlardan söz edecektir - kuramsal duyarlılıkları da o içsel deneyimlerden oluşmuştur.

Çocukluk dönemine ilişkin söylediklerinden, Jung'un mutlu bir aile yaşantısı olmadığı, aile üzerinde anne-baba geçimsizliğinden dolayı kara bulutların dolaştığı, kardeşi dokuz yıl sonra doğduğu için kendisini çokça yalnız hissettiği, kendine özgü oyunlarla kendi kendine oynadığı, çok duyarlı ve kırılgan olduğu anlaşılıyor. Anne, kocası ile geçimsizliği sonrası hastaneye yattığında, Jung'a annesinden yirmi yaş büyük teyzesi bakıyor. Annesinin arkasından bütün vücudunu döküntüler (egzema) kaplıyor. Neredeyse intihar eğilimini yansıtan (sürçme tarzında) ölümcül kazalar atlatıyor. Annenin yokluğuyla, 'sevgi' sözcüğünden kuşku, kadın kısmına güvensizlik duymaya başlıyor. Rahip baba, güvenilir ama güçsüzü temsil ediyor. Anne ile baba ayrı odalarda yatıyor. O babasıyla aynı odayı paylaşıyor. Annesinin *"odasının kapısından korku veren etkiler sızmaya"* (6) başlıyor. Okula başladığı yıllar, geceleri dualarla ve törenlerle uykuya geçebiliyor. Sabahları güne başladığında, 'benliği parçalanmış', iç dünyasının güvenliği tehdit altındaymış gibi hissediyor; korkuyor. Ateşle oynama oyununu seviyor. Kendi ateşinin, öteki çocuklarınkinden farklı ve 'kutsal' olduğuna inanıyor. Cetvelinin ucunu oyuyor, içine bir adamcık çiziyor, boyuyor, cetvelden ayırıyor, adamcığını kalem kutusunda hazırladığı yatağa yatırıyor, kutuyu çıkılması yasak olan tavan arasına çıkartıyor. Kendisini zorda hissettiğinde adamcığını anımsayıp huzur bulmaya çalışıyor...

Bakın şimdi, bir örnek olsun; Jung, çocukluğunda, kendisini korunaklı (ana karnı misali) yuvasında temsil eden nesne (adamecık) üzerinden huzur bulmaya çalıştığı halde; otuz beş yaşına geldiğinde, *Libidonun Simgeleri ve Değişimleri* kitabının ön çalışmalarını yaparken, Avustralya Churingaslarının ruh taşları ile kendi adamcığı arasında bir bağlantı kuruyor ve o günü anımsayarak şunları söylüyor: *"İşte ilk kez o zaman, insanların bireysel ruhlarına, hiçbir gelenekle bağlantısı olmayan eski ruhsal öğelerin girmiş olabileceğini düşündüm."* (7) Doğrusu; *"Bir gize sahip olmak kişiliğimin oluşmasında çok büyük rol oynadı... Sürekli gizemli bir şeyler arıyordum."* (8), diyerek çocukluk yaşantılarını aktaran Jung'un, büyüdüğünde de, bu kabil gizemli işler peşinde koşmasını; bireysellikten ve gelenekten bağımsız unsurların ruhlarımızdaki yerleşikliğini keşfetmesini anlamak da çok zor olmuyor.

1900'de, Freud'un *Rüyaların Yorumu*'nu okumaya başlayıp anlayamadığı için bir kenara koyan, 1903'te yeniden eline aldığı düşüncelele ile ne kadar da uyumlu olduğunu fark eden Jung; özellikle de, nevroz-bastırma-rüya arasında oluşturduğu kuramsal örgüyü benimseyerek, Freud'u, kendi arayışları için bir çıkış yolu olarak

görüyor. Ancak, giderek, Freud'un bastırma ve cinsellik arasında kurduğu sıkı ilişkiyi bağnazca buluyor.

1909'da, Bremen'den başlayan bir Amerika gezisine çıkılıyor. Gezi yedi hafta sürüyor. Freud ve Jung, birbirlerine rüyalarını anlatıp yorum istiyorlar. Jung'un rüyalarını, Freud -itibar etmediği, ortak öğelere işaret eden simgelerle örülü oldukları için- yorumlayamıyor(!). Halbuki, Jung, Freud'un ihmal ettiklerinden yararlanarak, gördüğü rüyanın, kendi kuramına yol gösterici (haklı kılıcı nitelikte haberci!) içeriğini kolaylıkla ortaya koyuyor. Rüya ve yorumu, Jung'u, *Libidonun Simgeleri ve Değişimleri* isimli, 'ortaklaşa bilinçdışı' kavramına yönelik çalışmasına taşıyor: *"Böylece düşüm, insan ruhunun bir tür yapısal şemasını çiziyor ve ruhun altında yatan ve hiçbir açıdan 'kişiye özgü olmayan' bir yapının varlığı olasılığını ortaya koyuyordu... Düş benim için yol gösterici bir imgeye dönüştü ve ondan sonraki günlerde, baştan hiç düşünemediğim kadar doğrulandı. Kişisel ruhun altında önsel bir ortaklığın yatabileceği düşüncesi bende ilk kez bu düşle oluştu... bunların içgüdü formaları yani arketipler olduğunu anladım."* (9)

1910'da, Viyana'da yaptıkları görüşmede Freud, cinsellik kuramından ödün verilmemesi adına Jung'dan söz almak istiyor. Jung, bu söz alma girişimini, babanın oğuldan kiliseye sadakat beklentisi gibi yaşıyor ve 'Neye karşı bu telaş?' yollu bir şeyler soruyor. Freud da, *"Kara çamur seline karşı"* diyor ve biraz durakladıktan sonra ekliyor: *"Doğaüstü güçlere karşı."* Oğul can evinden vuruluyor. Olacak şey değil. Çünkü, *"Freud'un, 'doğaüstü güçler' dediği olgu, felsefenin, dinin ve gelişen çağdaş parapsikoloji biliminin ruhla ilgili ortaya çıkardığı her şey demektir."* (10) Her şeyi; doğaüstü güçlere duyarlı felsefi yönelimi, din ve parapsikoloji olan Jung, arkasına bakmadan babayla yollarını ayırıyor.

Kendi yoluna koyulan Jung, kendi iç dünyasında -derinlemesine- yolculuklara çıkıyor. Yolculuk sürecinde, gelecekte (söz gelimi, 1914 Dünya Savaşı) haber verici imgelerin etkisi altına giriyor (öyle böyle değil; varsanı [11] niteliğinde!) ve kuramını zenginleştirici (kaderine yönelik!) rüyalar görüyor: *"... içimde şeytanca bir güç vardı ve ne pahasına olursa olsun, bu fantezilerin getirdiği deneyimlerin anlamını bulmaya kararlıyım."* (11) *"Bilinçdışının eşiğinin altındaki her şey cıvılcıvıl yaşam doluydu... Kontrolümü kaybedip onların kurbanı olmaktan korkuyordum. Bir psikiyatrist olarak bunun ne demek olduğunu çok iyi biliyordum."* (12) *"Fantezilerimde karşılaştığım Philemon ve onun gibiler... Ruhta, benim üretmediğim şeyler vardı. Kendilerini üretiyorlar ve yaşamlarını sürdürüyorlardı... Fantezilerimde onunla konuşurduk ve benim daha önceleri bilinçli düşünemediğim şeyleri söylerdi."* (13) Vb., vb.

Bir kez düşlemlerini kâğıda dökerken, içinden, 'yetenekli psikopat hastalarından bir kadın'; yazdıklarının bilimle ilgisi olmadığını, bunların 'sanat' olduğunu söylüyor. Kadının karşı çıkışını çok garipsiyor ve söyleyenin, 'ilkel bağlamda ruh' olduğunu karara bağlayıp bir erkeğin bilinçdışında arketipsel rol oynayan dışıye, 'anima' adını veriyor: *"İçimde sesini duyduğum hastam, erkekleri etkilemeye çalışırdı... animanın sözleri genellikle baştan çıkarıcı ve kurnazcadır."* (14) Ama o kanmıyor; içinden yükselenlere sanatsal gözle değil, bilimsel(!) gözle bakıyor. Animanın; atalarımızın söylen ülkesi olan bilinçdışımızla bağ kurmamıza da elveren işlevinden ve bilinçdışının kazandırdığı 'sezgisel (sezgisel'in altını çiziyorum) anlayış'tan yararlanarak bir ömür sürecek sonuçlar çıkarıyor. Böyle böyle (evinin içini tıka basa dolduran ruhlarla göğüs göğüse); akıl hastalarının zihnindeki bilinçdışı imgelerin ve

akıl çağında yitip gitmiş söylenlerin kaynağı olan katlara iniyor. (“Geçmişe bakıp fantezilerle uğraştığım dönemde başımdan geçenleri gözden geçirdiğimde, bana o zamanlar çok güçlü bir mesaj gelmiş gibi geliyor. İmgelerde benimle birlikte başkalarını da ilgilendiren şeyler vardı. Bu nedenle, yalnızca kendime ait olmaktan[!] vazgeçtim.” [15]) Simyanın dilini kullanıyor (“Sonunda, simyacıların simgelerle konuştuklarını anladım. Benim eski tanıdıklarımı onlar. ‘İşte bu harika! Tüm bu şifreleri çözmem gerekli!’ diye düşündüm.” [16]). ‘Mandala’lara erişiyor. Mandalaların; ruhsal özün bütünlüğünü, bölünmezliği ve ruhun mikrokozmik doğasını simgelediğini, bütün geçtiği yolların mandalaya çıktığını, merkezin mandala olduğunu, söylensel bağlamda Tanrısallığı simgelediğini, mandala ile ‘mutlak’ı yakaladığını keşfediyor. 1927’de gördüğü bir rüya keşfini tam anlamıyla onaylıyor. Arkası; *Psikoloji ve Din*’le, *Psikoloji ve Simya* ile geliyor. *Bilinçli Olmanın Kökleri*’nde (1954); bilinçle bilinçdışının karşılıklı etkileşimlerini, bilinçdışından bilincin gelişmesini, içselliğin her bireyin yaşamını nasıl etkilediğini ele alıyor. Sonunda, *Mysterium Coniunctionis*’le çalışmalarını tamamlayıp işini bitiriyor: “Dibe dokunmakla, arketipler konusunda bilimsel anlayışın en uç sınırı olan deneyötesine [Freud’un korktuğu yer orası olmalı!] varmışım. Ondan öte, bilimsel hiçbir şeyin söylenemeyeceği bir noktaydı bu.” [17])

Jung’la ilgili derlememi, ‘ölümden sonraki yaşam’ sorunsalına bakışıyla bitiriyorum: “Yaşamın ‘orada’ sürdüğünü var sayarsak, ruhun yaşaması için zaman ve yer gereksinimi kalmadığından yaşamın ruhsal düzeyde sürdüğünü düşünmek zorundayız. Ruhsal varoluş ve daha da önemlisi, burda ele aldığımız iç dünyamızın imgeleri, öbür dünyadaki yaşamla ilgili mitsel düşünceler oluşturabilmek için yeterli malzemeyi sağlıyorlar ve ben o yaşamın imgeler dünyasının bir devamı olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle ruh, öbür dünyanın ve ölümlerin dünyasının yer aldığı bir varoluş olabilir.” [18] Nokta.

Bergson’un sezgiciliği/ ‘Metafiziğe Giriş’ başlıklı yazısında, Henri Bergson, bir şey hakkında bilgilenme ya da o şeyin gerçekliğine ulaşma yordamlarını irdeler. Bunlardan birinde; söz konusu gerçekliğe ulaşmak isteyen, kendinden kalkar, o şeyi bilmeye yarayacak görüş ve simgelerden yararlanır, oransal ve göreceli olanda duraklar ve bütün bunların üzerinden, o şeyin çevresinde dönenerek, o şeyin gerçekliğine varmaya çalışır. Diğerinde ise; kişi, hiçbir görüş ve simgeden yararlanmaz, o şeyin etrafında dönenmez, mümkün olduğunca o şeye ulaşır ve o şeye (böylelikle, mutlak’a) katılır (nüfuz eder).

Diyelim, kendi gerçekliğine varılması arzulanan şey, bir roman kahramanı olsun. Romancı, o kahramanın gerçekliğine ulaştırmak için, okura, kahraman hakkında bir yığın ayrıntı verir. Okur da, kahraman hakkında söylenenleri, daha önce kişilikler hakkında bildikleri ile kıyaslar ve kahramanla ilgili bir fikir oluşturmaya çalışır. Sonuçta, ne kadar çok ayrıntı verilirse, okur da, kahraman hakkında, o kadar çok görüş ve izlenime sahip olur. Söz konusu ayrıntılara ‘simge’ dersek eğer; simgeler, bizim, kahraman hakkında, başkaları ile ilgili görüş ve izlenimlerimize dayanan, göreceli bir fikir oluşturmamıza yarar; ama o oranda da bizi, kahramanın kendi (mutlak) gerçekliğinden uzaklaştırır. Bergson, bir başka örnek verir; diyelim, bir kasabanın mümkün olduğunca çok çeşitli açıdan ve çok sayıda fotoğrafı biraraya getirilse bile, kasabanın mutlak gerçekliği yansıtılamaz. Çünkü, mutlak; kusursuz ve mükemmeldir, nesnenin kendisidir. Ne denli temsili ayrıntı -aralıksızca- biraraya

getirilse de, mutlak'ın kendisi olamaz. Mutlak; kendi basitliği ve sınırsızlığı içinde, küçük bozukluklara bölünerek tüketilemeyecek altın bir para gibidir.

Sınırsızlığı içindeki zenginliğiyle mutlak, çözümlenemez (analiz edilemez); ancak, 'sezilir'. Bergson'a göre, sezgi; bizi, nesnede biricik ve aktarılamaz olan şeyin içine yerleştirir, onunla bir kılar. Bu, 'entelektüel sempati' olarak isimlendirilebilir. Halbuki, çözümleme; nesneyi, bildik ve başkaları ile ortaklıkları içindeki ögelere indirgemektir. Her ne kadar, çözümleme, çözümlediği nesneyi kucaklamak için çözümsel ögeleri sonsuzca artırmaya çalışsa da, mutlak anlamında nesnenin gerçekliğini kucaklaması mümkün değildir. Halbuki sezgi, basit bir eylemdir.

Anlaşılabileceği üzere, 'olumlu bilim' de, sezgiye değil, çözümlemeye dayanır; simgelerle (işaretlerle) çalışır. Sözelimi; doğa bilimleri bile, canlıları gözle görülür biçimleri, anatomik özellikleri, vb. ile tanımlar. Yani, birçok değişik açıdan gözlemleyerek onun gerçekliğini kurmaya çalışırlar. Halbuki, sezgi; canlıyı, çeşitli ögeler üzerinden tercümeyle tabi tutma telaşında değildir; doğrudan onun içine yerleşir “- işte metafizik tam da bu anlama gelir. ‘Şu halde, metafizik, sembolleri terk etmeyi onlardan vazgeçmeyi iddia eden bilimdir.’” (19)

Sıradan çözümleme yerine, sezgiyle kavrayabileceğimiz gerçekliklerin başında kendi kişiliğimiz, süregen benliğimiz gelir. Nasıl ki, bir mimari yapı, çevresi ile bölünmez bir bütünlük içinde anlamını oluşturur; aynı şekilde, benlik de, herhangi bir ruhsal ögeye indirgenmeden, ancak kendi bütünlüğü içinde sezilenebilir. Dolayısıyla; deneyicilerin ya da akılcıların, çeşitli ögeleri yan yana getirerek kişiliğe (ya da mutlak'a) varmak isteyişleri, beyhude bir çabadır.

Bergson, yine benzer bir alımlayışla, âni değil, 'süre'yi yeğler. Geçmişteki ânlar, bellekteki izleriyle, şimdinin duyumsayışına katılır ve böylelikle, belli bir durum, süregenlik; ânlar, süre kimliğini kazanır. Bu anlayışla, çözümleme, zamanı ânlara indirgerken; sezgisel yaklaşım, kendisini, devinime (hareketliliğe) ya da (Bergson'a göre aynı şey demek olan) süreye yerleştirir. Dışsal gerçeklik, 'ani ve dolayimsız' bir şekilde zihne yansır. O anlamda gerçeklik, 'devimlilik'tir. “Yapılı ‘şeyler’ değil fakat yapılmakta olan şeyler, kendi kendini sürdüren ‘durumlar’ değil fakat sadece değişen durumlar vardır.” (20) O nedenle, bütün gerçeklik, -eğilim, henüz başlamakta olan bir yönelim değişimi olarak anlaşılacak koşuluyla- bir, 'eğilim'dir.

Ne denli çok sayıda olsa da, 'kesintiler' üzerinden bir devinimi kuramayız. Ancak, verili bir devimden, azaltma/küçültmelerle, dilediğimizce kesintiyi -düşünce düzeyinde- kurabiliriz. “Başka bir deyişle, ‘sabit kavramlar hareket eden gerçeklikten düşüncemizle çıkartılabilir fakat buna karşın, sabit kavramlarla gerçekliğin hareketliliğini (seyyalitesini) yeniden inşa etmenin hiçbir çaresinin olmadığı gayet açıktır.’” (21)

Aslında, devimliliğin kavranışı için yapılacak olan; sezgi ya da entelektüel sempati aracılığıyla devinen gerçekliğin içine yerleşmek, onun, durmadan değişen yönelim ve doğrultularını benimsemektir. Şu da ihmal edilmemelidir; metafizik, nicel değil, nitel farklılaşmaları ve bütünlenimleri esas kabul eder.

Sonuç olarak; 'sezgisel felsefe', bilim ve metafiziği sezgide bir araya getirir. Metafizik sezgi, maddi bilgi aracılığıyla elde edilir. Ancak, söz konusu sezgi, bilginin

herhangi bir karışımı ya da özeti değildir. Ondan bambaşka bir şeydir. Bergson'un verdiği örneğe göre, tıpkı, saatin sarkacının maddi bilgisi, zembereğin gerilimine ilişkin sezgimizi hazırlar ama sarkaç gerçekliğinin kendisi değildir. Metafizik, her ne denli, 'bütünleyici deneyim' olarak tanımlanabilse de, olguların genellemesi ile ortak bir yanı yoktur.

Gerek Jung, gerekse Bergson maddelerini, şuna işaret etmek için düzenledim: Ahmet Hamdi Tanpınar, zaman zaman (Freudcu) psikanalizin öneminden dem vursa da; o, asıl, Jungcu psikanalize yakın düşer -hayat içindeki duruşu, hayatı kavrayışı ve kavramsallaştırışı ile. Eh; Jungculuk ve Bergsonculuk, birbirlerinin yakışığı olsalar gerek.

Tanpınar'ın gözüyle Yahya Kemal/ Yahya Kemal'in; yazınsal tavrı, aydın tutumu ve insani duruşuyla Tanpınar'ın benliksel yönseme ve yönelimlerinde önemli bir yere sahip olduğunu daha önce belirtmiş ve Kemal'i, Beşir Ayvazoğlu'nun araştırmaları üzerinden tanımaya çalışmıştım. Şimdi de, bakalım, Tanpınar'ın kendisi Yahya Kemal'e ilişkin neler söylüyor; bize, bir insan olarak nasıl bir Yahya Kemal aktarıyor.

Tanpınar, Yahya Kemal'le ilk kez 1919'da (Mütareke günlerinde, bir kasım sabahı), Dârülfünûn'un Edebiyat bölümünde öğrenciliğe başladığında, Zeynep Hanım Konağı'nın üst katındaki büyük sınıfta karşılaşır. İlişkileri, öğrenci-hoca ilişkisi olarak başlıyor, giderek bir dostluk ilişkisi hâlinde (zorunlu kesintiler dışında) yaklaşık yirmi beş-otuz yıl, üstadın ölümüne dek sürüyor. Tanpınar, 1934 ile 1961 arasında, Yahya Kemal hakkında on dört makale yazsa da, bağımsız bir kitap yazmak için üstadının ölümünü bekliyor. Lakin, onun da ömrü vefa etmiyor, eserine -âdeti olduğu üzere- son hâlini veremedi üstadının başucunda toprağa veriliyor. Öyle anlaşıyor; gerek, böyle bir çalışmaya niyetlenmek üzere üstadının ölümünü bekleyişinde, gerekse, çalışmasına son hâlini veremedi göçüp gidişinde, bildik 'mahcubiyeti' etkili oluyor: *"Valéry, Mallarmé'ye dair bir kitap yazması teklif edildiği zaman, böyle bir kitapta kendinden bahsetmek zorunda kalacağı için yazmayı reddettiğini söyler. Aradaki nispet bir yana [Tanpınar, nispet farklarına duyarlıdır!], bu mahzur benim için de kuvvetle varittir [geçerlidir] ve bundan çok mahcubum."* (22)

Tanpınar, Zeynep Hanım Konağı'nın üst katındaki büyük sınıfta arkadaşlarıyla bekleşirken, kapı 'birdenbire' açılıyor; Yahya Kemal sınıfa giriyor. (Hocanın, usulca değil, birdenbire -bana kalsa, 'gösterişlice'- sınıfa girenlerden olduğu anlaşıyor.) Tanpınar, sınıfa birdenbire giren orta boylu, topluca adamda; 'derin ve güzel bakışlar', 'herhangi bir mesleği namus ve haysiyetle (onur duyarak)' kabul edecek genç bir adam ifadesi buluyor. *"İyi ve otoriteli bir memur olabileceği gibi, sekiz asır cemaatimizin bel kemiği olan, o temiz işçi ve rahat vicdanlı zanaatkârlardan biri de olabilirdi... Güzel, tumbul, işçi elleri vardı."* (23) Ayvazoğlu'nun çalışmalarından doğru, herhangi bir mesleği (namus ve haysiyeti bir yana bırakıyorum) hevesle kabul etmeye pek de yatkın olmadığını bildiğimiz Yahya Kemal'de, Tanpınar'ın, daha hocası sınıfa adımını attığında, temiz bir işçi, rahat vicdanlı bir zanaatkâr bulması; hele hele hocasının gerçekten de tumbul olan ellerini, 'işçi eli' olarak tanımlaması; yıllar sonra geriye dönüp baktığında, oradaki Yahya Kemal'e neleri yansıttığını ya da yıllar öncesinde, ülküselletirdiği bir adamda neleri bulmaya eğilimli olduğunu düşündürüyor.

Kürsünün ardındaki adamın ‘hiçbir harikulâdeliği’ yoktur. Hatta, kürsünün ardındaki adamda; çehresiyle, bedeniyle bozulmak üzere olan bir dengeyi ayırt etmek de mümkündür. Tanpınar böyle başlıyor lafa. Ama o öyle başlıyorsa, büyük olasılıkla aynı adamda bir olağanüstülük de bulacaktır: *“Fakat konuşmaya başlayınca iş değişti. Bize o gün Alfred de Vigny’den bahsetmişti. Bu hiç de alışılmış bir ders takriri [anlatımı] değildi.”* (Hikâyeyi ve o hikâyeye nasıl gelindiğini anımsıyoruz!) O gün, Kemal’in yaptığı, daha sonra Tanpınar’ın ustası olduğunu öğrendiği ‘cümbüşlü ve değişik’ konuşmalarından da değişik bir şey oluyor *“... onunla temasın doğurduğu hususî vaziyet ve psikoloji vardı.”* Tanpınar, üstadı ile ilk karşılaşmasında, özel bir durum ve hissediş yaşıyor. Devam ediyor; *“Hiç de mânâsında hatip değildi.”* (Tanpınar, bizi; üstadın ders anlatımında, konuşmacılardan düz anlamıyla bekleyebileceklerimizden öte bir şey bulunduğu tespitine hazırlıyor olmalı!) *“Rahat, biraz fazla jestli ve zengindi. Bize bakarak, bize hitab ederek sanki kendisini arıyordu.”* Ben, Yahya Kemal’in, herhangi birşey aradığını, hele kendisini aradığını hiç sanmıyorum; Yahya Kemal, içtenlikle arayan değil, olanı, kendine hayranlıkla sergileyen adamdır (‘fazla jestli ve zengin’!). Burada bir saptama yapmak istiyorum; Kemal, Tanpınar’ın (bütün bir rahatlığı, göstermeciliği ve kendine hayranlığı ile) olmak isteyip de olamadığı adamdır. Devam ediyorum; *“Pek az sonra herhangi bir dersi dinlemediğimizi, daha doğrusu bir düşüncenin solosunu [dikkat edelim; ‘solo’sunu!] seyrettiğimizi anladık.”* Ve üstad, söz konusu seyirlik düşünce solosuyla, Tanpınar’ın ifadesiyle, bütün bir tarihimiz ve ıstıraplarımızın oluşturduğu fonun önünde, *“İstiklâl Mücadelesi’nin acıklı ve şerefli raksını yapıyor...”* Raksediyor. (Aradan onca yıl geçtikten sonra, Tanpınar’ın, hocasının raksına böylesine bir samimiyet biçiş; olsa olsa, öğrenci ile hocanın, kendilerine de, başkalarına da, tarihe de nesnel bakamadıklarını, ‘sezgisel’/öznel tavırlarıyla -benliksele kuruluşlarıyla da uyumlu!- her şeyi hayallerindeki gibi varsaydıklarını gösteriyor.) Raks bitiyor, zil çalıyor; sınıf boşalacağı yerde, daha da doluyor: *“İki taraflı manyatizma biraz daha arttı. Filhakika [gerçekten] o bizi zekâsıyla, düşüncesinin yeniliği ile büyülüüyordu.”* Yahya Kemal, sergilediği düşünce yeniliği(?) ve zekâ ile kürsünün öte yanındakileri, hipnoz ya da telkin misali bir tavırla büyülerken; büyülenenler de, büyücüye büyü malzemesi tedarik ediyor: *“Biz ona dikkatimizle, heyecanımızla durmadan istihlâk ettiği [harcayıp tükettiği] bir çeşit iptidai [ilkel] madde hazırlıyorduk.”* (Tam da bu noktada, Freud’un *Grup Psikolojisi* anımsanmalı!) Sonuçta, öğrenciler ve elbet Ahmet Hamdi, hocasını (‘adamını’ diyelim biz ona) bulduğuna kanaat getiriyor. Ertesi hafta da aynı gösteri yineleniyor. Ama o sefer, Ahmet Hamdi boş değil: *“Bu sefer elimde gizlemeyi unuttuğum [okurken özellikle tırnağa almışım: ‘gizlemeyi unuttuğum’!] bir Jean Moréas vardı.”* (Jean Moréas da, malumunuz, hocanın adamı.) Telkinin işlediği, özdeşimin pekişmeye başladığı anlaşılıyor. Süreç ve gösteri, fakültenin küçük odalarında, etraftaki kahvelerde devam ediyor: *“Kahve zevki, Yahya Kemal’de Paris’teki talebeliğinden kalmıştı. Zaten birçok itiyadları [alışkanlıkları], jestleri, düşüncesi gibi oralıydı. Jestlerinde Fransız tiyatrosunun, Fransız şansoniyelerinin tesiri vardı.”* (24)

Tanpınar’ın da aktardığı üzre, Yahya Kemal; içkiyi, ‘âlemi’, başına buyruk yaşamayı (daha önce de vurguladığım gibi; kafasına göre takılmayı) seven adamdır: *“İçkiyi, âzâde hayatı çok seviyordu. Etrafında uyandırdığı alâkada bu âzâde hayatın da büyük tesiri vardı.”* Tanpınar ise; bir yandan, kendini kabul ettirmek (hatta, kendi gözünde kendini makbul kılmak) derdiyle söz söylemek, söyleyeceği sözün arkasını doldurmak telaşında (‘sorumlu/sorunlu’!) bir adamdır; bir yandan da, hocası gibi hayattan ‘kâm alma’ya meyillidir. Nasıl olacaktır? *“Yahya Kemal’e hangi iyilik perisi, hangi doğru*

yol ilâhı veya ilâhesi durmadan yol gösteriyordu ki bu kadar yeni ve cazip aktüelin arasında hiç şaşırmadı.” İnaniyorum; Tanpınar, bu cümleden sonra, her ne kadar, doğru seçilen şiir yolundan falan söz etse de, hocasının bu işleri nasıl kıvırdığını sormaktadır kendisine. Şaşırtıcı değil; hemen arkasından, az önce yaptığım alıntı (“İçkiyi, âzâde hayatı...”) geliyor. Ve devam ediyor: “Edebiyat-ı Cedîde şairlerinin Abdülhamit’in kapalı hayatını benimsemiş, kerli ferli ve baştan aşağı aile içinde geçen, küskün, neşesiz, şikâyet dolu ve can sıkıcı yaşayışlarına mukabil, ömrünün yarısını, kahvede veya iştret [içki] masasında, sadece edebiyattan, günlük hadiselerden bahsederek, buluşlarını tekrarlayarak yaşayan bu adam kendinden evvelkilerin hiçbirini hatırlatmıyordu.” (25) Yiyiyor, içiyor, gezip tozuyor; bir yandan da, tekrar tekrar buluş yapıyor ya da yapmış olduklarını tekrarlıyor. Öyle anlıyorum; Yahya Kemal, Bergson’un altın lirasını bozdurup bozdurup harcıyor ve Tanpınar, bu sonsuz bereket karşısında şaşalayıp işin sırrını iyilik perilerine, doğru yol ilah ve ilahelerine yoruyor.

Tanpınar ve Kemal, ‘ruhsal/yapısal’ anlamda, aynı damardan geliyor -madalyonun bir o, bir bu yüzü. Tanpınar da kendisini göstermek, beğenilmek arzusuyla yanıyor; lakin, -aynı yapının öteki yüzü olmak sıfatıyla- arzusunun arkasında duramıyor, arzusunu ve marifetlerini görünür kılıp marifetlerinden yana coşkunkluk yaşayamıyor; tam tersi, sırtında yumurta küfesi ile dolaşıyor. Yahya Kemal ise, fevkalade hafif, -hatta, yumurtaları başkalarının küfesine yükleyerekten ya da yedeğinde yumurta küfeli adamlar taşıyarakten- gününü gün ediyor. Muhtemelen; Ahmet Hamdi Tanpınar içlenerek içiyorsa; o, hiçleyerek -pürneşel- içiyor. İçtikçe açılıyor, açıldıkça konuşuyor. Konuşması Tanpınar’a ‘sanatlı’ geliyor; sohbetini, düşüncesinin laboratuvarı olarak değerlendiriyor. Üstad; konuşurken buluyor, geliştiriyor, yoğuruyor; kendisini tekrarlamaktan, aynı sohbeti ayrı ayrı ‘muhitlerde’ yapmaktan çekinmiyor: “*Ve daima buluş halinde olduğu için hiç de ilk şekliyle*” getirmiyor.

Tanpınar’ın aktardıklarından ve aktarışından; zihni hummalı bir tarzda siyasal ve yazınsal sorunlarla meşgul, meşguliyetiyle üretken, ürettikleriyle eylemli bir adam resmi çıkıyor: “*Bu konuşmaların bazılarını Millî Mücadele için gazetelere yazdığı makalelerde aynıyla gördük.*” Hatta, bazan da yetişemiyor; fikri veriyor, başkaları işliyor: “*Bazan da bize verilen bir derste geçen bir cümlemin başkaları tarafından, hattâ birkaç imza tarafından geliştirildiğine şahit olurduk.*” Ayvazoğlu’nun anlattıklarıyla Tanpınar’ın buldukları, pek birbiriyle örtüşmüyor. Aradaki farkın, Tanpınar’ın, öykündüğü adama abartılı yakıştırmalarından (yansıtmalarından: kendinde olmayanı, olmak istediği adamda bulmak üzere yansıtma) kaynaklandığını düşünüyorum: “*Bu senelerde, İstanbul’da, Millî Cephe matbuatı üzerinde feyizli bir rüzgâr gibi esiyor, durmadan bir yığın fikir ve duygu spermini[!] oradan oraya taşıyordu.*” Tanpınar, fikir ve duygu spermlerinden bolca nasiplenme adına talihli olduklarını düşünüyor olmalı: “*En iyi devrinde rastlamıştık.*” (26)

Ahmet Hamdi Tanpınar, daha sonra, en iyi devrindeki adamın, ötekilerden farklılığına değiniyor. Bir yanda, Fikret’in ‘ahlakçılığı ve mutlak Batılılığı’ ve ona epeyce benzer bulunduğu Âkif’in, Batı’nın bilimsel ve teknik olanaklarıyla donatılmış ‘Asrı-ı Saâdet’ (Muhammed Peygamber zamanı) beklentisi; bir başka yanda da, Türk Ocağı ve Ziya Gökalp’in ırkçılığı: “*İşi yeniden ele almak, realitelerimize yeniden bakmak icabediyordu.*” Edebiyat ve şiirde de durum içaçıcı değildir. Bir yanda, aruz, ‘bir çeşit âhenk makinesi’ gibi kullanılmakta; diğer yanda, Türk Ocağı çevresi, kurtuluşu

hececilikte görmektedir. Sonuçta; gerek toplumsal yaşama bakışımız, gerekse şiirimizi kuruluşumuz, Tanzimat'tan o yana, bizi, halktan ve tarihimizden uzaklaştırmıştır. Bu tür işlere bakanlar ('münevverler'), su üstünde yüzüp duran ve kendini vuracak kıyı arayan köksüz bitkiler misali, 'zaman ve hadiselerin okyanusunda' yüzmektedir: "... tarihîliği, fert [birey] için olduğu kadar millî hayat için de çok lüzumlu ve zaruri [zorunlu] olan ve hepimizi bir ağacın kökleri gibi asırların içinden doğru besleyen düşünceyi kaybetmiştik." Ve oradan Bergson'la devam ediliyor: "Halbuki millî hayat devamdır. Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir." Peki; değişme nasıl olacaktır? Şöyle: "... yaratmanın ilk şartı devamdır, hakikî kırılışlar ve kopuşlar ancak yaratış ucubeleri, yarım mahlûklar vücuda getirir." (27) Demek ki; kırılmalar, kopmalar, sıçramalar olmadan -o da demektir ki, kendi hâline bırakarak; olanın muhafaza edilmesi suretiyle, kendi yolunu kuracak olana/mukadderata/yazgıya tabi olarak- değişme. Bu tür bir değişme öngörüsünün; gerek Yahya Kemal, gerekse onun tarih ve millet anlayışını olduğu gibi benimsemiş olan Tanpınar adına, 'bünyevî' (ruhsal/yapısal) bir karşılığı olsa gerek. Bakalım.

Daha evine döner dönmez, ayağının tozuyla, "birkaç mısraıyla ve düşüncesinin kudretiyle kendisini kabul ettiren şair", Yahya Kemal, Tanpınar'ın saptamasıyla, 'müstakbel eserinin tazyiki' altına giriyor (geleceğin yapıtı kendini dayatıyor). Bana epeyce abartılı gelen bu tespiti izleyerekten, şair, 'nostalji ve araştırma'ya yöneliyor; tükendiğini bildiği halde 'ledünnî', "Tanrı'nın her var olanda kendiliğinden var olduğu, bütün ayrılıkların ilâhî aşkta eriyip kaybolduğu" Şark'ı arıyor; en son 'Enelhak' şairi oluyor. Tanpınar, hocasına, eskilerin hayatını, nasıl yaşadıklarını soruyor; hocası, "Gayet basit", diyor, "pilav yiyerek ve 'Mesnevî' okuyarak." Hocanın açıklamasından, eskilerin, pilav yiyip Mesnevî okuyarak, lüzumunda cihada çıkarak yaşadıkları anlaşılıyor. Öyle tahmin ediyorum; kendinden memnun ve ferah, bu türden 'görüş'leri zikreden hocasında feylesof hikmeti ve derinliği bulan öğrencisi oluyor: "İtrî'nin dehâsını o kadar iyi yakalayan adam bu düşünceyle eskiyi inkâr etmiyor, sadece onu büyük realitesinde görmek istiyordu." Böyle böyle, öğrenci ve hocası, eskileri yâdederekten, İstanbul gezilerine çıkıyorlar. Camileri, eski surları, Boğaziçi köylerini dolaşıyor; Fatih ordusunun geçtiği yolu izleyerek Beyazıt'a, oradan Ayasofya'ya uzanıyorlar -öğrencinin hocasına hayranlığı gitgide pekişiyor: "Muhayyilesi, istediği anda geçmiş zamanın emrine girerdi. Bu acayip muhayyile hemen her dakika, aslında çok basit, fakat hepimiz için çok şaşırtıcı gerçekler keşfederdi." Gezdiği yürüdüğü yerlerde geçmişî soluyan, soluduklarını şiirlerine aruzla nağmelendiren şair, Tanpınar'ın saptamasıyla, 'Türkçeyi yeni bir iklim gibi keşfediyor, şiire yeni bir yön veriyor': "... kısırlığı daima ileri sürülen şair [Tanpınar, kısırlığın bir başına pek de önemli olmadığını ima ediyor olmalı -herhalde, kendisini de hesaba kataraktan!], Türkçeyi ve Türkçe şiiri bulmuştu... O konuşurken Yunus'tan başlayarak yaşadığımız güne kadar, Türkçenin asır asır kaydettiği zafer merhalelerini ve bize ait bir duyuş tarzının teşekkülünü âdeta gözümüzle görüyorduk." (28)

Tanpınar, bir ara, *Dergâh* vesilesiyle dönemin diğer önemli şairi Ahmet Hâşim'e değişiyor. Tanpınar'ın, hocasında buldukları adına, Hâşim'le hocasını kıyaslamasını anlamlı buluyorum: Hâşim, biraz 'avant-garde'; hocası, işi ciddiye alan ve 'esaslıya' doğru götürülenlerden. Hoca, sürüklüyor, alıp götürüyor; Hâşim, şaşırtmakla yetiniyor. Asıl önemlisi; "Yahya Kemal, vasıtalarına sahip doğan insanlardandı. Vezne hâkimdi, bütün müzikalitesiyle kendisinde hemen hemen konuşulan lisandan farksız bir şiir dili bulmuştu. Hâşim'de ise daima noksan, daima kekeleyen bir taraf vardı.

Hâşim primitifti [ilkeldi], Yahya Kemal klâsiğin peşinde ve onun azametli [büyük, ulu] tecrübeleri ile zengindi.” Tanpınar, Ahmet Hâşim’in şiirlerinde; *“Bir çeşit nihilizme kadar giden garip bir estetizmde bütün meseleleri, hattâ en ıstıraplı şekilde aktüel olanlarını inkâr ederek sadece ihsaslarıyla [duyumsayılarıyla], hattâ fantezisiyle yaşayan şair...”*i buluyor. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın saptamasıyla da, sanki, Hâşim, şiirin damarını daha bir yakalamışa benziyor: gösterişli meseleleri arkasına almak yerine, meseleleri kendi alımlayışında kırılımlara uğratarak, bireysel bir dil kurmak. Kimbilir? Ve, kökleşik olanı -büyük deneyimleriyle birlikte- temsil eden Üstad Yahya Kemal, Hâşim’in *Göl Saatleri*’yle ilgili ne tek bir kelime ediyor, ne de yazıyor! Sanıyorum, Tanpınar’ın şiirlerinde hocasına yorduğu sufi ya da rind tavrın, hocanın hayatında -‘esas’tan ya da sahicilikten yana- pek karşılığı olmuyor. (29)

Dergâh’a asıl yön veren, sözde, Yahya Kemal’dir. Ona rağmen, dergide -rica minnet- bir tek şiiri yayımlanabiliyor -o da komplo marifetiyle! Üstat, öncülük ettiği derginin ilk sayısına bir şiir sözü veriyor, aradan dört-beş sayı geçiyor; ses yok. Nihayetinde, şiirin baş kısmı ele geçiriliyor, eksiğiyle basılacağı tehdidiyle şairine gerisi (bir gecede) getirtiliyor. Böylelikle, kendisinden öldür Allah ses çıkmayan ve bir türlü bitirilemeyen ‘Ses’ şiiri ile müritleri de hocalarının şiir yazma tabiatı hakkında fikir sahibi oluyor. Öyle yorumluyorum; Tanpınar, bu kısırlığa ya da boşvermişliğe de -hocasının yaratma serüveni adına- uygun bir gizem vehmetmekten erinmiyor: *“Çalışma tarzını bu şiirle öğrendik... Yahya Kemal’in şiir çalışması büsbütün başka türlüydü. Mısra ve manzume kafasında yoğruluyordu. Konuşma arasındaki uzun dalgınlıklarında [konuşmalarında, başkalarının araya dalabileceği kadar uzun dalgınlıklara fırsat tanıyor muydu acaba?], yol boyunca, bir odaya girerken, bir merdivenden inerken tamamladığı mısralar ve manzumeler çoktur... ‘Ses’ manzumesi de gözlerimizin önünde böyle, dâüsilâlı ve mânâsının çok dışında derbeder hayatı içinde tamamlanıyordu. Daha doğrusu bir türlü tamamlanmıyordu.”*(!) Yani, üstad, şiiri gezip yürürken, ‘kalabalık içinde kendisine icat ettiği yalnızlıklarda’ yaşıyor; lakin, yazamıyor. Kendi icadı olan kalabalık içre yalnızlıklarında ürettiği ve tehdit altında bir gecede yazıp getirdiği ‘Ses’ şiiri şöyle bir şey oluyor: *“... Sâkin koyu, şen cepheli kasrıyle Küçüksu,/ Ardında vatan semtinin ormanları kuytu;/ Bir neş’eli hengâmede çepçevre yamaçlar/ Hep aynı tahassüsle [duygulanışla] meyillenmiş ağaçlar;/ Dalgın duyuyor rüzgârın âhengini dal dal,/ Baktım süzülüp geçti açıktan iki sandal...”* Tanpınar, şiiri okuyor ve çok etkileniyor -beklediğine değişiyor: *“Türkçede bu kadar güzel piyano eseri az dinledim.”* ‘Piyano eseri’ deyince, piyano için yazılmış, çoksesli-çokkatmanlı-derinlikli bir yapıt anlıyorsak eğer; ben söz konusu ‘manzume’de öyle bir hava bulamıyorum. Tanpınar’ın buluşunu, kişisel ihtiyaçlarına yorumluyorum. (30)

Daha sonra, Yahya Kemal’in tarihsel kavrayışına değinen Tanpınar; hocasının Türk milletinin tarihini Malazgirt’le başlatıp dilin ve milletin ondan önce yaşadığı serüveni bir tür ‘giriş’ olarak değerlendirdiğini, sanatının da böyle bir kavrayışla ilintili olduğunu vurguluyor: *“... sanatının bütün hususîyetini aradığı bir çeşit tarihî nasyonalizmin peşindeydi.”* Halbuki, Hâşim, *“düpedüz tarihle alâkasız adamdı[r].”* Ahmet Hâşim, tarihe tümüyle bireysel duyarlılıklarıyla bakadursun; Yahya Kemal, fetih yolundan yürüyerek tarihi katediyor, hatta, Tanzimat Edebiyatı’nın yerleştiği Çamlıca, Servet-i Fünûn’un yerleştiği Tepebaşı’ndan edebiyatı kaldırıp ‘Milli Mücadele’ ile birlikte -*“bütün vatan ufkuna ve kendi ruhumuza”*- bakabileceği Metris Tepe’ye konduruyor: *“O, fikirlerini, yeni bir göz ve dikkatle baktığı tarih ve hayattan alıyordu.”* (31)

Tanpınar, Yahya Kemal'in dinle ilişkisini değerlendirirken, hocasının, Müslümanlığı halkın saf ruhunun yapıcısı ve gerçek aynası olarak aldığına işaret ediyor. Ancak, eski şiirin havasına daha derinden girdiği yerlerde, derinliğini 'Enelhak' felsefesine uzandırır da, öyle anlıyorum, o derinlik hocasının hayata bakışını belirlemiyor: "... yakınında yaşamış bir insan sıfatıyla hususî konuşmalarında cemiyetimiz için daha ziyade Sünnî akîdeyi [inancı] tercih ettiğine şahit oldum." Hocanın resmi din tavrından yana olduğu anlaşılıyor. Ötesinin, tembelliği telkin ettiğine inanıyor: "Kaç defa bana, 'Eğer tasavvuf ve Melâmîlik araya girmese idi, tıpkı İngilizler gibi işinde ve ibadetinde çalışkan insanların cemaati olurduk.' demişti." Hatta, "Eline her def alan, ben Allah'ım, diyor. Böyle bir cemiyeti nasıl idare edersin? Ve nasıl terakkî ettirirsin [ilerletirsin]?", demeyi de ihmal etmiyor. (32)

Sonuçta Tanpınar, hocasının cemiyet için Sünnî inancı münasip bulurken, kendi 'hususî' inancı adına -özellikle de 'Deniz' şiiriyle birlikte ölümü peşinde hissettikçe-, bir çeşit 'deizme' (vahyi inkâr etmekle beraber, Allah'ın varlığına inanmaya) yakın düştüğü kararına varıyor. Öyle sanıyorum; Yahya Kemal, cümbüşlü bir hayatla (hayat içre hazlarla) telafi etmeye çalıştığı ölümlülük duygusuyla, cümbüşün yetmediği yerde, vahy'den soyutlanmış bir Tanrı bağlantısıyla başetmeye meylediyor. Zira, biliyoruz, cümbüşle" vahy birarada olmuyor. Ve çok çok yerinde bir saptamayla, Tanpınar şunları söylüyor: "O felsefenin ve ilâhiyatın keskin suallerini kendisine hiç sormamış gibi görünür. Bu şüphesiz biraz da filozof ve romancı ile şairin arasındaki esaslı farktan gelir." Dahası ve asıl önemlisi; "Fakat mizacının da hissesi vardır." Vardır: "Yahya Kemal metafizik ve dinî azap ve endişelerin adamı değildi. Sadece o, ölüm düşüncesinin kovaladığı adamdı." (33)

Tanpınar, Yahya Kemal üzerine yürüttüğü çalışmanın ilerleyen sayfalarında, onun, döneminin Türk şiiri ve yazını içindeki yerini, yerel ve evrensel yazınsal kalıtla ilişkisini irdeliyor. Yahya Kemal, Tanpınar'ın aktarıyla, "1903'te Avrupa'ya kaçtığı zaman [Kaçması için zorunlu bir sebep olmadığını anımsayalım.], Servet-i Fünûn edebiyatının tesiri altında, aruzu az çok ustalıkla kullanan genç bir edebiyat meraklısı[dır.]" Tanzimat'tan sonraki yazınımızda; dil, düşünce ve duyarlıklar anlamında bir dizi değiştirici girişimde bulunulmuş; Şinasi, Ziya Paşa, Nâmık Kemal ve onların etkisinde kalanlar, söz konusu girişimi, 'yeninin birçok unsurunu eskinin bünyesine sokarak' gerçekleştirmiştir. Tanzimat yazını izleyen Servet-i Fünûn'da ise, -başta, Tevfik Fikret ve Cenab Şehabettin olmak üzere- geçmişle, açık ve kesin bir yadsıma tarzında hesaplaşmaya girilmiş; özellikle de Fikret, "Mâzî de bir taayyünü hâiz midir?" suali ile -'Geçmişin de kıymeti ne ola ki?' yollu sorusuyla- tarihi, bir, 'devam' olmaktan çıkarmıştır: "Servet-i Fünûn koleksiyonlarına hangi zaviyeden bakılırsa bakılsın çok dar bir aktüelin dışında kendi meselelerimize ve bilhassa tarihimize ait herhangi bir meseleye tesadüf edilemez." Giderek Halid Ziya ve Aşk-ı Memnû ile birlikte 'Edebiyat-ı Cedîde de kültür meseleleri karşısında duyarsız kalmış; 'Fecr-i Âti' ise, kuruluş duyurusu ile beraber, Edebiyat-ı Cedîde'ye 'gizli ve hürmetkâr' suçlamalardan öteye geçememiştir. Yavaş yavaş üstadı Yahya Kemal'e doğru ilerleyen Tanpınar, bu noktada, Ahmet Hâşim'in farklılığının altını da çizer. Hâşim'in dili yumuşatan tavrının yanı sıra, asıl, şiirsel duruşunu önemser: "O, ay ışığından bir halı gibi irreeli örmesini biliyordu." Tanpınar'ın abartılı anlatımını hesaba katsak bile (Tanpınar'ın, şiirsel düzyazı örgüsüyle, gerçeğin kendisini aktarmaktan ne denli uzaklaşmış olabileceği, incelemeci için ayrı bir merak konusudur.) Hâşim'in Türk şiiri adına duruşu ayrıcalı bir önemsemeye değer

görünmektedir: “Şayan-ı dikkat [dikkate değer] bir çağrışım sistemi ve ihsaslar arasında yer değiştirmeler oldukça mahdud [sınırlı] birkaç ana kelimenin etrafında günün bütün saat ve manzaralarını, kendi intibaksız [uyumsuz] ruhunun hayret ve cûşîşlerini [coşkunkuluklarını], yalnızlığı ve sebepsiz kederleriyle bu örgüye bir peri masalı gibi geçiriyordu. Bu yarı uyanık bir şuuraltının [bilinçaltının], bir mırıltıya çok benzeyen beklenmedik değişmelerinde gözünde büyük lezzetler aldığı ürkek ve yer yer vahşi akislerle dolu musikîsi gibiydi.” (Yine aynı yere geliyorum; Tanpınar, bu söyledikleriyle, ‘ilkel, eksikli, kekeleyen’ saptamalarından farklı -gerçek- bir şairi betimliyor gibidir.) Devam ediyorum; Tanpınar, özellikle de olgunluk çağında Hâşim’i daha bir Şark’a yönelmiş -köklünün peşinde- görmekle birlikte; asıl kültürünün, esininin, ‘eşya ve hadiselerle teması’nın Garp’tan ve daha çok da simgecilerden geldiğini vurguluyor.

O sıra, bir yanda da, Ziya Gökalp ve Hamdullah Suphi Tanrıöver gibi Türkçü ve Turancılar vardır. (Hem yazınsal, hem de siyasi ve toplumsal anlamda Osmanlı terkibine karşıdır. Servet-i Fünûn ne kadar alafranga ve yapmacıklı ise, söz konusu terkip de öyle bir şeydir; bizim için makbul olan yabancıların aruzu değil, hecedir; geleceğin kurucu esini, Osmanlı’dan da öte, Ural’lı Altay’lı has Türk yurdundadır. Yine aynı damardan gelen Ömer Seyfeddin taşralı duyarlılığıyla yazan bir hikâyecidir, vs.) İşte, Tanpınar, gele gele gelinen bu noktada -geçmiş, Malazgirt’ten o yana ‘mütalaa’ eden- üç isabetli mazici ayırır: Ahmet Hâşim, Yakup Kadri ve elbet, Yahya Kemal: “Mâzîsiz bir hal tasavvur edilebilir, fakat bir gelecek tasavvuru imkânsızdır... Bu tatminsizlikte [arayışların yol ayrımında] öbürleriyle beraber olan üç münzevî, Hâşim, Yakup ve Yahya Kemal, onu canlandırma şeklinde onlardan [öteki yollara sapanlardan] ayrılıyorlardı.” (34)

İşte, Yahya Kemal, o yol ayrımında, -Tanpınar’ın vurgulamalarıyla aktarıyorum- yetmiş yıllık değişme ya da kopuştan sonra ‘klasik’ sesi ve ‘Türk lirizmi’ni yeniden bulan, kopanları koptuğu yerden birleştiren; nihayetinde, ‘dil’in Tanrısını eseriyle tekrar dile döndüren’ şairdir (“Dilin tanrısı onun eseriyle tekrar dile döner.”[!]). (35) Dil Tanrısını dile dönmeye razı eden şairi, Tanpınar, -vezne, kafiyeye ve biçime verdiği önemle, şarkıya yaklaşan ses üstünlüğüyle, mısra yapısı ve şiirin bütünlüğüne ilişkin gerçekleştirdiği yeniliklerle, bireyselden çok genele duyarlılığı ve de kişisel masalıyla- şiirimizin ‘neo-klasiği’ (hakikatte, ‘klasiği’) olarak değerlendirir. Ve oradan, şairin iç dünyasına/ kişisel masasına doğru uzanır.

Söz konusu masal, ‘rind’ (dünya işlerinden yana hoşgörülü, aldırıışsız, kalender) kelimesi etrafında toplanmıştır. Tanpınar’ın tespitine göre, ‘Cemşid-Dionysos’a ve alkole, -kişisel masalın bir alt akıntısı olarak sürse de- doğrudan rastlanmaz. ‘Cânân’ da (‘Deniz’ ve ‘Erenköyü’nde Bahar’ arasında) şairin sözlükçesinden çıkarılmış gibidir. Bunlara karşılık, Tanpınar, ‘Telâkî’nin ‘bezm-i elest’ imgesini, ikizli çağrışımıyla çok önemli bulur. (36)

Şimdi, önce ‘Telâkî’ şiirini okuyalım ve ondan sonra üzerinde düşünelim: “Yollarda kalan gözlerimin nûrunu [ışığını] yordum,/ Kimdir o, nasıldır diye rüzgârlara sordum,/ Hulyâmı tutan bir büyü var onda diyordum,/ Gördüm: Dişi bir parsın elâ gözleri vardı.// Sen miydin o âfet ki dedim, bezm-i ezelde,/ Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde,/ Bir sofrada içtik, ikimiz aynı emelde,/ Karşımda uyanmış gibi bir baktı sarardı.” (37) Dikkat edilirse, ilk üç dize, gerçekten de ‘telâkî’nin ikizli anlamı üzerinden konuşmaktadır. Yani, kavuşma; hem ilahi/ulvi, hem de sevgili ile gerçekleşecek (dünyevi) bir kavuşmayı anırtıyor olabilir. Ama dörtlüğün son dizesi,

kavuşulması umut edilenin, pars kıvamında, elâ gözlü bir dilber olduğunu açıkça söylüyor. İkinci dörtlükse; içki meclisinde kendinden geçip sevgiliyle birlikte, yeni bir ruhla, yeniden dünyaya gelişi imler gibi olsa da; burada da, yeniden doğuşa eşlik edenin (sevgili ile özdeş tutulabilecek ilahi sevgili değil), bir nevi -ağzında kanlı gülü, elinde içki kadehi ile- âfet (âfet-i canan, mı desek?) olduğu açıkça görülmektedir - kaldı ki, şiirin gerçek esin kaynağını da biliyoruz!

Şunu söylemek istiyorum; Yahya Kemal, geleneğin ‘tasavvufi’ eğilimlerindeki ‘erotik’ olanı okumasını ve kendi iç ihtiyaçlarına uyarlamasını bilen adamdır. Tanpınar’la aynı ruhsal/yapısal kuruluşun değişik yüzleri olduğunu söylemişim: Kemal de, Tanpınar’ın masal katından konuşuyor; ancak, o, konuşmasını dışa doğru (dünyevi, coşumcu, hazcı bir tarzda) yapıyor. Tanpınar’sa, içine doğru, içini kanırtarak konuşan adamdır. Tanpınar da benim vurguladığım dizeler üzerinden yürüyerek hocası ile ilgili benzer bir noktaya geliyor: “...mısraı, bu bezm-i ezel tanışıklığını büsbütün başka bir âleme nakleder. Hiç olmazsa bu kanlı gül ve dışı pars hayâlleriyle az çok kadim ‘mister’lerin ‘orgie’sine gideriz.” Hatta, daha da ileri gidiyor ve şunları söylüyor: “Gürültülü ihtiras ve içgüdülerin kapısını açan ve bizi, Nietzsche’nin kelimeleriyle söyleyeyim, ‘ister vahşi, ister insana muti [baş eğen] şeklinde olsun, nizamından çıkmış’ yahut ‘çıldırılmış’ tabiatla birleştiren alkolün ve neş’esinin bulunduğu her yerde, Dionysos ve Şark şiirindeki oldukça değişmiş çehresiyle, -araya tasavvufî remze [simgeye] mal olmanın getirdiği değişiklik giriyor - ‘Cemşid’ kendiliğinden mevcuttur.” Sonrasında, diğer bazı gazellerden beyitleri irdeleyen Tanpınar -biraz da tereddütle- şuraya geliyor: Kuşkusuz, bütün o imgeler, tasavvufun simgesel diline yaslanan geleneğe dahildir. “Bu itibarla, onlarda şahsiyetin aslî ve esaslî çizgisini aramak ne dereceye kadar yerinde olur, suali her zaman akla gelebilir. Fakat öbür gazellerle birleştirdiği zaman, mânâsına eskinin tasarrufu ne olursa olsun, ‘Cemşid’ adının altında gizli bir diyonizyen neş’enin Yahya Kemal’in şiirinde daima mühim yer tuttuğu görülür.” (38) Görülür!.. (Hatta, bazı gazellerinde, ‘mânâsına eskinin tasarrufu’ o haldedir ki, oralarda işaret edilen kadın tavrının eskinin kadınıyla da bir alakası yoktur.)

İncelemesinin bu noktasında, Tanpınar, biraz daha farklı bir çizgiye yöneliyor; uyku, rüya ve ölüm gibi izlekler üzerinden, Yahya Kemal’in iç dünyasına inmeye çalışıyor. Önemsiyorum; çünkü, bu iz sürüş, -daha önce altını çizdiklerimle birlikte- bizi de yeniden, Tanpınar’ın iç dünyasına indiriyor.

‘Mehtaplı gece’, eski şiirde, özellikle de Galip’ten sonra kendisini gösteren bir izlektir. Şehir yaşamında, mehtaplı gecelerin ‘safâsı’nın sürülmesi ise, Tanzimat sonrasına denk gelir. Tanpınar, Tanzimat yaşantısı ile birlikte, ‘serv-i sîmin’ (gümüş servi) imgesinin Türk şiirine katıldığını saptar. Ancak, daha derinlikli bir tarzda şiirimize katılışı Yahya Kemal’ledir: “Mehtâbın, bir hayâl âlemine dalan suyun, hattâ dünyanın bu mehtap yüzünden ve onun kucığında uykuya dalması eskinin tahayyül ettiği şeyler değildir.” (Tanpınar’ın, hocasının şiirindeki bazı izlekleri irdeleyişini; hem o izleklerle ilgili bir yorumsayış, hem de o izleklerin kendi iç dünyasındaki yankılanışları olarak okumamızın önemli olduğunu bir kez daha anımsatırım.) Tanpınar, bu söyledikleriyle, gecenin karanlığında kendinde yansıyan ay ışığıyla suyun, o ışık kaynağının kucığında bir hayal âlemine, uykuya daldığını söylüyor. Bu yorumsayış, bize, Tanpınar’ın, ‘ay-karanlık-su’ üzerinden, ‘kucak-hayal-uyku’

çağrışımlarına yöneldiğini gösterir. Bu ise, daha önce, Tanpınar'ın ruhsal/yapısal kuruluşuyla ilgili söylediklerimi destekler.

Devam ediyorum; Tanpınar, 'uyku'nun bir izlek olarak eski şiirde pek yer almadığını, hiçbir divanda uyku redifine rastlanmadığını; ancak, divan şiirinin, yaşamı, 'ebedî' gerçekler karşısında zaten bir rüya gibi kabul ettiğini, hatta, Hayyam'ın dizelerinde, onun, gölgelerin bir oyunu gibi kabul gördüğünü belirtir. Uyku ve rüya hâli etrafındaki hayaller, şiirimizde, Hâmid ve Fikret ile belirgin olarak görülmeye başlar. Tanpınar'ın burada ele aldığı 'uyanmasın' redifli gazelde ise, uyku, ölüme geçilen bir süreç olarak imlenmektedir: *"Değmez Kemâl uyanmağa ikmâl-i ömr için/ Varsın bu uykudan dil-i bî-tâb uyanmasın"* Yahya Kemal, bu son beyitte; ömrü kemale erdirmek adına uyanmaya değmeyeceğini, yorgun gönül uykudan uyanmasa da olacağını, söylemektedir. Aynı madalyonun farklı iki yüzü olan Kemal ve Tanpınar, bence, tam da bu noktada ayrılırlar: Kemal, hayatın karşısında ölümcül durallığa ve korunaklılığa sığınma gereksinimindeki Tanpınar'dan farklı olarak, hayata, -hazzın doruğunda bitip tükenmek anlamında!- sırtını dönmek, ömre/hayata yüz vermemek tavrındadır. Dolayısıyla, Tanpınar'ın, *"O kadar ki, son beyitteki yine eski şiirin muhayyilesine o kadar yabancı olan uyku ve rüya içinde ölüme veya ebediyete geçme vâkiasının yeniliğini fark bile etmeyiz."* sözleriyle benim değerlendirmem, 'ölüme geçme olgusu' üzerinden farklı şeylere işaret eder. Kaldı ki, bir önceki beyitte de; gül bahçesinde sarhoş olup kendinden geçmiş, esrimiş 'ahbap'ın uyanmaması için, gülden, bülbüle susmasını emretmesi istenmektedir: *"Ey gül sükûta varmağı emreyle bülbüle/ Gülşende mest-i zevk olan ahabb uyanmasın"* Ayrıca, şunu da eklemeliyim; şiirin sessel/biçimsel kuruluşundaki ('uyanmasın' redifiyle sağlanan) yineleme eksenî, uykuya ve cinsel hazzın doruğuna yönelişteki yineleyici devinimi anırtırken; küreklerin suya girip çıkışlarının mehtabı ve düşler âlemine dalan denizi uyandırmayacak tarzda resmedilmesi de, bütün bir âlemin nizamını daha baştan öylece belirler (*"Âheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın/ Bir âlem-i hayâl dâlan âb uyanmasın"*).

"Fakat dahası var.", diyerek devam eden Tanpınar, 'Kandilli' isimli (bendeki kaynakta 'Gece' başlığıyla geçen) şiire değinir ve başka bir tarzda aynı şeylerin tekrar ettiğini söyler: *"Fakat dil değişik olduğu için biz bu manzumede kendimizi büsbütün başka bir âlemde, daha doğrusu yaşadığımız günde buluruz."*, diye de ekler. Bense, bu şiirde kendimizi bulduğumuz âlemin, yine, bildik Yahya Kemal âlemi olduğunu düşünüyorum: Kandilli yüzerken uykularda, ol âlemde yaşayanlar, yine sürüklenmektedirler mehtabı sularda (*"Kandilli yüzerken uykularda/ Mehtâbı sürükledik sular da."*). Besbelli; ay ışığının vurduğu Boğaz, gümüşten bir yol olmuş, geri dönüşsüz bir haz güzergâhıdır (*"Bir yoldu parıldayan, gümüşten,/ Gittik... Bahs açmadık dönüşten."*) Kurgusal tepeleri, düşsel ağaçları ve durgun suda dinlenen yamaçlarıyla mevsim sonu (Eylül?), âdeta kendi müziğini dillendirmektedir (*"Hulyâ tepeler, hayâl ağaçlar.../ Durgun suda dinlenen yamaçlar.../ Mevsim sonu öyle bir zaman ki/ Gaaip bir mûsikiydi sanki."*). Ve şair, hazzın geri dönüşsüz yolunda yitip gidecek denli kendinden geçmiştir (*"Gitmiş kaybolmuşuz uzakta,/ Rü'yâ sona ermeden şafakta..."*) Bir kez daha: Yahya Kemal, dünyalık hazların adamıdır - Tanpınar'ın tersine. Her ne kadar Tanpınar, 'bu manzumede kendimizi büsbütün başka bir âlemde, daha doğrusu yaşadığımız günde buluruz', demiş olsa da, hocasını 'ölüm' düşüncesine yakın düşürür -yeniden: *"Eşya ise hemen hemen aynı uzaklıktan, ... aynı irrealite içinde maddelerinden sıyrılarak bize gelirler. Ve şiir aynı"*

uykuya ve rüyaya benzeyen bir ölüm düşüncesinde biter: ‘Gitmiş kaybolmuşuz uzakta,/ Rüyâ sona ermeden şafakta...’”

Nihayetinde Tanpınar, hocasının, kâh mistik, kâh dünyevi coşkunluklar içre çalkanan şiir dünyasını, Batı kültürüyle hemhal olmuşluğuna yorar: “*Garp tecrübesi onu geleneğin çemberinden kurtarmış, bakış hürriyetini temin etmiştir.*” Yoksa, ‘Tanburî Cemil’in Rûhuna Gazel’deki, “... *bu durmadan dönen kanat çemberini, Mevlevî semâ’larından veya alelâde rakstan bahseden hiçbir eski eserde bulamayız. Halbuki raks eski dünyamızda daima mistik, hattâ dinî cezbeyle dayanırdı.*” (39)

Şimdi, bir adım daha ilerliyoruz ve çalışmanın sonuna doğru uzanıyoruz. Bu aşamada Tanpınar, ruhçözümsele (psikanalitik) bir duyarlılıkla, Yahya Kemal’in, çokça kullandığı alkol/su/deniz öğelerinin ilintileri üzerinden ‘anne’ ile ilişkisini ve bütün bunların şiirindeki yankılanışını anlamaya çalışır.

Az önce baktığı, ‘Tanburî Cemil’in Rûhuna Gazel’de, Tanpınar, şunu görür: Şiir, okuyanı, her ân evrenle birleştiren bir havayla başlayıp devam ederken, son beyitte söz konusu ‘şevk fırtınası’ durulur ve şiir tam bir mistik teslimiyetle sonlanır: ‘Orji’ olarak başlayıp ‘ledünnî ve rahmânî’ biten bir şiir! Tekrar olacak; Tanpınar’ın mistik anlamları öncelediği son beytin ilk dizesi şudur: “*Her gelen rind kanar zevke bu mecliste Kemal*”. Her rind, o mecliste -nasıl bir meclis olduğu ilk beyitte açıkça aktarılmıştır- ‘zevk’e kanar -aldanır değil, herhalde! Ve, “*Cânib-i rahmete son çektiği sâgarla döner*”. Elbet; zevk meclisinde kana kana içenler, ölüme doğru yolu da, ellerindeki son kadehle tutacaklardır. Neyse. Tanpınar, şiirin ‘orji/âlem’ faslına dönerek, son dönemde yetişen en albenili ‘musikîşinas’ımız için yazıldığına, müziğin, Nietzsche’nin değerlendirişiyle diyonizyen sanatların başında geldiğine değinerekten, lafı, Yahya Kemal’in içkiyi seven bir insan olduğuna getirir. Ancak, hocasının o düşkünlüğüne de ayrıcalık değerler biçmeden yapamaz: “*Ben pek az şairde ferdî bir düşkünlüğün bu kadar derinden yenildiğini ve âlemşümûle [âlemi kapsayacak bir noktaya?] yükseldiğini gördüm.*” (Hocasının çok farklı bir tarzda içtiğini anlıyorum.) Ve, bu saptamayı yaptıktan sonra -aslında çok gerekli olduğuna inanmasa da- bir saptama daha yapıyor: “*Bunu söyledikten sonra onun sanatını yüksek, ideal olana, ferdî olanı aşmaya doğru durmadan bir plân değiştirme olduğunu ve tam tabiriyle ancak bir çeşit ‘sublimation’da [yüceltmede] kendisini idrâk ettiğini söylemeye bilmem gerçekten ihtiyaç var mı?*” (!)

Tanpınar; Yahya Kemal’in, alkolü, şiirlerinde, bir yandan tasavvuftaki ‘aşk ilâhî’nin simgesi olarak kullanırken, diğer yandan, gündelik işlevleri ile de (zevk, unutma, teselli, sığınma, dert ortaklığı) andığını söyler. Ona göre, ilkinden (ilahî olandan) ötekine (gündelik ve dünyevî olana) sızan ışık, ötekinin de, bize, bir başka türlü görünmesini temin eder. Böylece, ikizli anlamlar üzerinden geçişlilik kurulur -anladığım, Tanpınar’ın vurgusuyla, ilkinden ötekine: “*Şimdi bu ikizlikle bütün gazel için, dinî ilhamla yaşananı, zamana ait olanı, -meselâ kadın güzelliği gibi- o kadar şaşırtıcı şekilde birleştiren, birinden sızan sır ve rahmânîlikle öbürünün mahiyet değiştirdiği bazı Rönesans tablolarını hatırlayalım. Gerçeği de bu ki ilâhî aşkın veya rahmetin kendisi olan ışığın bu aksiyonunda ferdî zevkperestlik veya ıstırapın kendisi de değişiyor, başka türlü bize geliyor...*”. Böyle okunduğu zaman, bütün bir içki meclisi ile meyhane, yükünü tutmuş giden bir gemi değil, Allah’a giden bir gemi oluyor. Uyarıyor Tanpınar; “*Fakat aldanmıyalım, böyle yolcusu, kaptanı, tayfası*

sarhoş giden gemi artık meyhâne olmaktan çıkmış, bütün kozmos veya hiç olmazsa dünyanın kendisi olmuştur.” (40)

Tanpınar, söz konusu gemi ile çıkılan yolculuğun (Gaston Bechelard’ın, deniz yolculuğunu ölümle bağlantılandırmasından yararlanarak), -Allah’a, Rabb’a gitmek anlamında- bir ‘ölüm’ yolculuğu olduğunu da vurgular. Böylelikle, şair de içki âlemindeki kendinden geçişten, insani kaçınılmaz sona uzanır ve “*ferdîden umumî olana yükselir...*”. Yine, deniz, -Tanpınar’ın da vurgusuyla- kadındır, annedir. Ama hayır, “*Yahya Kemal’de su, ilk büyük masallardan biri olan Narsis’in aynası değildir. Heraklit’in akan ve geriye dönmemiş suyu da değildir. Daha esash, daha fonksiyoneldir. O açılır, alır, muhafaza eder, sonra kendi üstünde dönerek geriye verir. Bu, akan su ile denizin arasındaki farktır.*” (41)

Kuşkusuz; Heraklit’in suyu değil. Çünkü, Heraklit’in suyu sonsuz devinimdir - kimselere, durup da bakacağı imgeler yansıtacak hâli yoktur. Peki, Yahya Kemal’in, muhafaza eden ve geriye veren suyu, neyi muhafaza etmekte ve geriye vermektedir? Annenin sevgisini. Çocuk, annenin muhabbetinde kendini görür. Ölçüsü kaçık sevgi ve büyümseme, çocuğa annenin muhabbetinde, kendi ile ilgili büyümsemeci bir benlik/kendilik (self) imgesi kurmasına yol açar -narsisistik özellikleri ağır basan bir kişiliği olur. Sanıyorum, Kemal’de olan da budur. Alkolde, suda; gereksindiğinde kendisini yeniden (yeniden) doyumlandırarak (narsisistik olarak besleyecek) kaynağı; şişirilmiş kendilik imgesini yansıtacak anneyi bulur. Bir başka deyişle -ve yeri gelmişken-, Yahya Kemal, her ne kadar öğrencisi öyle görmese de, şişkin benlikli (oburluğu ve bedensel şişkinliği de oradan mülhem!) bir adamdır; şişine şişine dolanır. Tanpınar’sa, şişine şişine dolanıp kendine yer açanların tersine, annenin serince kuytululuğuna çekilmeye eğilimlidir -annesinden gördüğü muhabbet ya da anne ile muhabbeti pek de ihya edici olmamalıdır. Dolayısıyla; “*Yahya Kemal’de su, ilk büyük masallardan biri olan Narsis’in aynası*” olmalıdır.

Değerlendirmelerine, ‘İtrî’deki, yitirilmiş olanı muhafaza eden ve sığınılan anne kucağı anlamında su unsurlarına değinerek devam eden Tanpınar; “*İçinde râhata varmış yatan azîz ölüler/ Demek ki böyle bahâr örtüsüyle örtülüler!*” dizelerini anarak, suyla birleşmiş (çiçeği, çemeni ile bahar örtülü) topraktan da, yine, saklanan, gizlenen, sığınılan anneye gider -ki, çok da doğrudur (“*Seven kadınla seven erkeğin visâli [kavuşması] gibi,/ Bütün saâdet olan mevsimin bu hâli gibi,/ Sürekli sevgiyi duydukça anne toprak’tan,/ İçimde korku nedir kalmıyor yok olmaktan.*”).

Bu saptamalardan sonra, Tanpınar, hocasının gerçek anne ilişkisine ve o ilişkinin yaşamı ve yaratma sürecine yansısına değinir. On bir yaşında yitirdiği ve bütün güzelliği ile sık sık anımsadığı annesi, Tanpınar’a göre, -olasılıkla- Yahya Kemal’in hayat karşısındaki etkilenmelerinin merkezinde yer almalıdır. Dolayısıyla, yitirilen ve unutulmayan annenin ölümü üzerinden ölüm ve yaşam çokça içiçe geçmiştir, Yahya Kemal’in şiirlerinde (“*İsâ Bey’in fetihde açılmış mezarlığı/ Hulyâma âhiret gibi nakşetti varlığı.*”). Yahya Kemal, bu ülkenin manzarasını ve insanını, annesine özlemi üzerinden görüyor olmalıdır. Katılıyorum ve Yahya Kemal’in bütün bir yaratma sürecinin ve hayatı kavrayışının da (yani, Malazgirt’ten o yana, tarih olmuş görkemli geçmişin peşine -ısrarla ve ülküleştirerek- düşüşünün de) aynı yapısal özelliklerden beslendiğini eklemek istiyorum. Ama dikkat edilsin; Yahya Kemal’deki geçmiş, ürkü ile sinip sığınılan değil; görkemli (şişkin!) tarihsel ve imgesel gerçekliği üzerinden -güncelin ihtiyaçlarına- ikmal kaynağı olarak yaşanan bir geçmiştir. Zaten, daha

ileride, Tanpınar da (hocası için olduğu kadar, kendisi ve hepimiz için geçerli olan) şu gerçeğin altını çizer: *“Hazmedilmeyen komplekslerin psikolojik hayatı çok uzaktan, hem de şahsiyetin merkezi olarak idare ettikleri bugün kolayca itiraz edilebilecek şeyler değildir.”* Ve hocası özelinde devam eder: *“Eserinde, eski âleme, ölümün hazırladığı zeminden hareket etmiş olabileceği gibi -geriye, anneye dönüş, içkinin açıkça sığınak olması vesaire ile beraber- epik şair sıfatıyla da yine teesürî hayatındaki bu başlangıç noktasından dünyaya açılmış olması çok mümkündür.”* Mümkündür. Ve de, *“Mesele, teessürî hayatımızın başlangıcı meselesidir; ondan sonrası hayatın tesadüfleridir.”* Tanpınar, hocasının yaratma sürecinde; Selânik’te Rufâî dergâhında zâkirbaşılık yapmasının, Paris yaşamının, doğduğu şehirle birlikte Rumeli’nin ve Birinci Dünya Savaşı sonrası İmparatorluk’un elden çıkışının ve Milli Mücadele’nin etkilerini anmakla birlikte, şunu eklemekten kendisini alıkoyamaz: *“Bütün bu hadiseler ve tesadüflerin hemen hepsi ayrı ayrı birer istikamet verici olsa da, hepsinin bu anne ölümünün hazırladığı zemine düştükleri inkâr edilemez.”* (42)

Bense, anne yitiminin Yahya Kemal’in yaşam serüveninde, öteki yitimlerin anlam zeminini hazırlamakla birlikte, daha ziyade, anılan süreç adına, annenin ölümünün değil, anne ve anne eşdeğerlileri ile erken dönem ilişkilerinin belirleyici olduğunu düşünüyorum.

Tanpınar’ın, hocasının anne yitimine ilişkin söyledikleri, özellikle de, benim kendisiyle ilgili yürüttüğüm çalışmanın belirleyici duyarlığı adına önemli. Tanpınar, daha ilerideki satırlarında, *“Bütün bunları söylemekten maksadımız, Yahya Kemal’i behemehal bir Oedipe kompleksinin, dolayısıyla patolojik psikolojinin çevrçevesine sokmak değildir.”*, deme gereksinimi de duyar. Freudcu psikanalitik kuram, ruhsal-cinsel gelişim sürecimiz ve kişiliğin yapılanmasında Ödipal karmaşa ve çözümlenişine merkezi bir değer yüklemekle birlikte; o karmaşadan söz edilmesi, ilgili özneye illa da bir hastalık yakıştırdığımız anlamına gelmez. Bu bir. İkincisi, zaten buraya dek kendisinin de değindiği süreç, Ödipal karmaşanın yaşandığı süreçten daha öncesi ile (erken dönem nesne ilişkileri ile) ilgilidir. Tanpınar; gerek ‘Bachelard’ın fenomenolojik psikanalizinin, gerekse klasik psikanaliz metodlarının’ sanat yapıtlarına uygulanması olan Prof. Baudouin’in çalışmalarının, sanatçıdaki belirli ruhsal başlangıçları ortaya çıkarmaktan başka bir şey yapmadığını ekleme ihtiyacını da duyar. *“...bir ölüm, hele çocukluk yaşlarında bir anne ölümü daima üzerinde durulacak bir vâkıadır. Madem ki bu vâkıayı işaret ettik, siyah melekke bu karşılaşmanın on bir yaş gibi büyük regresyonlara imkân vermeyecek bir çağda olduğunu da söyleyelim.”* (43), diye de ekler.

Kuşkusuz, Tanpınar’ın son söylediği, psikanalitik yaklaşım adına doğrudur; ancak, hocasına psikanalitik duyarlıkla bakışının ve vargılarının önemini küçültücü cümlelerinin tam da Tanpınarvari ve hemen bu satırların arkasından, hocasının ortaya koyduğu eserin ‘şaheser’liğini yeniden vurgulamasının da, anlamlı olduğunu belirtmeliyim.

Başkalarının gözüyle Yahya Kemal/ Biraz da, en taze örnekleriyle, Yahya Kemal’e bakan başkalarına kulak vermek istiyorum. Bu başlığı yazdığım tarihten bir süre önce, *Kitap-lık* dergisi, Yahya Kemal’e özel sayfalar ayırdı. Birçok yazar, yazdıklarıyla Yahya Kemal’i andı (Kasım-Aralık 2002). Bir de, *Virgöl*’de, Orhan Koçak’ın yazısına rastladım (Ocak 2003). Bu son yazıyı ve *Kitap-lık*’taki Hilmi Yavuz’un yazısını bir yana koyacak olursam; diğerlerinde söylenenler, şimdiye dek, Yahya Kemal’in ne

kadar büyük bir şahsiyet ve şair olduğuna dair yazılmış olanları yinelemekten öteye gitmiyor.

Abdullah Uçman, “Mısra Benim Haysiyetimdir” başlıklı yazısında; Süleymaniye Camii’nin yedi-sekiz yılda, ‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ isimli şiirinse yirmi beş yılda tamamlanabildiği, ‘Açık Deniz’ şiirinin bitirilebilmesi için on beş yıla ihtiyaç duyulduğu gerçeğinden hareketle, üstadın “*sanat cehdi*”ne işaret ediyor. Sözlüğe bakıyorum, cehd; çalışma, çabalama, çok uğraşma anlamlarına geliyor. Ben, doğrusu, Yahya Kemal’in çalışmaya, çabalamaya pek yatkın olduğunu düşünmüyorum; diyelim öyle, üretken olmadığı aşikâr. Kaldı ki, Uçman da, ‘Ses’ şiirinin ‘emrivaki’li hikâyesine, üstadın şiirlerini kitaplaştıramadan bu dünyadan göçüşüne değiniyor - lakin, bütün bu verimsizliği, üstadın mükemmelliyetçiliğine yorarak. Hani, Tanpınar, mükemmeli aramayı kendisine iş edinmiş olabilir ama Yahya Kemal’in öyle bir kaygısı olduğunu hiç sanmıyorum. Üstelik, üstadın, “*Şiir kalbden geçen bir hadisenin lisan halinde tecelli edişidir; hissin birden bire lisan oluşu ve lisan halinde kalışdır.*”, sözleri de, en azından, bir sınırdan öteye şiirle mükemmeliyet adına oynamanın şiirin doğasına pek de uygun düşmeyeceğine işaret ediyor. Yazısında bu sözleri alıntıl原因an Şavkar Altınel ise, hikmeti, Yahya Kemal’in aşkî/gizemli ifadesine yüklüyor. Benimse anladığım şu; Yahya Kemal, mükemmeli arama derdinden değil, gönlünün çektiği gibi, bugün böyle yarın bir başka türlü söyleme ferahlığından; yazmanın bağlayıcılığı yerine, söyleyip geçmenin ayrıcalığını münasip gördüğünden, bir şiiri yirmi beş yıla yayabiliyor.

Şavkar Altınel, işin kültür kısmına da değiniyor ve Yahya Kemal’in, kendi deyişiyle “*ilimden âzâde*” olmaklığını aktararak, “*Zaten, çoğu kez sanıldığıının aksine, Yahya Kemal bir ‘kültür adamı’ değildir.*”, diye tanıyı koyuyor. Üstadın; genel olarak kültürle ilgisinin olmadığını, yalnızca kendisine gerekli olanları bildiğini, ancak, kendisine neyin gerekli olduğunu bilmede ‘dâhilik’ boyutunda hünerli olduğunu, o nedenle çıkmaz yollara sapmadığını (sözelimi; Rimbaud’nun peşine takılma ya da Picasso’yu sanatçıdan sayma gibi bir ‘hata’ya düşmediğini!) bilhassa belirtiyor. Hasan Bülent Kahraman’ın saptamasından da yararlanarak, Kemal’in öğrencisi Tanpınar’a erişemediğinden, Tanpınar’ın o ‘her şeye, her şeye, her şeye’ duyduğu ilginin hocasının yanına uğramamış olduğundan söz ediyor. Tanpınar’ın, bilgiye mecburluğu ve bilgiye sahip çıkma azmini (malumat yüklü metinlerini anımsayalım) kendi (ruhsal) yapısallığı içinde anlamıyor değilim; ancak, Yahya Kemal’in, yedeğine aldığı sınırlı bir birikimle her şeyi açıklama geniş yürekliliğinin hayra yorulabileceğini de sanmıyorum. Altınel öyle düşünmüyor: “*Tanpınar’ın sürekli olarak yeni kültür alanlarının ve yapıtlarının eklenmesiyle büyüyen ama bir türlü doyuma ulaşamayan kültürü bu nedenle her zaman sınırlıdır. Yahya Kemal’in kendi içinde doyuma ulaşmış kültürü ise kendisi için gerekli her şeyi barındırdığı ve dolayısıyla da dışında hiçbir şey kalmadığı için sınırsızlığa ulaşmıştır.*”

Altınel, sözlerini yeniden şiir faslına getirerek devam ediyor ve Yahya Kemal’in, altı yüz yılda divan şiirinin, yirminci yüzyılda Ahmet Hâşim’den seksenler şiirine dek uzanan irilisi ufaklısı bir dolu şairin yapamadığını bir başına yaptığını; “*neredeyse istediği kadar [istediği kadar!] ‘sâde’ bir şekilde, gerçek duyguların gerçek şiirini*” yazdığını, “*Türk şiirinin ilk (ve belki de son) gerçek şairi*” olduğunu söylüyor ve sözlerini mizahi bir tarzda sonlandırıyor: “*‘Büyük’ olduğu ileri sürülen şairlerimizin birçoğunun ‘yapıtlar’ı eskimediler, çünkü zaten daha yazıldıkları gün eskiydiler.*”

Diğerlerine baktığımda; Gültekin Emre'nin yazısında, üstadın elçilik göreviyle Lozan, Varşova, Berlin, İspanya, Portekiz, Cenevre, Bükreş ve Paris'te, yurdundan uzakta, vatan hasretiyle acı içinde(!) yaşadığına dair vurgusu dikkatimi çekiyor. Emre Ayvaz'ın yazısından; Yahya Kemal'in, "*Okuyup okumadığı belli değil, ama en azından kabaca haberdar olduğu bilinen Bergson*"dan esinle, parçalanmış geçmişi bütünlüğünü iade etmek suretiyle sürdürmek tavrının, devrimci bir kurtuluş umudundan yana bütünlüğü parçalayarak aşmak yanlısı Walter Benjamin'inkinden nasıl ayrıldığını öğreniyorum.

Hilmi Yavuz ise, 'Kırtıl Bir Defter' başlıklı yazısında; yapraklarının ön yüzleri daktiloyle yazılı, yazılı yaprakları sonradan ciltlenerek oluşturulmuş, kapağında ortaya yakın bir yerde, *Yahya Kemal -Bütün Şiirleri-*, sağ alt köşede ise, *Prof. A. H. Tanpınar* yazılı bir defterden söz ediyor. Bütün şiirler büyük bir özenle, hiçbir silinti-kazıntı olmadan daktilo edilmiş. Soruyor, Hilmi Yavuz: "*Kim, 'öteki'nin şiirine bu kadar özenir ki?*", diyor ve haklı olarak göze çarpıcı özen'in, 'özenme'ye işaret ettiğinin altını çiziyor. Sanki, oradaki şiirleri (ve o şiirlerin arkasındaki kendilik imgesini) kendinin kılmak ister gibi. Bir tür kendi kendini aldatarak, defterin mülkiyeti üzerinden babanın şiirinin (gücünün) temellük edilişi. Daha önce, Tanpınar-Yahya Kemal ilişkisine dair yazdıklarımı pekiştiren, çok hoş bir saptama. Tabii, burada hoşluğu hazırlayan, saptadığı şeye o hoşluğu katacak donanım ve özgünlüğe sahip olmak -belli bir kesimin yıllardır söylediklerinden farklı, özgün bir alımlama çizgisi kurabilmek.

Diğer özgün yazı da, Orhan Koçak'ınki: 'Yahya Kemal'le Mayakovski Arasından Nâzım Hikmet'. Koçak, yazısında, Nâzım'ın yaşamına tanıklık edenlerden Vâlâ Nureddin'in, *Bu Dünyadan Nâzım Geçti* isimli kitabından yararlanıyor. V. Nureddin; 'eskilik/yenilik', 'etkilenme/özgürlük' sorunsalını ele almakta ve meseleyi öncelikle, 'gericilik/ilericilik' bağlamında 'bellek' eksenini -yani, ruhbilimsel bir duyarlık- üzerinden değerlendirmektedir: "*Acaba gericilikle hafıza kuvvetinin, devrimcilikle de ileriye gören hesap ve hayal kudretinin bir iç bağı yok mu?*"

Her iki şairin de yaşamına tanıklık eden V. Nureddin; Yahya Kemal'in, "*Ömrümüz hâtıralardan ibarettir*", diyecek denli geçmişe bağlı kalarak yaşadığını (eh, hatırasız yapamadığına göre, çok da iyi bir hafızası olması gerektiğini), Osmanlı'nın az önemli adamlarını bile öz akrabası gibi tanıdığını, küçük büyük demeden bir yığın olayı sanki kendi başından geçmiş gibi anımsadığını; Nâzım'ınsa, belleğinin çok zayıf olduğunu, geçmişine dair pek bir şey anımsamadığını aktarıyor. V. Nureddin, bellek zayıflığını, eski kültür karşısında bir özgürleşme olanağı olarak görüyor olmalı. O. Koçak'sa; zayıf belleğin mi şiirsel özgürlüğe yol açtığını, yoksa, özgürlük arayışının mı kendisine zayıf bir bellek yarattığını anlamak istiyor. Nâzım'ın kendi şiirini kurusunun esin kaynaklarına değinen Cemal Süreya'da, Koçak, 'eleştirel bir savunuculuk' (Osmanlı duyarlığını parçalamaya çalışan ama 'bizden' kalmayı da beceren Nâzım); Turgut Uyar'da ise, yüceltme eğilimini (Mayakovski ve öteki fütüristler olmasaydı da yazdıklarından farklısını yazmayacak olan Nâzım) gözlemliyor. Haklı olarak, hayata ve insanlara bakarken kendini gösteren, bir, 'bize özgürlük' tavrının altını çiziyor Koçak -hem bakana hem de bakılan yerde bulunana ait 'özgü(l)lük'; bir, 'etkiden bağışıklık' hâli!

Koçak, yazısının bu noktasında; divan ve Fransız şiiriyle hesaplaşmasını imge dizgesi değil ses üzerinden gerçekleştiren Yahya Kemal'e ve kendisinden sonra gelenleri

küçümseyen Yahya Kemal'i aşmak ihtiyacındaki Nâzım gerçeğine getiriyor sözü. Yahya Kemal-Celile Hanım ilişkisinden (daha önce aktarmıştım) ve Nâzım'ın tepkisinden kalkarak, Nâzım'ın eskiyi reddedişinde, Yahya Kemal ve şiiri üzerinden kendini gösteren Ödipal bir tavrın belirleyici olup olmadığını soruyor. Her reddediş, biraz da karşıtını içermez mi?, babayı aşmak, baba ile (sınırlı da olsa) özdeşlikler kurmadan mümkün müdür?, yollu sorular soruyor. Aynı zamanda okulda hocası da olan Yahya Kemal'in özel ilgisiyle, 'şiire yetenekli küçük bey' konumundan kurtulma gereksinimindeki Nâzım'ın altını çiziyor: *"Unutmak zorundaydı Nâzım, öykündüğü sürece aşamadığı, biraz ayrıldığı anda da çok altına düştüğü şiirsel modelini unutmak zorunda."* Ve, İstanbul'dan, aile içi ilişkilerden çıkıp Anadolu'ya geçiyor Nâzım. Koçak, şu tezi ileri sürüyor: Nâzım'ın, Yahya Kemal'i geride bir ses olarak bırakabilmesi ve onu aşabilmesi için Mayakovski ve konstruktivizmle etkileşmesine ihtiyacı vardı; nasıl ki, daha sonra da onları aşmak için, bir, ikincil Yahya Kemal'e ihtiyacı olduysa. Her şey yerli yerine oturduktan sonra, Nâzım şöyle diyor: *"Bugünkü Türk şiirini ana ve esaslı çizgisiyle çok seviyorum zaten. Bunda belki bir anne şefkatinin de payı var. Lâkin her şeye rağmen büyükannenin Yahya Kemal ve büyük teyzenin Hâşim olduğu da muhakkak."* Koçak şöyle bağlıyor: Nasıl, Yahya Kemal, Bâki'nin sağlamlığını, Heredia'nın ve Verlaine'in merceğinden keşfetmiştir; Nâzım da, eski seslerle çatışmasını, ancak, yabancı bir ögenin içinden geçtikten sonra aşabilmiş, unuttuğu eskiyi anımsayabilmiştir.

Nâzım'ın bellek zayıflığını bilemeyeceğim –araştırmadım, incelemedim. Ama Koçak'ın; Nâzım'ın, Ödipal düzeyli bir çatışmayı Yahya Kemal üzerinden yaşayışına, bastırmak suretiyle 'eski'yi unutuşuna, o bastırma gücünü bir başka şiir evreninden ikmal edişine, kendilik değerleri (ve kendi şiirinin özgünlüğü) pekiştikten sonra, kendi öznel zenginliğinin arkasındaki olası tüm katkıları büyük bir gönül zenginliği ile kabul edişine işaret etmesini önemli buluyorum. Ve, malumu yeniden ilam etme kolaycılığına sığınmaktan ziyade, böylesi, 'tez'li çalışmalara ihtiyacımız olduğunu, bir kez daha, düşünüyorum.

Yalnız, şunu da eklemek isterim; unutmak ne denli anlamlı ise, V. Nureddin'in işaret ettiği doğrultuda, unutmamak da o denli anlamlı. Nâzım'ın şahsında irdelenen çatışma, ruhsal-cinsel gelişim süreci açısından 'ileri' düzeyli bir çatışmadır. Çatışma bileşenlerini, -uygun ölçüler içinde içselleştirerek- aşmaksa, ileriye doğru/yaratıcı tavrın bir örneği. Ayrıca, Nâzım'ın bu tavrının, toplumsal/siyasal duruşuna yansıdığını da biliyoruz. Yahya Kemal'in, bir türlü eskiyi unutamayışının, eskiyi gün gibi hatırlayışınmsa; ruhsal-cinsel gelişimin en eski evrelerine takılıp kalmanın, yani, ruhsal anlamda 'gerileme'nin bir örneği olduğunu; söz konusu gerilemenin, toplumsal/siyasal (kültürel) gericiliğine de zemin hazırladığını anımsıyoruz. (44)

Yakınmaların bedensel dili/ Freud, 'somatisches Entgegenkommen' demiş. İngilizcesi (somatic compliance) üzerinden gidecek olursam; bedenin itaati, uyumu, rızası gibi bir şey olmalı. Deyim, Freud tarafından, 'histerik nevroz seçimi' kapsamında kullanılmış. Ve yine aynı kapsamda, 'konversiyon'un işlediği organ ya da bedensel aygıt seçimine işaret ediyor. Böylelikle, beden ya da bir parçası, -Freud'un ilk kez 'Dora' olgusunda açıkladığı üzere- bilinçdışı çatışmanın simgesel ifadesi oluyor. Dolayısıyla, bedensel bir yakınma olarak dile gelen histerik belirtinin, iki bileşeni vardır: bedensel ve ruhsal. Bir başka deyişle; bedensel yakınma, ruhsal çatışma içinde bastırılmış olana işaret ediyor.

Peki; belli bir nevrotik olguda, yakınma, neden herhangi bir beden parçası üzerinden değil de, özel/seçilmiş bir bölge üzerinden dile geliyor? Az sonra da anılacağı üzere; genitallik öncesi (pregenital) evrede, dürtü yatırımı yapılan belli beden bölgeleri (erotojenik bölgeler) vardır ve dürtüsel doyum onlar üzerinden sağlanır. Bedensel yakınmayla dile gelen olgularda olan şudur: Libidinal yatırım, genital düzeyli nesne yatırımından genitallik öncesi olana gerilediğinde; yatırım, erotojenik bölgelere olur ve libidinal/erotik yaşantı, otoerotik/narsisistik bir nitelik kazanır. Orada da erotik niteliğiyle ifade bulmaktan alıkonulmuş libidinal yatırım, sonuçta, o beden bölgesinin erotik ifadesi ile değil, onunla yer değiştiren beden yakınması ile kendisini ifade eder. Genel psikanaliz bilğimiz bize şunu söyler: gerileme, ‘takılma’nın (fixation) olduğu yerdir. Öyleyse, bir bedensel yakınma, bize, libidinal yatırımın (bir başka deyişle, ruhsal-cinsel gelişmenin) hangi noktada (ya da, hangi ruhsal-cinsel gelişim evresinde) takıldığını da ifade eder. Sorumuzu şimdi yanıtlayacak olursam; bedensel yakınma, herhangi bir bölge üzerinden değil, takılmanın olduğu evrenin yatırım bölgesi üzerinden dile gelir. (45)

Pencereler adını verdiği çalışmasında, yazar ve psikanalist J.-B. Pontalis, sıkıntılı bir günün sonunda, kendini eğlendirmek için Daniel Pennac’ın yaratıcı ve komik bir romanını okumaya koyulur. Romanın bir yerinde şunlar yazılıdır: “*Thérèse bu sıklıkla olur diyordu, bir yastan sonra hastalıklar icat etmek. Kendini daha az yalnız hissetmenin bir yoludur bu. İsterseniz çift olmak gibi diyebilirsiniz. Kendini tedavi eder kişi sanki ötekiymiş gibi. Yeniden çift olunur: kendim olan ben ve tedavi eden ben.*” (46)

Aslında bütün mesele bu: kendini yalnız hissetmek; eylemde, yaratımda, üretimde, sevgide, sevişmelerde çoğalamamak! Kendimize ve elbet Tanpınar’a böyle bakmakta yarar var.

Cinsellik ve alkol arasındaki ruhsal ilişkiler/ Karl Abraham, ‘Cinsellik ve Alkol Arasındaki Ruhsal İlişkiler’ (47) başlıklı yazısında; ruhsal-cinsel gelişim sürecinde bastırılmış ve yüceltilmiş cinsel dürtünün yatırımlarını anarak, bunların, alkolle ne tür değişikliklere uğradığını irdeler. Bilindiği üzere, Freud’a göre çocuksu (infantile) libido, herhangi bir nesneden (yatırım nesnesinden) yoksundur; yani, ‘otoerotik’tir. Bir başka deyişle, cinsel nitelikli dürtü doyumunu, dışarıdaki bir nesne üzerinden değil, çocuğun kendi bedeni üzerinden sağlar. Bedendeki bu duyarlı bölgeler, dürtü yatırımının yönlendirildiği bölgelerdir ve ‘erotojenik bölge’ (erotogenic zone) adını alırlar. Sonul cinsel yönelimin yapılandığı süreçte, bu bölgelere yatırım ‘bastırma’ yoluyla kalkar ve kültürel olarak kabul görmüş eylemlere katılır (onlar üzerinden doyumlandırılır). Böylelikle, sonul cinsel tutuma doğrudan ve belirleyici tarzda katılmaları engellenmiş olur. Bu işleme, ‘yüceltme’ adı verilir.

Söz konusu yazısında Abraham, yukarıda sözü edilen bastırmaların, alkol aracılığı ile şu ya da bu oranda ortadan kalktığını ve direnç çözüldükçe, daha önce bastırılmış olan otoerotik nitelikli yatırımların da kendisini gösterdiğini söyler. Bir başka deyişle, alkol bize, gündelik hayatımızda kabaca ‘biz’ olarak görünenin ardında, örtülü olarak hangi ‘bizler’in bulunduğunu ya da biz olabilmek için hangi ruhsal-cinsel gelişim duraklarından geçtiğimizi de gösterir.

Sözgelimi, insanın cinsel kimliğinin kuruluşundaki özgün basamak, ‘çiftecinsellik’tir (bisexuality). Öteki uca, yani ‘karşıtcinsellik’e (heterosexuality), berikinden

(eğitsel/kültürel öğelerin gerektirdiği bastırmalar yoluyla) ayrışılarak yönelinir. Demek ki, karşıtciinsellikli yönelimin (cinsel nesne seçiminin) içinde, bastırılmış olarak korunan eşcinsellik (homosexuality) ve öteki otoerotik/perversif (48) öğeler vardır. İşte, alkol, der Abraham; bastırılarak yüceltilmiş olan bütün bu öğeleri kendi özgün zemininde harekete geçirir ve görünür kılar. Örneğin; olağan koşullarda bilinç düzeyinden soyutlanmış olan eşcinsel yönelimler, arkadaşça beraberliklere ve dostluklara hasredilir. Ama bu beraberliklerde de (Abraham, erkeklerden söz ediyor), şefkati, yumaşaklığı anıştıran şeylerden uzak durulur ya da bu tür davranışlar iğrenç, tiksiniç bulunur. Ama ne zaman ki sarhoşlanır; o, erkekliklerinden geçilmeyen adamlar (burada, bizimki gibi 'müstesna erkek millet'ler daha bir anımsanır oluyor), birbirlerinin boynuna sarılmaya, birbirlerini öpmeye, birbirlerini pek yakın hissederekten 'senli benli' konuşmaya, giderek aynı duygularla ağlaşmaya başlarlar. Halbuki aynı adamlar, ciddiyetlerini takındıklarında, bu türden davranışları 'kadınsı' bulurlar.

Yine aynı şekilde, bilinçli ve denetimli yaşantı çerçevesinde uygunsuz bulunan 'gözlemecilik' (scotophilia) ve 'göstermecilik' (exhibitionism), 'sadistik' ve 'mazoşistik' -perversif/komponent- öğeler, alkolle açığa çıkarlar. Abraham, bu noktada, perversiyonlarla nevrozlar arasındaki bağıntıdan kalkarak; alkolizmle perversiyonlar arasındaki benzeşmeye değinir. Bilindiği üzere, nevrotikler, perversif yatırımlarına izin vermedikleri için nevroza yakalanmışlardır. Bir başka deyişle, nevrotikler, nevrotik belirtileri içinde perversif arayışlarını ödünlerler. Nevrotiklerin, psikanaliz sürecinde belirtiler üzerinden sergiledikleri direnç, anılan kazanımlarından dolayıdır. Alkoliğin alkolü bırakmaya direnci de, benzer şekilde, alkolün, söz konusu perversif doyum ihtiyaçlarını karşılıyor olmasındandır.

Öte yandan, sonul nesne yönelimli dürtüsel yaşantılar üzerindeki baskılar da alkol sayesinde zayıflar ve cinsel nesnesine yönelim güçlüğü olanlar (rolleri gereği, bunlar daha ziyade erkekler oluyor) cesarete gelerek kendilerini daha erkek hissederler.

Peki, bütün bu aktarımların Tanpınar'la ilgisi ne? Psikanalizin içinden gelmeyen okur için söylüyorum; yukarıdaki açıklama ve örneklemeler, anılanların yanı sıra, her türden geride bırakılmış ama aşılmamış doyum gereksinimlerimizin alkol aracılığıyla açığa çıkmasına getirilmiş bir açıklamadır da. Dolayısıyla, alkol; ruhsal-cinsel gelişmemizin ilk basamağı olan ağızcıl süreçte (süte/memeye yönelik yaşadığımız süreçte) yeterince karşılanmamış doyum arayışlarımızın da açığa çıkmasına yol açar. Bu doyum arayışları, süt-alkol-ağızcıl doyum bağıntısından çok; asıl, dünya (dünyanın temsilcisi anne) ile ilişkimizde yeterince karşılanmamış ihtiyaçlarımıza işaret eder ve alkol kullanımı, o anlamda, bir ikame doyum tarzıdır. Genel anlamda, sigara içimi ve alışkanlığı da aynı esaslara dayanır. Dolayısıyla, sigara ve alkolle yakınlığını ele aldığım Tanpınar'ın tiryakilikleri, erken dönem nesne ilişkilerindeki olası hasarın Tanpınar'ın yapısal kuruluşundaki önemine işaret eder. Öte yandan, yukarıdaki aktarım; verili kimliksel kuruluşumuzu, öte ve gizemli dünyalara taşıma eğilimindeki (o anlamda, Freudcu psikanalizin duyarlılığına uzak, Jung'a çok yakın düşen) Tanpınar'a ve felsefi yönsemelerine, maddeci felsefi kavrayışın (duyarlılığı bu dünyada olup bitenler üzerinden kuran felsefi kavrayışın) tuttuğu bir ışık olarak da alınabilir.

Kişiliğin yapılanışı/ Bu başlık altında yapmak istediğim, kişiliğin yapılanışı ile ilgili ayrıntılı bir bilgi sunmak değil. Olsa olsa, kişiliğin yapılanma serüvenine, Freudcu

psikanalitik duyarlıklı bakışın ipuçlarını sunmak. Böylece; bir yandan, Tanpınar kişiliğini kavrayışının nerelerden esinlendiğine işaret etmek; öte yandan da, Freudcu psikanalizin, bireye bakarkenki hayat içre (nesnel) duruşunun altını çizerek, Jungcu, vb. (gizemci) bakışlardan ayrımını vurgulamak istiyorum. Bunun için de, yine, Freudcu psikanalizin kuruluşunda önemli katkıları olan Karl Abraham'dan (ve kurama katkısı olan öteki kuramcılardan) yararlanacağım.

En baştan şunu söylemeliyim; Freudcu psikanaliz için, kişiliğin oluşumu, doğumla birlikte yaşam boyu toplumsal çevreye (bu demektir ki, nesnel çevreye) verilen dürtüsel tepkilerin bir toplamıdır. İnsan yavrusu, iki temel dürtü ile doğar: cinsel dürtü (yaşam dürtüsü/libidinal dürtü) ve ölüm dürtüsü (yıkım/saldırganlık dürtüsü/agresif dürtü). Freud, dürtü kavramını açık bir şekilde ilk kez 1905'te kullanmış; birçok çalışması içinde geliştirdiği dürtü kuramına noktayı ancak 1923'te koyabilmiştir.

Daha önce anmıştım; insan yavrusu, dürtü doyumunu öncelikle kendi bedeni üzerinden sağlar. Yani, doyum arayışı ve doyumsal kavrayışı, öncelikle kendi bedeni üzerindendir. Bir başka deyişle; dürtü yatırımı ve doyum, erken dönemlerde, 'narsisistik' nitelikli iken, giderek, doyumsal yatırım ve yaşantısı kendi bedeni dışında gerçekleşir. Bu ise, bir 'nesne' yatırımıdır. Toparlayacak olursam, insanın dürtüsel yatırımları üzerinden gelişimi (o anlamda, dünya ile ilişkisi ve kişiliğini yapılandırışı), önce 'narsisistik' iken, giderek, 'nesne yatırımsal'dır. Yine bir başka deyişle; insan, önce kendini severken, giderek, başkasını (başkalarını) sevmeyi öğrenir ve ötekilerinin arasında kendine (kendi kişiliysel varoluşuna) bir yer açar. Freudcu psikanalize göre, kişiliğin biçimlenişi; kendini sevme ile nesneyi sevme ('object-love') noktaları arasında yaşanan bir (ruhsal-cinsel) gelişim sürecidir. Şimdi, söz konusu süreci, anılan gelişimin evreleri üzerinden inceleyelim.

'Kişiliğin biçimlenişinde oral erotizmin etkisi' (49)/ Abraham; daha önce ele aldığı 'anal' (dışkı) evredeki dürtüsel yönelimlerin, bastırılmamış halleriyle, olağan cinsel yaşantının (normal erotizmin) küçük bir parçasını oluştururken; 'oral' (ağızcıl) olanların, karşılaştırılamayacak büyüklükte bir yer tuttuğunu söyler. Demek ki; çocuksu cinselliğin oral öğeleri, anal olanlarla kıyaslandığında, daha az yüceltilir ve kişiliğin yapılışında daha az değişerek yer alırlar. İkincisi; belirli nevrotik güçlüklerin ortaya çıkışı, anal evredeki duraklamayla ortaya çıkar. Eğer, anal evreye gelirken, oral özellikler itibarıyla marazi (pathological) bir yoğunluktan geçilmişse, söz konusu duraklamaya denk gelen nevrotik tabloda, her iki evrenin özellikleri karışık olarak bulunur. Bir başka deyişle; anal kişiliğin yapılış, oral erotizmin tarihçesi ile yakından ilişkilidir ve onsuz anlaşılması olanaklı değildir.

Peki, oral evrede ne oluyor? Bu evrenin ilk ve temel edimi, biliyoruz, süt emmek. Açlık (tümüyle dirimsel kaynaklı), bebeği, emmeye yönlendiriyor. Açlığın verdiği gerginliği, emilen sütle, doymuşluk gideriyor; gerginlik kalkıyor, bebek dinginliğe kavuşuyor. Dinginlik ve doymuşluk açlığa doğru dönüştükçe gerginlik artıyor, vb. Psikanaliz şuna işaret eder: Evet, bu edim, başlı başına (ağız üzerinden yaşanan) bir doymuşluktur; ancak doymuşluk ya da haz, salt besin alımı ile sınırlı değildir; bir erotojenik bölge olarak ağız ve dudaklar üzerinden (emme edimiyle) yaşanan erotik bir tecrübe de söz konusudur. (Hemen buracıktaki şuna da işaret etmeliyim ki, Freudcu psikanalize zenginleştirici bir büyük katkıda bulunan 'nesne kuramcıları', yaşanan deneyimin salt erotojenik bir bölgeden kalkan dürtüsel istemin doymalandırılması ile sınırlı olmadığını; doyuma aracılık eden dışsal nesnenin, burada, anne memesi ve

memenin sunumunun, yani, annenin tutumunun da, bir ‘nesne ilişkisi’ olarak - kişiliğin yapılışında- ‘belirleyici’ bir önemi olduğunu vurgularlar -50.) Şu da belirtmeli ki, erotik hazzın (doyumun) bu ilkel örneği, daha sonra tümüyle ortadan kalkmaz; bütün bir yaşam boyunca değişik görünümde devam eder. Bu şu demektir: Daha sonraki bütün yemeler içmeler -ya da, yemeden içmeden kesilmeler-, sigara ve içki tutkunlukları, tutkulu tutkusuz öpüşmeler, anılan ilkel deneyimden esinlenir. (Dahası; kendi değerlilik duygumuzu, özgüvenimiz ve narsisizmimizi [özseverliğimizi] kurulumuz da, söz konusu doyum deneyimini niteliksel olarak nasıl yaşadığımıza bağlıdır -yani, memenin ve emzirmenin niteliğine: zamanında/gecikmeli, yeterli/yetersiz/aşırı, hoyratça ve gönülsüz ya da şefkat ve istekle. [51])

Emmenin hazzından sonra, ısırma hazzı geliyor; ısırma, ağza atma, parçalama. Dışların çıkması ile birlikte iki haz yan yanadır: ağza alma ve parçalama. Dostça ve düşmanca olan yan yana. Abraham, oral evreyi ikiye ayırır (Freud ayırmaz): emme/edilgin içe alma ve ısırma/etkin içe alma evreleri. Böylelikle, Abraham’a göre, oral evrenin ilk aşamasında sadistik/yıkıcı öge yoktur (o nedenle ‘ambivalens’ de yoktur); ikincisinde vardır (ve dolayısıyla, ısırma evresi, ambivalenttir -52-). Çocuğun memeden kesildiği aşamanın bir özelliği de, hemen hemen aynı zamanda, tuvalet eğitiminin gündeme gelmesidir. Emme eyleminde dudakların üstlendiği rolü, bu kez, dışkılama ve işemeyi denetleyen kaslar üstlenmiştir. Öyleyse, uretral (işeme ile ilgili) ve anal (dışkılama ile ilgili) deneyimler, oral olanı örnek alır; iki evrenin deneyimleri iç içe geçer. Atıklarını tutmayı benimseyen çocuk, bu eylemden haz duyar. Kendisine ait bir şeyi tutmak ve bundan haz duymak, o şeyi, ‘içe almaktan’ (incorporation) haz duymaktır. Bu ise, herhangi bir nesneye sahip olmaktan haz duymanın öncüsüdür. Şurası çok önemli; eğer çocuk, oral ya da anal deneyimleri çerçevesinde, alma-kendine katma-kendine ait olanı verme deneyimlerini sorunsuz yaşamışsa, alım-verim ilişkileri (o anlamda, toplumsal ilişkileri) de sağlıklı bir temele oturmuş demektir.

Bütün ruhsal-cinsel gelişim evreleri için geçerli olduğu üzere, oral evrenin ikinci aşaması da öncekinden izler taşır. Eğer, emme evresi uygun/yeterli doyumla yaşanmamışsa, ısırma evresi olağandışı önem kazanır ve dolayısıyla, sadistik ve ambivalent eğilimler öne çıkar. Bunun gündelik yaşantıdaki karşılığı, düşmanlık, nefret ve aşırı kıskançlıktır. Yukarıda, emme ve dışkının tutulma eylemleri arasındaki benzerliğe değinilmişti; yine aynı şekilde, eğer, emme evresi sorunlu yaşanmışsa, oral evreden sonra gelen anal evrenin yönlendireceği cimrilik ve tamahkârlık eğilimleri de kişilik yapılışında yoğunluk kazanacaktır. Emme evresini doygunculukla yaşamamış olanlar (bu demektir ki, arzuladıkları nesneyi elde etme hazları engellenmiş olanlar), ellerindekinden olma kaygısındadırlar; hatta bu kaygı, bu tür insanların para kazanmasını bile engeller ve onları gündelik yaşantılarında acizleştirir.

Diğer bazı örneklerdeyse, emme evresi herhangi bir engellenme olmadan, hatta, yüksek bir doyumla yaşanmıştır. Bu kişiler söz konusu deneyimlerinden kalkarak, gayet köklü bir, ‘her şeyin daima kendilerinin yanında ve iyi olacağı’ inancı geliştirirler. Amaçlarına erişmelerinde kendilerine yardımcı olan aksamaz bir iyimserlikleri vardır. Hatta bazıları; hayatlarında daima anne temsilcisi biri olacağı, o kişilerin gereksindikleri her şeyi kendilerine temin edeceği ve kendileriyle ilgileneceği inancı ile yaşarlar. Dolayısıyla, edilginleşirler. Bütün bu örneklerde, aşırı doyumlandırılmış bir emme evresi ve sanki, hayata karşı tutumlarında, ‘kendileri için sonsuza dek akacak bir anne memesi’ beklentisi vardır. Öyle ki, bu tür insanların

bazıları hayatları için çaba göstermedikleri gibi; bir kısmı da, ekmeğini kazanma çabasını küçük görür.

Böyle, hikmeti kendinden menkul bir keyifle hayat sürmek ya da dünyayı umursamamak halleri dışında; yine aynı dönemden kaynaklanan, tam tersi, hayata kötümserlikle yaklaşan ‘melankolik’ bir tutum da vardır. (Abraham, bu hâlin, asıl oral evrede yaşanan hayal kırıklığı ile ilgili olduğunu, ama aynı zamanda, anal evre ile de yakınlığı bulunduğunu vurgular.) Bu tür insanlar, iyimserlik bir yana, yaşamdan korkarlar ve her şeyi kötülemek ya da en basit girişkenliklerde bile aşırı güçlükler bulmak eğilimindedirler.

Oral erotizmden kök salan bir kişilik; tüm mesleki yönelimlerde, tercihlerde ve ilgilerde de kendini gösterecektir. Örneğin; memur tipli, hayatın kendisini çevreleyen koşullarının baştan sona düzenlenmesi ve yaşamını sürdürecektir gerekli şartların ölünceye dek temin edilmesiyle yaşayabilen nevrotikler vardır. Öyle ki, bu tür kişiler, güvencelenirilmiş düzenli bir gelir adına, her türden kişisel başarı idealini reddeder. Yine aynı soydan gelen, yaşamları boyunca doyumlandırılmamış emme evresinin izlerini taşıyan bazıları da, bütün bir ömür -ricacı olarak ya da saldırganca talepler tarzında- etraflarından bir şeyler ister. Denilebilir ki, etraflarındakilere bir sülük gibi yapışır, bir ân bile yalnız kalmaktan nefret ederler. Sabırsızlık önemli bir özellikleridir. Bunların, oral sadistik evreden emme evresine gerilemiş olanları, zulmetme eğilimleriyle, işi sülüklükten vampirliğe de taşırlar.

Yine oral evrenin, kendi içinde yer değiştirme örnekleri olan durumlar da vardır. Örneğin; emme üzerinden doyum arzusu, ağız yolu ile ‘verme’ye dönüşür. Bu örneklerdeki, her şeyi elde tutma arzusunun ötesinde, sürekli başkalarıyla ağız yoluyla iletişimde bulunma ve kendilerini ifade etme ihtiyacıdır. Bu durum, ısrarlı bir konuşmaya zorlanma, âdeta, bir konuşma taşkınlığı tarzında kendini gösterir. Bu tür kişiler, dayanılmaz düşünceleri olduğu izlenimine sahiptir ve söylediklerine, özel bir güç ve değer vehmederler. Başkalarıyla ilişkileri, özellikle de bu yoldadır.

Bazı nevrotiklerinse, özellikle, konuşmalarındaki düşmansılık çarpıcıdır. Konuşmaları, -bilinçdışı- düşmanı öldürme amacına hizmet eder. Psikanaliz, bu tür olgularda, yine ağız yoluyla gerçekleşen ve nesneyi ısırp yutmanın yerine geçmiş, daha hafif görünümlü bir saldırganlığın olduğunu ortaya koyar. Anal kişilikli ağız sıkılara tam bir karşıtlık oluşturan bu örnektekilerin konuşmaları; saldırıya, öldürmeye, imha etmeye ve her türden bedensel boşalmaya (bu arada döllendirici boşalmaya da) işaret eder.

Büyüdüklerinde cömert olanlar, doyumlu kılınacak tarzda emzirilen ve kendilerini cömert anneleri ile özdeşleştirenlerdir. Oral sürecin sadistik evresinin baskın olduğu durumlarda ise; kıskançlık, haset ve düşmanlık böyle bir tavra izin vermez. Öte yandan; erken oral dönemde doyumlu olanlar renkli kişilikli ve sosyalken, oral sadistik evreye takılı olanlar düşmansı ve kötü niyetli kişiler olup anal kişiliğin özellikleri olan suratsızlık, yanına yanaşılmazlık ve ağız sıkılığı da gösterirler. Öncekiler yeni düşüncelere açıkken, diğerleri (anal kişilik özellikleri ağır basanlar) tutucu olup her türden yeniliğe karşıdır. Tahammülsüz, usandırıcı, telaşlı ve yerinde duramayan oral kişiliklilerle; bir yandan sebatkâr ve kararlı, bir yandansa ikircimli ve ertelemeci anal kişilikler birbirleriyle karşıtlık oluştururlar. Diğer yandan;

aşırı yeme iştahı oral kaynaklı olduğu gibi; doğayı gözlemlemeye özel ilgi ve bilimsel merak da bastırılmış oral arzularla yakından ilgilidir.

Abraham, bütün bu aktarılanların bir sonucu olarak sözlerini kabaca şöyle bağlar: Olağan koşullarda kişiliğin yapılışında, daima, -birbirleriyle uygun bir bileşim oluşturan- özgün dürtüsel kaynaklardan türevler buluruz.

‘Anal kişilik kuramına katkılar’ (53)/ Anal dönemin, bir ruhsal-cinsel gelişim evresi olarak Abraham tarafından ele alınışı, oral dönemi ele alışından öncedir. Biliyoruz, Freud da, 1905 tarihli *Cinsellik Üzerine Üç Deneme* (54) isimli çalışmasında her ne kadar oral nitelikli yaşantılardan söz etse de, anal evre gibi bir evre olarak oral evreden söz edişi 1915’i bulur. Halbuki, Freud’un kişilik kuruluşu ile bağıntısı içinde anal evreyi ele aldığı *Kişilik ve Anal Erotizm* (55) 1908 tarihlidir.

Freud, ‘obsesyonel nevroz’un belirtilerini; libidonun, ‘genital’ evreden, anal ve sadistik komponent dürtülerin baskın olduğu ‘genitallik öncesi’ evreye gerileme olarak değerlendirir. Söz konusu evrenin özelliklerinin belirleyici olduğu kişilik de, ‘anal-sadistik kişilik/obsesyonel kişilik’ adını alır. Freud, daha en baştan, anal kişiliğin öne çıkan görünümünün; sıklıkla ukalalık düzeyinde intizam düşkünlüğü, kolaylıkla hasisliğe varan elisikilik ve hiddetle meydan okumalara varabilen inatçılık/dikbaşlılık olduğunu söyler. Bu kişilerde, bağırsakların boşaltılmasının birincil haz kaynağı olduğunu; bastırıldığında, boyama, vb. etkinliklere yüceltildiğini ya da karşıt bir tepki oluşumuyla, özel bir temizlik düşkünlüğünün geliştirildiğini vurgular. Ayrıca, dışkı ile para ve diğer değerli nesnelerin eşdeğerliliğine işaret eder.

Öncelikle şu akılda tutulmalıdır: Gerek idrar, gerekse dışkı, çocuğun kendisine ait ürünlerdir ve narsisistik değerleri vardır. Diğer yandan, çocuk; idrarın ılık ılık tene akışından ve ılık bir kütle olarak dışkının tenle temasından, dışkının görünüş ve kokusundan haz duyar. Bu yaşantının karşısında, anne de, çocuğun çıkardıklarıyla hem kendisini ve etrafını kirliletmemesini, hem de çıkaracaklarını düzenli bir şekilde çıkarmasını arzularak çocuğunu eğitmeye soyunur. Böylelikle, çocuğun narsisizmi şiddetli bir sınava girer.

Bazı örneklerde, çocuk, gereğinden çok erdemlilik göstererek eğiticisinin (annesinin) istemleri ile özdeşleşir (herhalde, kraldan çok kralcı olur) ve hünerinden gurur duymayı seçer. Böylelikle, söz konusu narsisistik incinme ödünlenir ve dolayısıyla, özdoyma (self-satisfaction), ebeveynin övgüsünü kazanma (cici çocuk olma) hazzı ile yer değiştirir.

Özellikle de, olağandışı erken temizlik eğitimine zorlanan ve buna boyun bükten çocuklar, durumu kolaylıkla içlerine sindiremezler. Bir başka deyişle; söz konusu deneyim aşırı bir ödünleme çabası ile yaşanmışsa, çocuğun kendisi ile ilgili kararın engellenmesi, daha sonra şiddetli bir kırılma ile kendisini gösterebilir. O nedenle, böyle, çocukluklarından beri itaata zorlanmış olanların (dolayısıyla; iyilikleri, nezaketleri ve uyumluluklarıyla öne çıkanların), altlarda bir yerlerde asilik ve isyankârlıklarını sakladıkları akılda tutulmalı; bilinç düzeyinde kendini gösteren itaatkârlık, kabullenicilik ve kendini adamayla bilinçdışı oç alma arzusunun arasındaki gerginlik ihmal edilmemelidir.

Öte yandan; zorla kabul edilmiş güzellik güzellik olmayacağından, edinilmiş alışkanlık da, korku ile edinilmiş bir alışkanlık olacak; içten içe bir dirençle, libido inatçı bir narsisistik takılma gösterecek ve sonradan o kişinin sevmeye yatkınlığında sürekli bir yetersizliğe yol açacaktır. Abraham; anılan durumun, narsisistik haz serüveninin yakından incelenmesiyle anlaşılabilirliğini; -Jones'un da vurguladığı üzere- çocuğun özsaygısı ile çıkartıları arasında, arzu ve düşüncelerine yüklediği her şeye yeterlik (omnipotence) ile çıkartılarına yüklediği benzer nitelik arasında bir bağ olduğunu söyler. Dolayısıyla; çocuğun daha sonra yaşadığı şiddetli ve acılı yetersizlik duyguları da, olasılıkla, çocuksu 'megalomani'nin bu erken yıkımına bağlıdır.

Sonuç olarak; kimseler kendileri denli iyi yapamayacağı için her şeyi kendileri yapmak derdinde olanları, giderek kendilerini 'biricik' varsayanları, başkalarını değersiz gören kibirli ve küstahları -'benim dışındaki herşey kirli, ben temizim' diyenleri; her durumda kendi anlayışlarını dayatarak kolay eleştiren ya da dırdır etmeye yatkın olanları; kendi gerçek ya da varsaydıkları güç alanlarına dönük her türden tecavüze duyarlı (o anlamda, bilinçdışı edilgin eşcinsel tutumlu) olanları; her şeyi kabaca özetleyip, istatistik veriler dahilinde her şeyi kayda almaktan hoşlananları; çıkartı, çocuklukta verilen ya da hediye edilen ilk şey olduğu için, verme konusunda inatçılık gösterenleri; ruhsal bir boşaltım olması anlamında, serbest çağrışımında bulunmak istemeyenleri; yalnızca cinsel/dölleyici anlamda değil, genel anlamda, yeni şeyler üretmede gücünü yitirenleri; libidolarını ilgili nesneden az ya da çok ayırarak - o nesne özelinde- üretkenliklerini yitirenleri, çektikleri libidoyu -sanki ilgili nesneyle bağlantıları devam ediyormuş izlenimini veren- bilgiçlik taslayıcı, vb. tutumlara aktaranları; her türlü eylemi erteleme ya da başladığını er geç kesintiye uğratma eğiliminde olanları; bir şeyi yapmak yerine, o şeyi yapmayı planlamaktan haz duyanları; 'benden bir şey isteyen düşmanım, veren dostumdur', düsturuyla hareket edenleri; sahip olma duygusunun belirleyiciliği ile sahip olanlara hasetlenenleri; hasislik ve tamahkârlık düzeyinde para tutkusu olanları, -o tutkuyla aynı kaynaktan gelmek üzere- zaman kaybına tahammülsüz olanları (örneğin, çıkartırken almak niyetiyle; tuvalette iken okumak, öğrenmek, vb. şeyleri yapmak âdetinde olanları); özellikle küçük miktardaki borçlarını unutma eğiliminde olanları; sahip olduklarına (ilk örneği kendi dışkısı olmak üzere; zihinsel ürünler, mektuplar, müsveddeler, vb.) şeytani bir zevkle dönüp dönüp bakmaktan, sahiplendiklerini sayıp durmaktan kendini alıkoyamayanları; sahip olma itkisinin aşırı abartılmasıyla, kullanımsal ya da parasal hiçbir değeri olmayan şeyleri de (sözde daha sonra ihtiyaçları olur gerekçesiyle) biriktirenleri; yeni şeyler satın alsalar da, eskilerine kıyamayıp yenileri dolapta muhafaza ederek arada onlara bakmaktan zevk alanları; tamahkârlıkla kabızlık arasındaki ilintide olduğu üzere, -çok daha az rastlansa da- nevroitik ishale ilintisi içinde israf eğilimi gösterenleri; düzen ve temizliğe yönelik ambivalenslerinden dolayı, görünürdeki tarafları ve giysileri çok temizken, iç giyimleri ve örtülü yanları aşırı kirli olanları, -yine aynı şekilde- yazı masalarının üstündeki her şey kendi özel yerinde yerini almış, kitaplıklarındaki kitapları belirgin bir özen ve düzenle dizilmiş iken, çekmece içleri karma karışık olanları...; libidoları, genital bölgeden anal bölgeye yer değiştirmiş kişilikler bağlamında değerlendirmek uygun olur.

'Genital düzeyli libidinal gelişime dayalı kişilik yapılanması' (56)/ Libidinal gelişimin (bir başka deyişle, ruhsal-cinsel gelişimin) bu son evresindeki ilk iş, doğallıkla, -kişiliğin yapılışı anlamında- gelişimin daha önceki basamaklarına ait kalıntıların üstesinden gelinmesidir. Söz gelimi; anal kaynaklı hırs ve güvensizliğin, sadistik

kaynaklı yıkıcı ve düşmanca itkilerin yerine daha uygun olanları konulmadıkça, başka insanlara ve dış dünyaya, anlayışlı ve makul düşünceli olmak mümkün değildir.

Eğer kendimizi erkek çocuğu ile sınırlı tutacak olursak; bu aşamada, erkek çocuğun en güçlü duyguları annesine yönelik erotik arzularına ve babanın devre dışı bırakılmasına hasredilmiştir. Bu duygularla birlikte ‘iğdiş edilme’ (castration) düşüncelerinin ağır bastığını da söyleyebiliriz. Dolayısıyla; bu dönemdeki çocuğun, söz konusu duygularının ve çatışmalarının üstesinden nasıl geldiği, onun daha sonraki kişiliğini de belirleyecektir. Şunu söyleyebiliriz, diye ekler Abraham, eğer çocuk, söz konusu ‘Ödipal’ karmaşanın tüm öğelerini yumuşatıcı bir tarzda ele alabilirse, bir yandan, özgün narsisizminin ve düşmansı eğilimlerinin üstesinden gelmek üzere en önemli adımı atmış; öte yandan da, haz ilkesinin yaşamını yönlendirici gücünü kırmış olur.

Yine, daha önce, annenin bedeni merak ve korku uyandıran bir şeyken (bir başka deyişle, birbiriyle çatışan -ambivalent- duygular uyandırırken); giderek, aşk nesnesi libidinal olarak bütünlüklü bir yatırımın muhatabı olur ve dolayısıyla, daha önceden karşıt duygulara yol açan parçalar da bir arada değer kazanır. Böylelikle; aynı nesneye doğrudan erotik yatırımla, -libidinal yatırımın özgün amacından alıkonulması anlamında- sevgi, düşkünlük, adanma, vb. duygular bir aradadır. Özellikle de, ‘latent’ dönemde, bu, amacından alıkonulmuş duygular, şehvi duygulara ağır basar. Çocuk; önce yakın çevresine, daha sonra daha geniş çevreye, dostça ve iyiliksever bir tutumu benimser.

Freud’un ‘fallik evre’ adını verdiği bu dönem; kişiliğin yapılanışında, karşıt cinsiyetin cinsel organına yönelik çatışmalı (ambivalent) duyguların ortadan kalktığı, cinsel organın, bütün kimliği ile sevilen kişinin bir parçası olarak değerlendirildiği sonul ve önemli bir ruhsal-cinsel gelişim aşamasıdır. Şunu da unutmamak gerekir ki, sonul aşama da, kendisinden önceki evrelerin izlerini taşır: Erken oral evreden, girişkenlik ve enerji; anal evreden, dayanıklılık, azim, vb.; sadistik kaynaklardan, varoluşsal mücadeleyi sürdürmek için gerekli güç elde edilir. Yaşamı sürdürmek için, bir miktar saldırganlık (aggression) itkisinin gerekli oluşu gibi; artık yıkıcı olmaktan uzaklaşmış niteliğiyle, uygun miktarda sadistik itki de yapıcı amaçlar için kullanılır. Nihayetinde; kişilik gelişiminin başarı ile tamamlanması durumunda, o kişi, söz konusu kişiliksel özellikleri (olumlu veya olumsuz uçlara doğru) abartılı bir şekilde yaşamaktan uzaklaşmış olur.

Abraham; kişiliğin genel değişme yönünün, daha erken dönemlerde kişiliği büyük ölçüde yönlendiren narsisistik itkilerden, söz konusu itkilerin hükmünün kararlı bir biçimde ortadan kalktığı aşamaya doğru olduğuna yeniden işaret eder. Kuşkusuz, sonul aşamada, narsisistik itkiler de makul ölçüleri içinde sürer (aslında hiçbir ruhsal-cinsel gelişme evresi bütünüyle sona ermez ya da yenik düşmez). Ama, narsisizmin bazı işaretleri bir ölçüde saklansa da, kişilik yapılanışının sonul aşaması ‘görecelikle’ narsisistik olmayan haldir.

Bütün buraya dek aktarılanlar, tam ‘normal’ bir kişiliğin ne olduğunu söylemek iddiasını ortaya koymadığı gibi, psikanaliz de asla bu türden ölçütler dizgesi kurmaz. Ya da, psikanalizin, çevresi ile ilişkilerinde ideal konumda olan, bir tür ‘altın adam’ tanımlamak gibi bir niyeti yoktur. Ancak; az ya da çok, kişiliğin sonul aşamaya erişebildiğinden söz edebilmek için, o kişinin, sevebilme yeteneğinden ve dostça

duygulardan nasiplendiğini göstermek de gerekir. Bu da, az ya da çok, narsisistik ve ambivalent tutumların aşılması anlamına gelir. (57)

Doğumla başa gelenler ve Otto Rank/ Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ruhsal/yapısal kuruluşu ile ilgili bir çözümleme çabası, 'eşlikçi metinler'e, ister istemez Otto Rank'ı da davet ediyor.

Yoksul bir Yahudi ailesinin oğlu olarak 1884'te Viyana'da dünyaya gelen, teknik meslek okulunda okurken Freud'un *Rüyaların Yorumu* çalışmasından çok etkilenen Otto Rank, sanatsal yaratıcılığı psikanalitik ilkelerle açıklamaya çalıştığı *Sanatçı* isimli metni kaleme aldı. Metni okuyan Adler aracılığıyla Freud'la tanıştırılmasından sonra Freud'un evindeki ünlü çarşamba toplantılarına davet edildi. 1906'da Viyana Psikanaliz Derneği'nin genel yazmanlığına getirilen Rank, daha sonra, *Kahramanın Doğuşu Miti* ve felsefe doktorası tezi de olan *Şiir ve Mitosta Ensest Motifi* kitaplarını yayımladı. Jung ve Adler'e karşı Freud'un görüşlerini savunmuş olsa da, 1924'te yayımladığı *Doğum Travması* (58) dolayısıyla Freud ve Viyana Psikanaliz Derneği'nin öteki üyeleri ile arası açıldı ve dernekten çıkarıldı.

Rank, kitabını, 'bilinçdışının araştırmacısı ve psikanalizin yaratıcısı Sigmund Freud'a adadı: 6 Mayıs 1923. Hemen ardından, Nietzsche'nin *Trajedinin Doğuşu*'ndan bir alıntı yaptı -Eski bir söylenceye göre Kral Midas, Dionysos'un eşlikçisi bilge Silen'i, uzunca bir süre peşinden koşuşturduktan sonra, ormanda yakaladı ve ona, 'insan için neyin en iyi olduğu'nu sordu. Silen, önce bir şey söylemedi. Onca peşinden koşuşturan Kral zorlayınca, dayanamadı, makaraları koyverdi. Yatıştıktan sonra, Silen şunları söyledi: "*Zavallı günübirlikçi canlılar, tesadüfün ve zahmetin çocukları! Ne diye zorlarsın beni, hiç duymamanın en yararlı olduğu şeyi söylemeye? 'Senin için en iyisi, hiç ulaşamayacağın bir şey: hiç doğmamış olmak, var olmamak, hiçlik olmak.' Zaten ikinci iyi şey de -bir an önce ölüp gitmek.*" (59)

Otto Rank; yüzeydeki görünümünden kalkarak ruhsal olanın derinliklerine uzanan psikanalizi, o vakte dek vardığı yerden daha da gerilere ('kendi doğal sınırına, temeline') taşımak istedi: "*psikofizik dünyadaki ruhsal bilinçdışının ilk kaynağına*" (60), bilinçdışının biyolojik olarak da kavranabilen sınırına; doğum ânına. İnsanın en (derinindeki) travmatik yaşantısı olan doğum, salt bedenselmiş gibi görünse de, Rank'a göre, bütün insanlığın ruhsal gelişimi açısından muazzam sonuçları olan bir yaşantıdır. O ân, bilinçdışının çekirdeğinin olduğu, temelinin atıldığı ândır. Rank, insanın ruhsal yaşamının, o ruhsal temele; bir başka deyişle, o ân yaşanan travmaya ve onun aşılma serüvenine dayandığına inanır. Ve, yoğun bir bastırma ile kişisel tarihçemizin diplerine kapatılan doğum travması, "*en yüksek zihinsel faaliyetlere varıncaya kadar hep belirgin bir biçim altında kavranabilir kal[ır].*" (61)

Bilindiği üzere, Freud, nevrozların merkezine Ödipal karmaşayı yerleştirir. Otto Rank ise, merkezi epey geriye, doğum travmasına. Peki, doğum neden merkezi değeri olan bir travmadır? Daha sonraki, kaygısal ya da doyumsal yaşantılar, neden, öncelikle ona işaret eder? Şundan: Ana karnındaki yan gelip yatma hâli, dirimsel/evrimsel itkilerle bozulmakta, insan yavrusu evrimselliği adına sonsuz hazlar âleminde gel beri edilmektedir. Üstelik; ol âlemden vazgeçmek kadar, doğma sürecinin kendisi de örseleyicidir.

Şöyle söyler Rank: "*Her kaygı ya da korkunun temelinde doğum kaygısının yatması gibi, 'her haz da son kertede rahim içindeki ilksel hazzı yeniden oluşturmaya*

yöneliktir.’ Çocuktaki normal sayılan ve analiz tarafından libidoyla ilişkili olarak görülen besin alma (meme emme) ve dışkı çıkarma gibi işlevler bile, doğum öncesi durumun sınırlanmamış özgürlüklerini olabildiğince sürdürme eğilimini açığa vurur.” (62) Şunu vurgulamakta yarar görüyorum: İnsan yavrusunun insan olma serüveni; yani, dirimsel/ruhsal evrimi, bir dizi vazgeçiş koşuluna dayalıdır -ana karnındaki ekmek elden su gölden türü rehavetten, annenin her daim ağzına dayadığı memeden ve süttten, çişini ve kakasını dilediği yer ve zamanda bırakma keyfiyetinden, anne ya da babayı kendine ait cinsel nesne olarak muhafaza etmekten (yani, ensestiyöz yatırımlardan) vazgeçiş. Bunların herbiri (eldeki bir kuş misali) elbet zordur. Önemli ve belirleyici olan, vazgeçiş sürecinin olabildiğince az örseleyici olması; vazgeçişlerin, vazgeçene (benliksel kuruluşunu zenginleştirici, gerçek hayattaki varoluşunu donatıcı nitelikte) bir değer olarak geri dönebilmesi ya da onun tarafından içselleştirilebilmesidir. Yoksa; hayatın kendisi de bir dizi vazgeçişten başka nedir ki -sevgili Attilâ İlhan’ın da söylediği üzere, “Ayrılık sevdâya dâhil” (63); ölüm, Allah’ın emri iken. Ve şöyle devam eder, Rank: “Nevrotiklerin analizinde de görüldüğü gibi bu, bilinçdışının talep ettiği şeydir; toplumsal uyum sağlayabilmek için ben tarafından geri çekilir ama hiçbir zaman vazgeçilmez, ilksel durumu andıran [Rank, yeniden doğum öncesine dönüyor] (rüya, nevroz, koma gibi) uygun koşullar ne zaman oluşırsa, hemen öne çıkmaya hazırdır.” (64)

Hatta, Rank, Ödipal çatışmayı davet eden cinsel yatırım ve söz konusu yatırımdan kaynaklanan ‘suçluluk duygusu’nun arkasında da, -belirleyicisi olarak- travmatik bir tarzda kopulan anneyle birlikteliği görür: “Genital mastürbasyon (idrar boşaltmanın daha sonraki ikamesi olan uykuda boşalma da bununla birlikte düşünülebilir) anneyle birleşmenin en etkili ve nihai ikamesi olan cinsel eylemin başlatıcısı ve hazırlayıcısıdır. Kaygı uyandırıcı -anneye ait- genital organları cinsel olarak ele geçirme denemesi, anneyle ilişkili kaygının fobi mekanizmasıyla babaya bağlanması sonucu suçluluk duygusu oluşturur. Böylece ilksel kaygı kısmen -cinsel- suçluluk duygusuna dönüşmüş olur.” (65) Rank, şu savı ileri sürer: Anneye cinsel (ensestiyöz) yatırım, iğdiş edilme kaygısına yol açarken, aslında, daha önceki haz yaşantısının akıbeti canlanmış olur; yani, çocuk bir vakit, anne karnındaki haz dolu beraberliğinden, gözünün yaşına bakılmadan, çekilip alınmıştır -yani, anneyi kendisine, kendisini anneye ait kılma beklentisi üzerinden iğdiş edilmiştir; doğumun kendisi de -ilksel- bir iğdiş edilmedir. ‘İlksel fantezi’ de, Rank’a göre, çocuğun ana karnındaki huzurunu bozan babaya işaret edişi niteliğiyle değerlendirilmelidir: “Bu şekilde, ‘ilksel fantezinin’ asıl niteliği, yani böyle bir sahnenin gerçekten yaşanmış olup olmadığının fark etmemesi de kolayca anlaşılabilir; çünkü eğer izlenmiş olan cinsel birleşme sonsuz huzurun baba tarafından bozulduğu ilksel travmayı hatırlatıyor olmasa, söz konusu travmatik etkiyi yapamazdı.” (66) Dolayısıyla, daha sonra yaşanan Ödipal karmaşa da, olasılıkla, rahim içindeki Ödipal durumun bir türevidir. Yani, Rank’a göre, Ödipal koşulların ilk örneği rahim içi yaşantıdır ve nevrozların çekirdek karmaşası da odur.

Rank, çocukların oynadığı birçok oyunda (saklanma -ce-ee-, sihirbazlık marifetleri), düşlemler ve sanatsal etkinliklerde; yitirme/ayrılma/yeniden bulma üzerinden ilksel hazzı ve o hazdan kopuşla başetmeyi içeren bir kurguyu bulgular. Yine; çocukların, ölenleri bir süreliğine yokmuşlar -bir yerlere gitmişler- gibi varsaymalarını, bir türlü vazgeçilemeyen ölümsüzlük düşüncelerini ve yeniden hayat bulma düşlemlerini, rüyalarımızda ölenleri yaşıyor gibi görmelerimizi, hep, bilinçdışında güçlü bir haz etkisi ile korunan anne karnına dönme arayışı ile bağlantılandırır. (67) Göçmen kuş ve

balıkların, nereye gelmiş ya da getirilmiş olurlarsa olsunlar, ‘doğdukları yere geri dönebilme’ yetilerinin arkasındaki olağanüstü yön bulma içgüdüleri; çocukların, kahramanları leyleklerden ibaret (belli bir düzen dahilinde gelen-dönen-gelen... leylekler), ‘nereden geldik?’ konulu ‘leylek masalı’ uydurmaya yatkınlıkları da, aynı ihtiyaçtan esinlenir. Aslında, ‘Oidipus’ anlatısının ardında da, insanın nereden geldiği sorusu yatmaktadır, Rank’a göre. Oidipus, bu soruyu, bilme değil, anne bedenine fiilen dönme yoluyla çözmek ister. Kör olma da, simgesel olarak, o yönelime işaret eder. Kör olmayı seçmek, anne karnının karanlığına, anneye geri dönmektir. Sonunda, kayalar arasındaki bir yarıktan yeraltı dünyasına geçişi de, toprak anaya/anneye dönüşü simgeler.

Rank, öteki marazi ruhsal olgularda olduğu gibi, (konumuzla ilgisi açısından altını çiziyorum) ‘mani ve melankoli’ olgularını da, ana karnına dönüş-doğum öncesi ve sonrası yaşantılarına gerileme bağlamında ele alır. Özellikle de ruhsal çökkünlüğün (bezgin duruş, yatakta büzülme, günlerce hareketsiz bir şekilde yatma, yemek yememe, konuşmaya ve kıpırdamaya gönülsüzlük, vb.) belirtileri, hem doğum sonrasının örselenmişliğini (hüznünü), hem de doğum öncesi yaşantının özlemini yansıtır. Mani ise, gerilenen o noktada, doğum öncesinin yoğun mutluluğu ve keyfine, doğum sonrasının canlılık ve hareketliliğine sığınmadır.

Karanlık odanın sessizliği ve uykuya daveti, uykunun kendisi, sıcak yorgan altları, ağaç kovukları-mağaralar-(dişi kuşun yaptığı!) evler, bütün canlıların anası olan deniz ve toprak, ulaşılmaz ama bizi kuşatan gökyüzü, göklerde süren yaşam düşlemleri, cennet düşleri, tembellik düşkünlüğü, ‘yardım edici ve esirgeyici ilksel bir güç yaratma’ arayışıyla kurulan dinler, insanın ne olduğunu ve ne olacağını doğduğu sırada gökyüzünde olup bitenlerle açıklama eğiliminden kaynaklanan astroloji, gecenin hüküm sürdüğü yıldızlı gökyüzü ve yeraltı dünyası, cenin benzeri yaşantıya doğru yoğunlaşarak yaşanan meditasyon, topraktan yaptığı insanlara yaşam ateşi üfleyen Prometheus’lar, taşa can veren yontucular ve yeni hayatlar yaratan tüm yaratıcı sanatçılar... ana karnı/doğum-yaratılma ilişkisi içinde değerlendirilebilir; Rank’a göre.

Yine konumuzla ilgisi açısından, Rank’ın gizemci felsefi eğilimlere yaklaşımını anmak da kaçınılmaz: “... felsefi gizemciler dini gizemciliğin, yani kendi içinin derinliklerine dalmanın doğrudan bir devamını oluştururlar. Başlıca farkları, içlerinde aradıklarına Tanrı değil, bilgi adını vermeleridir. Ama hedefleri aynıdır: ‘unio mystica’, yani evrenle bir olma.” Çok önemli! Ve devam ediyor Rank: “Bu mistik yaşantıda görülen güçlü cinsel tonlar ve Tanrısallıkla birleşmenin cinsel birleşmeye ait görSELLİKLERLE (bilme= ‘coire’) izlenip algılanması, bütün bu çabanın asıl temelinin libidinal niteliğini, ilksel duruma dönme eğilimiyle bağlantısını göstermektedir.” Öyle bir birleşmedir ki sözü edilen, bu dünyadaki örneği, birbirleri içinde erimek sevdasıyla yanıp tutuşanlardır. “... ben ve ben-olmayan arasındaki sınırın aşılmasıdır söz konusu olan. Duanın da Tanrı’yla bir olmaya çalışarak aradığı budur.” (68)

Bütün nevrotikleri, anneye yatırımlarına takılıp kalmış kişiler olarak değerlendiren Rank’a göre, psikanaliz sürecinde şunlar olur: Anne ile ilksel yaşantıya takılma düzeyindeki libidinal yatırım analiste aktarılır, anneye takıntıyı temin eden libidinal yatırım, böylelikle, aktarım ilişkisi içinde ele alınır. Ayrıca, her sedirden kalkış ve hayata karışma (tedaviden ayrılma üzerinden) bir yeniden doğma deneyimidir. Son

deneyim, tedavinin de sonudur: *“Başarılı sonuçlanmış analizlerde bir şey özellikle dikkatimi çekti: Analizin son aşamasında bilinçdışının ‘iyileşme sürecini, düzenli olarak’ bildiğimiz tipik ‘doğum sembolleriyle’ anlatıyorduk.”* (69)

Dipnotlar ve kaynakça

1. Tanpınar'dan Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar/ s. 21
2. Rembrandt'la ilgili saptamalar için bkz. *The Great Artists/* Funk and Wagnalls, Inc., New York, 1978, Milano; *Sanatın Öyküsü/* E. H. Gombrich, çeviren: Bedrettin Cömert, Remzi K., 1992
3. *Modern Synopsis of Comprehensive Textbook of Psychiatry-IV/* Harold I. Kaplan, M. D., Benjamin J. Sadock, M. D.; Dördüncü Basım, Baltimore-USA, 1985, s. 101-103'ten çevirilerek aktarılmıştır. Söz konusu metinde, Jung'un, yaşamla ilişki niteliği üzerinden tanımladığı, 'içedönüklük' (introversion) ve 'dışadönüklük' (extroversion) kavramlarına da yer verilmiştir.
4. *Carl Gustav Jung- Anılar, Düşler, Düşünceler/* Yayına hazırlayan: Aniela Jaffé, Almanca aslından (*Erinnerungen, Traume, Gedanken von C. G. Jung*) çeviren: İris Kantemir, Can Y., Birinci Basım, 2001
5. A. g. y., s. 18
6. A. g. y., s. 37
7. A. g. y., s. 42
8. A. g. y., s. 41-42
9. A. g. y., s. 175
10. A. g. y., s. 164
11. A. g. y., s. 189
12. A. g. y., s. 190-191
13. A. g. y., s. 195
14. A. g. y., s. 199
15. A. g. y., s. 204
16. A. g. y., s. 216
17. A. g. y., s. 231
18. A. g. y., s. 322

Jungcu analitik eğitimden gelen M. Bilgin Saydam, bu metni düzenlediğim sıra yayımlanan *Carl Gustav Jung/ Dört Arketip* (Metis Y., Mayıs 2003; çeviren: Zehra Aksu Yılmaz) isimli derlemeye yazdığı önsözde, Jung ve Freud çizgilerinin ayrımını belirleme gereksinimi duyarak şunları söylüyor: "*Her ne kadar birbirlerini tamamlıyor gözükseler de, Jung'un 'gnostik-idealistik' yaşam felsefesi, -temelde- 'ilerlemeci' Freudien dünya görüşünün -dolayısıyla da psikoterapötik çözüm kurgularının- antitezidir.*" (A. g. y., s. 8) Çok doğru.

Jungcu eğitimden geliyor olsa da, Saydam'ın, Jung'un analitik yönelimiyle kişisel/yapısal özelliklerini ilişkilendirmesi de anlamlı: "*Jung'un yaşam çizgisini, çocukluğundan beri gücüne, zenginliğine, karmaşıklığına teslim olduğu öznel dünyasının tek(il)liğinden hissettiği yalnızlığı, yalıtılmışlığı, aynı zamanda da seçilmişliği, öngördüğü bir insan(lık) nesnellğine bağlama arayışında betimleyebiliriz. Bu çaba tekil ve öznel Carl Gustav Jung'u, bir yandan canlı doğa üzerinden cansız varlıklara, diğer yandan Ruh'a ve Tanrı imgesine bağlar.*" (A. g. y., s. 9)

Ve de; "*Belki de C. Gustav Jung teleolojisinin gerçek anlamda bir 'modern-istik din' gibi algılanmasına neden olan, bu ortak (ve tek) merkeze doğru büzüşme, yüzeysel katmanların içe doğru göçmesi, kabuğun bir çekirdekte -her şeyi yutan ve her şey olan o meşum kara delikte-toplanmasının mutlaklığıdır.*", saptaması, ne kadar da Tanpınar'ı anımsatıyor. Az ilerideki satırlar da: "*Mutlaklıkta buluşma, bir ve aynı olmaktan başka bir şey olamaz; zira 'mutlak' tektir. Bir aykırı 'Orta-Avrupa Hristiyan mistiği' olarak Jung'un çekimini hissedeceği mutlak-merkez, insanın kendinde taşıdığı 'bir ve sonsuz' olan Tanrı imgesidir.*" (A. g. y., s. 10)

Okur ayrıca; Jung'un dünyayı alımlayış ve bilimsel tavrının idealistik ağırlığı ve ruhsallığın önden belirlenmişliği adına, özellikle de, derlemedeki 'Arketip Kavramı Üzerine' başlıklı bölüme bakabilir: "*Erken çağlarda, Platon'un, idea'nın her türlü fenomenin öncesinde ve üstünde olduğu fikrini... kavramak çok zor değildi. 'Arketip' daha antik çağda bile kullanılan*

ve Platon'un 'idea'sıyla eşanlamlı olan bir kavramdır... Eğer ben bir filozof olsaydım, bu Platoncu savı sürdürür ve şöyle derdim: Bir yerlerde, 'göksel bir yerde', 'analık' (kelimenin en geniş anlamında) ile ilgili tüm fenomenlerin öncesinde ve üstünde olan bir anne ilkingesi var." (A. g. y., s. 17)

"... tüm insan eylemlerinde 'a priori' bir faktör 'vardır', bu da, psike'nin doğuştan gelen, bu nedenle de bilinçöncesi ve bilinçdışı olan bireysel yapısıdır. Bilinçöncesi psike, örneğin yeni doğmuş bir bebeğinki, uygun koşullar sağlandığı takdirde her şeyin doldurulabileceği boş bir levha değildir, aksine son derece karmaşıktır, çok net bir biçimde tanımlanmış bireysel bir olgudur..." (A. g. y., s. 19)

"... bir insanın insan gibi davranmasını sağlayan bilinçdışı psişik yapıların işleyişini de bilmiyoruz. Bunlar benim 'imgeler' diye tanımladığım işlev biçimleri olsa gerek. 'İmge' yalnız gerçekleştirilecek eylemin biçimini değil, eyleme neden olan tipik durumu da ifade eder. Bu imgeler, türe özgü olmaları nedeniyle 'ilkingeler'dir ve eğer bir şekilde 'oluşmuş' iseler bile, oluşumları türün ortaya çıkışıyla eşzamanlıdır." (A. g. y., s. 20)

"Psişik olan her şey önceden biçimlenmiş olduğu için, psike'nin tek tek işlevleri, özellikle de bilinçdışı eğilimlerden kaynaklananlar da önceden biçimlenmiştir... Bu gerçeğe ilk işaret eden kişi ben değilim. Bu onur Platon'a aittir... Eğer benim bu keşiflerde bir payım varsa, o da, arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığını, her zaman ve her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabileceklerini göstermiş olmamdır." (A. g. y., s. 20)

"Hemen belirtmeliyim ki, benim yaklaşımımın psikanalitik kuramdan ilke olarak farkı, kişisel anne figürüne yalnızca sınırlı bir anlam atfetmemdir. Şöyle ki; literatürde tasvir edildiği üzere, çocuk psike'si üzerindeki bütün o etkilerin tek kaynağı kişisel anne değil, anneye yansıtılan arketiptir; bu arketip anneye mitolojik bir arka plan vererek ona otorite, hatta tanrısallık katar." (A. g. y., s. 23)

"Fakat modern rasyonalizmin 'dışardan' türetmeye bayıldığı bu 'içerden', bütün bilinçli deneyimlerin öncesinde var olan kendine özgü 'a priori' bir yapıya sahiptir." (s. 38) "İnsan ruhuna her şeyin dışarıdan verildiği, onun dünyaya 'tabula rasa' [boş levha] olarak geldiği yönündeki uğursuz düşünce, normal koşullar altında bireyin de normal olacağı gibi yanlış bir inancı destekler." (A. g. y., s. 132)

19. *Metafizik Nedir*/ Henri Bergson, Gabriel Marcel, René Guénon; Birey Y., Mayıs 1999, s. 27

20. A. g. y., s. 39

21. A. g. y., s. 40

22. *Yahya Kemal*/ Ahmet Hamdi Tanpınar; YKY'de Birinci Basım, Ekim 2001, s. 14. (İlk basımı, 1962'de, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti'nce yapılmıştır.)

23. A. g. y., s. 17-18

24. A. g. y., s. 18-19

Bu paragrafta anılan, *Grup Psikolojisi ve Ego Analizi* olarak Türkçeye de çevrilen (örnek: Öteki Y., çeviren: Selçuk Budak) kitabın İngilizcesi için, bkz. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*/ The Standard Edition, Volume: XVIII, 1921, London: Hogarth Press, 1986.

25. *Yahya Kemal*/ s. 20-21.

26. Son iki paragrafın alıntıları: A. g. y., s. 22

27. A. g. y., s. 23-24

28. A. g. y., s. 22, 26, 27, 28, 30

29. A. g. y., s. 35, 33-34

30. A. g. y., s. 37-38. Şiir alıntısı: *Kendi Gök Kubbemiz*/ Yahya Kemal; İstanbul Fetih Cemiyeti Y., On Dördüncü Basım, 2000, s. 131-132

31. *Yahya Kemal*/ s. 38, 39, 40

32. *Yahya Kemal*/s. 46.

Burada sözü edilen Melâmîler de Sûfî'dir. (Sûfiler, tasavvufî kuram ve öğretiyi izleyenlerdir. Dervîş tabiri, tasavvuf öğretisine bağlı uygulamayı, duygu ve heyecanı vurgularken; sûfilik, kuramsal kavrayışı ve yaratıcı düşüncüyü vurgular.) Melâmîler, Sûfî bir öncünün kılavuzluğuna bağlı olup tasavvufî bilgi ve uygulama ile ilgili olarak kılavuza başvurmaları ilkedendir. Melâmî, ne iyilik yaptığını gösterir, ne de kötülük düşünür. Damarları faziletle dolu, içtenliklidir. Tanrı'da kaybolmak için, başkaları tarafından hakir (küçük) görülmeye razıdır. Sûfî, yaşamsal gereksinimlerinin sağlanmasında Tanrı'ya güvenirken; Melâmî, yaşamını kazanmak için çalışır, Tanrı ile beraberliği onu dünyevi işlerden alıkoymaz. Sûfî, şeriatın buyruklarını hem açık hem de gizli yerine getirirken; Melâmî, bunları herkesten gizli yapar, kendi vecdî (esrimeli) hal ve deneylerini başkalarının bilmesini istemez. Tacî, hırkası, tekkesi, zaviyesi, dergâhı yoktur. Melâmî için tasavvuf, iyi ahlak ve tavırdır. O, Vahdet'ten sarhoş olmuş âkildir (akıllı kişidir). Söz konusu sarhoşluğa varan kişi, bütün insanları ve nesneleri iyi olarak alımlar. Artık o noktada, kendisini herhangi bir biçimselliğe ya da zorunluluğa bağlı görmez. O nedenle Melâmîler, Sünnî Sûfilerin ve Osmanlı iktidarının hedef tahtası olmuştur. Merkezi yetke ile ters düşen Melâmîlerin doğrudan Allah'a bağlanmalarını kısmen Mevlevîyye üstlenmiştir. (Daha ayrıntılı bilgi için, bkz. *Türk Halk Düşüncesi ve Hareketlerinin İdeolojik Kökenleri- III*/ Burhan Oğuz; Simurg Y., Haziran 1997, s. 343-363.)

33. *Yahya Kemal*/s. 47

34. Son iki paragraf için, bkz. A. g. y., s. 59, 68, 76, 95

35. A. g. y., s. 109

Bir başka yerde ise şöyle söylüyor Tanpınar: "*Hidayetin yolu tek değildir, derler. Yahya Kemal için, dilin kudretiyle hidayete ermiş demek daima doğrudur.*" (A. g. y., s. 124)

36. 'Cem/Cemşid'; İran Pişdadiyan hükümdarlarının dördüncüsüdür. Buradaki anlamıyla (Dionysos'la bağıntısı içinde), şarabı bulan masal hükümdarına göndermede bulunur. 'Bezm'; konuşulan, yiyip içilen meclistir -içki meclisidir. 'Bezm-i elest' ise; elest, ruhların yaratılma sürecinin ilk ânı anlamına geldiğine göre, ruhların yeniden doğduğu içki âlemi anlamına gelmelidir. Sanırım, kendinden geçip, esriyip, bu dünyadaki kimliğinden arınarak, bir tür arınık kimlikle yeniden doğmayı imliyor olmalı. 'Telâki' de; birbirine kavuşmayı, kavuşup birleşmeyi ifade eder.

37. *Kendi Gök Kubbemiz*/s. 130

38. *Yahya Kemal*/s. 114, 115, 117-118

39. Son dört paragraf için, bkz. A. g. y., s. 125-128. 'Gece' şiiri için, bkz. *Kendi Gök Kubbemiz*/s. 53-54

40. *Yahya Kemal*/s. 128-130

41. A. g. y., s. 133, 137

42. Son iki paragraf için, bkz. *Kendi Gök Kubbemiz*/ 'Moda'da Bahar', s. 103, 102; 'Kaybolan Şehir', s. 78 ve *Yahya Kemal*/s. 142-143

43. *Yahya Kemal*/s. 144-145

44. Unutmanın psikanalitik kavranışı için, bkz. *Birey Sorunsalı/ Psikanaliz ve Eleştirel Bir Bakışla Marksizm*/ Halûk Sunat; Papirüs Y., Ekim 1999, s. 22-45. Olağanüstü anımsamalar için, bkz. *Doğum Travması ve Psikanalizdeki Anlamı*/ Otto Rank; Almanca'dan çeviren: Sabir Yücesoy, Metis Y., Birinci Basım, Temmuz 2001, s. 30.

45. Daha ayrıntılı bilgi için, bkz. *The Language of Psycho-Analysis*/ J. Laplanche ve J.-B. Pontalis, London Karnac Books, 1988; *Studies on Hysteria*/ Sigmund Freud ve Josef Breuer, S. E., V. II, 1893-1895; *Three Essays on The Theory of Sexuality*/ 'Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria', 1905 [1901]

46. *Pencereler*/ J.-B. Pontalis; çeviren: Talat Parman, Bağlam Y., Birinci Basım, Kasım 2001, s. 90.

47. *Selected Papers of Karl Abraham*/ 'The Psychological Relations Between Sexuality and Alcoholism', Karl Abraham, M. D., 1908; İngilizce'ye çevirenler: Douglas Bryan, Alix Strachey, Beşinci Basım, Hogarth Press, London, 1954, s. 80-89.

48. Sonul cinsel amaç, cinsel organların birleşmesi ile cinsel gerilimin çözülmesi ve cinsel dürtü baskısının geçici olarak kalkmasıdır. Kişiyi bu 'amaç'tan alıkoyan her tür cinsel edim, 'perversiyon' olarak değerlendirilir. Dolayısıyla; cinsel organlar üzerinden sonul cinsel

doyumun yaşanmasına ilişkin dürtü kullanımının geliştiği ‘genital/fallik’ evreden önceki ruhsal-cinsel gelişim evrelerine (oral ve anal) ait dürtüsel doyumlar, perversif niteliklidir. Perversif yaşantıların arkasındaki dürtüler, yukarıda anmış olduğum ‘erotojenik bölge’lerin uyarılması ile ortaya çıkan (oral ve anal düzeyli) dürtülerdir. Bunlara, ‘komponent dürtüler’ adı verilir. Ruhsal-cinsel gelişmenin son evresinde, söz konusu komponent dürtüler, cinsel dürtüye katılır (onun hizmetine girer/ ‘fusion’) ve dürtü, yatırım ve doyum amacıyla, dürtü sahibinin bedeni dışında bir nesneye yönelir. (Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi ve diğer kaynaklar için, bkz. *Birey Sorunsalı/ Psikanaliz ve Eleştirel Bir Bakışla Marksizm/* Halûk Sunat; Papirüs Y., Ekim 1999, s. 46-53.)

49. *Selected Papers of Karl Abraham/ ‘The Influence of Oral Erotism on Character-Formation’*, 1924, s. 393-406.

50. ‘Nesne, Nesne Seçimi ve Nesne İlişkileri’ için, bkz. *Birey Sorunsalı*, s. 62-65 ve s. 79-82.

51. Anne ile erken dönem ilişkilerinin, kişiliğin yapısındaki (oradaki özgün karşılığıyla, ‘kendiliğin’ -self’in- kuruluşundaki) belirleyici katkısını ayrı bir kuramsal zenginlik olarak ortaya koyanlar, ‘self psikolojisi’ni kuranlar olmuştur. (‘Self’in Analizi ve Yeniden Yapılandırılması: Heinz Kohut’ başlığı için, bkz. *Birey Sorunsalı*, s. 105-109. Ayrıca; kendilik yönelimli bir çözümleme örneği olarak, bkz. *Hayal, Hakikat, Yaratı/ Adalet Ağaoğlu ve Roman Dünyasına Psikanalitik Duyarlılık Bir Bakış/* Halûk Sunat; Bağlam Y., Birinci Basım, Kasım 2001.)

52. ‘Ambivalens’ (karşıt değerlilik); aynı nesneye yönelik karşıt duyguların (sevgi ve nefretin) aynı zamanda ve birarada bulunmasıdır. Nesne ve nesne ilişkileri kuramının kurucularından olan Melanie Klein’a göre, dürtü yatırımları en başından itibaren ambivalent niteliklidir. Nesneye sevgi, aynı nesneye düşmanlıktan (nesneyi tahrip etme eğiliminden) ayıramaz ve o nedenle, nesne, ‘iyi/kötü’ diye bölünür. (Ambivalens ve M. Klein için, bkz. *Birey Sorunsalı ve Psikanaliz Yazıları/6, ‘Spinoza ve Psikanaliz -IV’*.)

53. *Selected Papers of Karl Abraham/ ‘Contributions to The Theory of The Anal Character’*, 1921, s. 370-392.

54. *Three Essays on The Theory of Sexuality/* Sigmund Freud; S. E., V. VII, 1905; London: Hogarth Press, 1986.

55. *Character and Anal Erotism/* Sigmund Freud; S. E., V. IX, 1908, London: Hogarth Press, 1986.

56. *Selected Papers of Karl Abraham/ ‘Character-Formation on The Genital Level of Libido-Development’*, 1925, s. 407-417.

57. Bu noktada, ruhsal-cinsel gelişim evreleri ile ilgili bir-iki şey daha eklemek isterim: Freud, 1915’te, ‘anal’ örgütlenmeyi ortaya koyduktan sonra; cinsel yaşamın ilk evresi olarak, ‘oral’ ya da ‘yamyamsı’ evreyi tanımlar. Daha önce de aktardığım üzere, bu evrede; dürtü ‘oral’ kaynaklıdır, nesne olarak besine yönelir, amacı ise, ‘içe alma’dır (incorporation). Söz konusu içe alma, bir imgeleyiş olarak, soluyarak ve bakarak içe almayı da içerir. Ambivalens vesilesiyle andığım üzere, M. Klein, Abraham’dan da farklı bir bakışla, oral evreyi başından itibaren ‘sadistik’ olarak değerlendirir. Emme eylemi; yıkıcı bir emip boşaltma ve tüketme amacıyla birliktedir.

Freud’un, ‘sadistik’ ve ‘anal-erotik’ dürtülerin belirleyici olduğu (yaklaşık olarak, iki ile dört yaşları arasında yaşanan) bir ‘pregenital’ evreyi ilk kez tanımlayışı, *Obsesyonel Nevroza Yatkinlik (The Disposition to Obsessional Neurosis/* 1913) isimli çalışmasıdır. 1915-1924 yılları arasında (Üç Deneme’nin de yeniden gözden geçirildiği yıllarda), söz konusu evre, ‘etkinlik’ ve ‘edilginlik’ kutupsallığının ilk kez yer aldığı evre olarak anılır. Freud; etkinliği, sadizm; edilginliği, anal erotizmle birlikte değerlendirir (Biri, kassal olana; ötekisi, anal müköz membrana işaret eder.).

‘Fallik’ evrenin Freud tarafından ortaya konuluşu ise, ilkin, *Çocuksu Genital Örgütlenme (The Infantile Genital Organisation/* 1923) isimli çalışmasıdır. *Ödipal Karmaşanın Çözülümü (The Dissolution of the Oedipus Complex/* 1924) ve *Cinsiyetler Arası Anatomik Farklılığın Ruhsal Bazı Sonuçları (Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes/* 1925) başlıklı çalışmalarında da ortaya koyduğu üzere, bu

evrede, etkinlik/edilginlik karşıtlığı, fallik/iğdiş edilmiş karşıtlığına dönüşür. (Bu karşıtlık, ancak, ergenlikte, ‘erkeksilik/kadınsılık’ karşıtlığına dönüşecektir.) Fallik evrede, erkek çocukta, iğdiş edilme karmaşası; çocuğun, kızlarda bir penis olmadığını keşfedişi ve penisine dönük narsisistik yatırımın yönlendirilişiyle çözülür. Kız çocukları ise, aynı evrede (penisi olmadığını keşfedişle), ‘penis kıskançlığı’ yaşarlar ve kendilerini penissiz dünyaya getirmiş olan annelerine içerlerler. Bu ise onların, bu evrede, kendilerine bir penis ya da onun simgesel eşdeğeri olan bir çocuk kazandıracağını tasavvur ettikleri babalarını bir aşk nesnesi olarak almalarına yol açar. (Dikkat edilirse, Freud, oğlan çocuğundaki penise karşılık, kız çocuğu için ‘vajina’nın belirleyici önemi olduğunu kabul etmez. Belirleyici olan fallustur -yani, onun varlığı ya da yokluğu.) Ödipal karmaşanın çözülümü ile fallik evre (çocuksu genital evre) kapanır ve cinsel dürtünün ağırlıklı olarak yüceltilerek yaşandığı ‘latent’ evreye geçilir. Latent evre, ergenlikte, yerini ‘genital’ evreye bırakır. Bu evrede, komponent dürtüler, genitallığın yönlendiriciliği altında birleşmişlerdir (‘fusion’) ve komponent dürtülerin kaynaklandığı genital organ dışı erotojenik bölgeler, artık, orgazmın hazırlayıcısıdır.

Sevgili okur; özellikle de Tanpınar’ın yazınsal metnlerinin (şiir, hikâye ve romanlarının) içinden yürüdükten sonra, bu dipnotta, ‘erkek eşcinselliği’ni bir miktar daha açmanın yararlı olacağını düşündüm. Öncelikle şu vurgulanmalı; sonul cinsel nesne seçimimiz, Ödipal karmaşanın çözülümü ile olur. Soruna erkek çocuğu açısından bakarsak; söz konusu evre öncesinde, erkek çocuğunun, anneye, onu besleyen/ona bakan olmasından kaynaklanan ‘anaklitik’ türde libidinal yatırımı varken; babaya da, belli ölçüler dahilinde ‘özdeşimsel’ libidinal yatırımı vardır. Karmaşanın yaşandığı fallik evreye dek bu iki yatırım yan yana yürürler. Fallik evre ile birlikte, erkek çocuğun anneye (anneyi libidinal/cinsel nesne olarak alan) yatırımı yoğunlaşmaya, babayı, anneye yatırımında bir engel olarak görmeye başlar. Dolayısıyla, anneye yatırımı, cinsellik yönünde yoğunlaşırken; baba, hem daha önceki özdeşimsel yatırımı ile sevdiği, hem de -anneyi kendisine cinsel nesne olarak seçmesinde rakip olduğunu ayımsadığı için- nefret ettiği (yani, iki karşıt duygunun aynı anda yaşandığı/ambivalent yatırımlı) kişi olur. Eğer erkek çocuk, daha önceki ruhsal-cinsel gelişim evrelerinden uygun yatırımsal gücü fallik evreye taşıyabilmişse (yani, daha önceki evrelere takılma söz konusu değilse), yukarıda da değinilen nedenle (kendisi için ağırlıklı önemi olan penisinden vazgeçmeyi göze alamayacağı için), anne üzerindeki ısrarından vazgeçer, babası gibi bir erkek olup annesi gibi bir kadını cinsel nesne olarak seçmenin gelişimsel yolunu tutar; yani, karşıtcinsel (heterosexual) olur. Bu, Ödipal karmaşanın görece sık rastlanan çözülümüdür. Bir başka çözülümse, erkek çocuğun, söz konusu yol ayrımında, kadını bir tutum benimseyip, annesi gibi olmayı seçerek babayı kendisine cinsel nesne olarak alması, anneyi kendisine rakip görmesidir. Bu durumda tutulan yolsa, eşcinsel (homosexual) bir yoldur. (Dikkat edilirse, sonul cinsel nesne seçiminde, kendi dışımızdaki nesnelerle ilişkimiz içinde ağırlıklı yönünü tutturana; yani, her iki yöne de gitmeye yatkın, çiftcinsellikli [bisexual] temel bir yapımız vardır.)

Bu noktada, ayrıca, Freud’un; çiftcinsellik ve histerik düşlemlerle ilgili değinileri için, *Hysterical Phantasies and their Relation to Bisexuality*/ 1908; babaya cinsel yatırımın gerilemeli (özellikle de, mazoşistik) görünümüleri için, *A Child is being Beaten*/ 1919; kıskançlık, paranoya (ki bunlar, eşcinselliğin sanrısız düzeyli savunusu görünümleridir) ve eşcinsellik arasındaki bağıntılar için, *Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia and Homosexuality*/ 1922’ye bakılabilir. Son çalışmada, anneye takılıp kalma yoğunluğunun, erkek çocuğu, daha sonra, annesinin onu sevdiği gibi seveceği -eşcinsel/narsisistik- sevgi nesnelerine yönlendirilişine (de) yer verilir. (Narsisizm ve narsisistik nesne seçimi için, ayrıca, *On Narcissism: An Introduction*/ 1914’e bakılmalıdır.) Bu örneklerde, erkek, kendi eşeyindekini severken, aslında kendisini sevmektedir. Otto Fenichel’in, *Nevrozların Psikanalitik Kuramı*’nda değindiği üzere, az çok oğlansı hissedilen küçük kız aşkı da benzer bir zemine oturur. O tür erkekler, onlarda, kendilerinin sevilmesini bekledikleri, kadını yanlarını severler. Yatırım yine narsisistiktir. Daha önce vurguladıklarımın da çıkarsanabilir, Fenichel de belirtiyor, anneye özdeşimin üzerine anal dönem de takılmaya uygun yaşanırsa, cinsel doyum yönelimi anneninkine [edilgin/alıcı] benzeyebilir; yani, erkek

çocuk, Ödipal karmaşadan, babayı anne gibi aşk nesnesi hâline getirerek çıkabilir. Kompulsif nevrotiklerdeki örtük eşcinsel eğilim ve bazı açık eşcinsellik örnekleri bu zemine oturuyor olabilir. Yine Fenichel, erkek eşcinselliği kapsamında; edilgin eşcinselliğin bastırılmasına hizmet eden etkin eşcinsellikten, Freud'un vurguladığı üzere (*Some Neurotic Mechanisms...*), ağbiye yönelik birincil nefretin bastırılması üzerine kurulmuş ödünleyici aşk örneği eşcinsellikten de söz eder. Ancak her zaman için önemli olan şudur: Ruhsal-cinsel gelişimde, genitallik öncesi takılmalar ve narsisistik özdeşimler ne denli yoğunsa, eşcinselliğe yatkınlık da o oranda artar. (Ruhsal-cinsel gelişimin evreleri, Ödipal karmaşa ve çözülümü, üstben'in kuruluşu, ben-ideali, latent dönem ve genital evre için, ayrıca bkz. *Birey Sorunsalı* ve orada işaret edilen kaynaklar.)

58. *Doğum Travması ve Psikanalizdeki Anlamı*/ Otto Rank; Almanca'dan çeviren: Sabir Yücesoy, Metis Y., Birinci Basım, Temmuz 2001.

59. A. g. y., s. 19

60. A. g. y., s. 22

61. A. g. y., s. 23

62. A. g. y., s. 36-37

63. İşte; sevgili şairlerimizden Attila İlhan'ın andığım şiirinden birkaç dize: "... onu çok arıyorum onu çok arıyorum/ her yerinde vücudumun/ ağır yanık sızıları/ bir yerlere yıldırım düşüyorum/ ayrılığımızı hissettiğim an/ demirler eriyor hırsımdan... çünkü ayrılmanın da vahşi bir tadı var/ çünkü ayrılık da sevdâya dahil/ çünkü ayrılanlar hâlâ sevgili/ hiçbir ânı tek başına yaşayamazlar/ her ân ötekisiyle birlikte/ herşey onunla ilgili... yalnızlık/ çakmak taşı gibi sert/ elmas gibi keskin/ ne yanına dönsen bir yerin kesilir/ fena kan kaybedersin..." (*Ayrılık Sevdâya Dâhil*/ Bütün Şiirleri: 11, Bilgi Y., Birinci Basım, Ekim 1993, s. 69-76.)

64. *Doğu Travması*/ s. 37

65. A. g. y., s. 37-38

66. A. g. y., s. 161

67. Otto Rank; ölümün, anne karnına dönüşle özdeşleştirilmesi ile ilgili saptamasını, Jung'un 'yeniden doğuş' fikrinden özellikle ayırmak ister: "*Jung biyolojik olguları görmeden yoluna devam etmiş, çünkü 'analitik' gerileme eğiliminden kaçınmak isterken, biyolojik eğilimi gözden kaçırmıştır.*" Yani, Rank, kendisini, bu dünyanın nesnel gerçekliği içinde işleyen ve analitik olarak izah edilebilen bir yorumla sınırlı tutmaya özen gösterirken; Jung, nesnellik ötesi/gizemli bir açılıma sürüklenmiştir. Şöyle devam eder: "*Böylece bunun tam tersi olan ahlaki-içrek yöne sürüklenerek sadece akla dayalı bir uzantıdan ibaret olan yeniden doğuşu merkeze yerleştirmiştir. ('Libidonun Dönüşüm ve Sembolleri', Jung, 1912: 267.)*" (*Doğum Travması*, dipnot: 22, s. 43.)

68. A. g. y., s. 149

69. A. g. y., s. 26

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Tanpınar'ın yazınsal yönelimleri

Bu bölümde, Tanpınar'ın yazınsal yönsemelerini, yönelimlerini anlamaya çalışıyorum: Birer 'yaratma' ürünü olan şiiri, roman ve hikâyeyi nasıl tanımlıyor, neyi nasıl yazmak istiyor? Bir de, bilinç düzeyindeki yazınsal yönelimleri, ruhsal/yapısal kuruluşu ile nerelerde ve nasıl kesiyor -onları.

Tanpınar'ın şiir dünyası

Tanpınar okumalarım içindeki en eski şiir yazıları 1930 tarihli olanları: 'Şiir Hakkında/I ve II' (1) ve 'Paul Valéry' (2). Söz konusu yazılardan başlayarak Tanpınar'ın şiir dünyasının satırbaşlarını sıralamak istiyorum:

1. Şiirin amacı kendisi olmalı; şiir, her türlü çıkar ('menfaat') kaygısından uzak tutulmalıdır. Sanat sorunlarıyla yakından ilgilenenlerin tartışmasızca kabullendiği bu gerçeğe karşın, ülkemizde, "... *maalesef... mutlak derecede bir ekseriyet [çoğunluk] hâlâ sanatkârda büyük insanî mefkûrelerin [ideallerin, ülkülerin] bir peygamberini, cemiyet hayatının ateşli bir havarisini [söz konusu fikirleri yayanları] görmek arzusundadır.*" Halbuki, şiir, rahatsız ('mustarip') ve huzursuz ruhun saf ve mükemmelliği gözetken dili olmak yerine, "... *irşadın [doğru yolu göstermenin] kürsüsünde vaaz...*" verir konumdadır.

Şiirin soyluluğu, kendisinden başlayıp kendisinde bitmesidir. Ondan tek bir şey beklenebilir: okuyanda; hayatın maddi yanları ve gündelik endişeleriyle ilişkisi olmayan, güzele/güzelliğe dair ilgiler uyandırmak ("*Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bedîî alâka dediğimiz ve hayatımızın maddî taraflarıyla, gündelik endişeleriyle münasebettar olmayan saf bir alâka uyandırmasıdır.*") (3)

2. Rahatsız ve huzursuz ruh -bir nebze-, şiirde ferahlık bulabilir. Saf ve mükemmel şiir, saltık güzelliği ile, hayatın maddi ve gündelik sorunlarından uzakta, sağaltıcı bir yaşantı vaat eder: "*Bu, belki anî bir cehtle [çaba ile] kendini bulan ruhun, insandaki ezeli hakikatle [başlangıcı belli olmayan/Tanrısal gerçeklikle] temasından doğan bir konuşmadır; belki güzellik dediğimiz idealle bir lâhza [ân] başbaşa kalmanın verdiği mestîdir [esrime]*". Bir başka deyişle, saf ve mükemmel şiir; gündelik hayatın dağdağası içinde kendisini yitirmiş ruha, Tanrısal gerçeklik ve güzellikle bir ân başbaşa kalıp kendinden (gündelik hayattaki kendinden) geçebilmeyi sağlayan şeydir.

3. Şiirde; biçim ve içerik olarak iki ayrı unsurdan söz edilmesi doğru değildir. Çünkü; şiiri söyleyen de, -duyumsayan ve duyumsadıklarını işleyen olmak üzere- iki ayrı insan değildir ("*... ekseriyet şiirde şekil ve muhteva denen iki ayrı unsurun mevcudiyetini kabule daima mütemayıldır [eğilimlidir]. Bunun tabîî neticesi olarak mübdi [yeni bir şey söyleyen] de biri şair, biri sanatkâr, yani biri duyucu ve biri işçi olarak iki şahsiyete ayrılmış oluyor.*"). Halbuki, biçim ve içerik, ta başından itibaren, ayrılmamacasına biraradadır. Biçim; 'fikir, tasavvur ya da hayal' düzeyindeki iç yaşantının (ya da içerilmiş olanın), kendisini, yaratıcıya görünür kılma hâlidir ("*Bir fikrin, bir tasavvurun veya bir hayalin kendini yaratıcı melekeye arz etmesi her şeyden evvel onun bir nevi şekillenmesi, yani kendine has bir kalıp sahibi olması demektir.*").

4. Diğer sanatlarda olduğu gibi; zaman zaman biz ölümlüleri ziyaret eden, düşünce, duygu ve imgelerin, şiire dönüşmesi için, şiirin (ya da ilgili sanat dalının) düzen ve kuruluşuna kendisini uyarlaması ("*sanat dediğimiz nizamdan*" geçmesi) gerekir. Halbuki, son zamanlarda (1930, Temmuz), şiirin kendi ölçülerine bir umursamazlık, hatta, bir düşmanlık vardır. Bunu, yeni sanatçılarıdaki aşırı özgürlük tutkusu ile ("*müfrit bir hürriyet aşkıyla*") açıklamak mümkündür. "*Bunlara göre vezin, kafiye, muntazam şiir şekilleri sanatkârı tehdit eden, bir nevi esarette tutan birer zincirden başka bir şey değildir. Bu zalim boyundurukların altında sanat, bütün kudretlerini, zenginliklerini kaybetmektedir.*" Tersine; sözcüklerin belli bir ritim ve ahenk kazanması, en derin yaşantıların, heyecanların, kendinden geçip gitmelerin, neşe ve kederin ifadesi ve 'bedîî alâka' denilen büyüün sağlanması için; akışkan bir madde hâlindeki dilden 'eczası' dağınık ideali çekip sıyırmak, ayıklayıp yoğurmak, sözcükleri yüzyıllardır üzerlerine yığılmış somut ve soyut bin türlü anlamdan arındırmak; dahası, "*mebde* (başlangıç, kök, Tanrı gerçeğine erişmede kalkış noktası) *fikri sağlamak*" ve derinleşmek için, söz konusu nizam (yani; vezin, kafiye, muntazam şekil) bir zorunluktur.

Güç ve nadir bulunan uyak düşürme çabası, çağrışımların akışına, mutlu-mesut-yakışıklı bin (bir) yol açar. Belli bir vezni tutturma telaşı, rastlantılara aralanacak kapıların bereketidir. Dil bir kargaşadır. O kargaşadan bizi mükemmele taşıyan biçim, mükemmeli kurmak üzere doldurulacak boşlukların sınırlarını da belirler: "*Güç ve nadir kafiye, tedailerimizin seyrine mesut ve yakışır bin yol açar; vezin*

çıkardığı müşkülâtla bizi tesadüflerin gecesini zorlamaya mecbur eder. Şekil, lisan denen kaosun içinde varmamız lâzım gelen mükemmeliyetin hudutlarını çizer; dolduracağımız boşlukları gösterir.”
(4)

5. Sözcükler, şiirde, düzyazı ve konuşmada yüklendiklerinden farklı bir işlev üstlenirler; anlamdan öte, şairin ruh hâlinin yansıtıcısıdır: “O artık şiirde yalnız kamusda mevcut falan veya filân mânaların sahibi olan kelime değil, bir hâlet-i ruhiyenin malzemesini kendinde bulmuş olduğu bir sanat malzemesidir...”

Şiirin de anlamı vardır; ama onun anlamı, düzyazı ve konuşmanınkinden farklıdır. Ancak, şiir için asıl önemli olan (birbiriyle bağlantısız düşünce parçalarından, dağınık duyumsayış ve hayallerden, birbirini izleyen imgelerden oluşan), “şiirin manevî benliğini yapan hava[dır]”. “Bütün kuvvetini ve tesir kabiliyetini, velhâsıl mükemmeliyetini doğuran her şeyi sanatın lisanından alan bu havanın kelime ile, imajla olan münasebeti bir peyzajın veya bir odanın ışıkla olan münasebeti gibidir... Onu yapan havayı kaldırırsınız, elinizde lûgata iadesini bekleyen bir yığın kelime ile birkaç hayal kırıntısı kalır.” Söz konusu ‘hava’, “sanatkârdaki ruhî vaziyetin lisana naklinden başka bir şey değildir”; amma, “bunu yapan da sanatın nizamı ve sanatkârın çalışma kudretidir.” -nizam!

Şiirde nizam ve intizamın altını özellikle çizen Tanpınar, Paul Valéry’nin şiir dünyasını ele aldığı yazısında ise şunlara işaret ediyor:

6. Valéry, 1890’da, Mallarmé’nin çevresinde toplanan genç şairlerden biri. Simgeciliğe meyilli. İlk denemelerinden sonra birdenbire şiirden vazgeçiyor. Sanatı, sanatın olanaklarını sorgulamak istiyor. Söz konusu sorgulayış, sanıyorum, Tanpınar’ın şiirin olanaklarını sorgulayışına da ışık tutuyor. Şunları söylüyor Valéry (ve Tanpınar da alıntılıyor): “Yirmi yaşında idim. Fikrin azametini [büyüklüğüne, ululuğuna] inanıyordum... Belki de o zamanlar bütün edebiyatın, zekânın heyet-i umumiyesini [bütünü] tatmin edememekten ibaret olan âşikâr [belirgin] noksanını mübalâğa ediyordum [abartıyordum]. Valéry, yenilmesi olanaksız bir ihtiyaçla, kesinlik ve açıklık istiyor. İhtiyacı olan şeyi ne eserde ne de düşünmenin kendisinde bulabiliyor. “Vuzuh [açıklık] hastalığıyla malûldüm.”, diyor.

Beşinci maddede, sanatçının çalışma kudretinin altını çizişini aktardığım Tanpınar, Valéry üzerinden de aynı azme işaret ediyor: “... Mallarmé’nin genç şakirdini [öğrencisini] neticeden ziyade, bu neticeyi istihsale [üretmeye] sarf edilen işçi emeği alâkadar ediyordu.” (5) Çünkü, yazma eylemi, -başkalarının yaptığı gibi, önceden kabul edilmiş yordamlar uyarınca yaşanan- bir tür boşalma olmamalıydı. Peki, ne olmalıydı? Valéry, onun peşine düşüyor, bildik anlamda edebiyat ve felsefeyi ‘belirsizlikler’ adasına terk edip bilim ve matematiğe doğru yola koyuluyor. Öyle anlaşılıyor, Valéry, yaratma sürecinde zaafa kapılıp işi kendi akışına bırakmak istemiyor: “Valéry, yeniyi değil, emin ve kat’îyi arıyordu... bir an kendi kendini kaybetmeyen, en ufak harekâtını bile şüphenin muhakemesine çeken sanatkâr, gideceği yolu aydınlatmak istiyordu.”

‘İlham, deha, esrar’, vb. yordamları adaya bırakan Valéry, yazınsal uygulama alanı olarak dile varıyor: “Yüksek bir ilim zihniyetinin mahsülü olan ve hemen hemen içinde her cins ibdan [yaratmanın] sırrını ihtiva eden bu hükmün tatbikat sahasını Valéry, kendisi için lisanda buldu.” Elbet, şiirin gizini de. “... yazmak her şeyden evvel en sağlam ve en sahih surette bir lisan makinesi kurmak[tır]”, diyen Valéry, şiir adına yaşanan tüm yaratıcı etkinlikleri de dile indiriyor. Eh, şiirin kendisini ürettiği araç dil makinesi olunca, üretimin denetçisi ve yöneticisi de ‘zekâ’ oluyor: “Oh ma mère Intelligence!”, diyen şair, “zekâ denilen melekenin ibdada yegâne âmil [tek etken] olduğunu” kabul ediyor.

Üstelik, Valéry, koyulduğu yolda yalnız da değildir. Kendisinden önce, ‘iki büyük zekâ’ Edgard Poe ve Baudelaire de ‘ana fikri bulmuş ve tesbit etmişlerdir’. Sanatında dile en ‘büyük mevkii’ tanıyan, sanatının gizini sözcükler ve aralarındaki ilişkide bulan Stéphane Mallarmé de gözünün önündedir. “Kelimeler ve onların arasındaki münasebetler, onların zenginlikleri, telkin kudretleri, terkiplerden doğacak güzellikler, salâbetler [katılıklar, peklikler], tesir vasıtaları, musiki, ahenk, ritm; kelime ve lisanın tâbi olduğu kaideler ve sentaks, eski belâgat [düzgün ve süslü sözlerle ifade] usûlleri ve oyunlari.” Yol; ‘saf şiir’in yoludur. “Onun saf şiir dediği şey, işte bütün vasıtalarla sanatkârın şuurlu iradesinin varacağı mükemmeliyettir.” (‘Şuurlu irade’ ve ‘mükemmeliyet’!) Açıklanması olanaksız hiçbir şeyi kabul etmez. Onun için şiir, tümüyle bilinçli bir eylem; sanatkâr da ‘yaptığını müdrik’ (yaptığını kavrayarak yapan) olmalıdır. Eski bir notunda şöyle yazar: “Şayet yazı yazarsam, bir heyecan hâlinde ve kendimden geçmiş olarak, velev en güzellerinden de olsa bir şâheser

doğurmaktansa, tamamen şuurlu ve tam bir sarahat [açıklık] içinde zayıf bir eser yazmayı muhakkak surette tercih ederim.” (Bu kadar açık!)

Şiirde ‘üstatlık’ mertebesi, şiirin araçlarına yenik düşmemek, söz konusu araçlara egemen olmakla mümkündür: “*Kelâma [söze] mükemmeliyeti veren bir nevi ince ve etraflı tekniktir ki, bize yekpare görünen ve sadece bir haz olan manzume, her türlü ihtimalleri üzerinde ayrı ayrı düşünülmüş, en ufak teferruatı bile hesap edilmiş, bütün oyunları ölçülmüş, tartılmış, her kelimesi ve terkibi üzerinde keskin bir zekânın, titiz bir zevkin, hassas ve daima kırıste bir kulağın bütün bir dikkat olarak çırpınıp durduğu uzun bir şey neticesidir.*” Bütün bu çırpınıp, amacı kendinden başka bir şey olmayan (saltık) şiiri elde etmek içindir -hem de nasıl: “*Onu arkasındaki insana bağlayan bütün rabitalar [bağlantılar] kesilmiştir. Binaenaleyh eser vasıtası ile muharriri [yazarı] yahut aksi olarak, muharrir vasıtası ile eseri bulmak tecrübeleri ve bu yoldaki mesai, boş ve lüzumsuz bir şeydir.*” Öyle ki, üstatlık mertebesine erişmiş şairin yazdıklarının, ne kendi derinliği ile ne de hayat hikâyesi ile bir alakası vardır. “*O, zekânın saf bir mahsulüdür.*”

‘Saf bir zekâ ürünü’ olabilmesi için, şiirin, elbet, yaşamı alımlayışın öteki araçlarından da kendisini arındırması gerekiyor: “*Felsefe tarihi, ahlâk, velhâsıl her türlü şekliyle fikir, haddizâtında [aslında] şiire yabancı şeylerdir.*” Böylelikle, kendi özüne döndürülen şiirin asıl amacı, “*musikiyi temin*” etmek oluyor. Kuşkusuz, böyle bir amacı tam bir başarı ile gerçekleştirmek de mümkün değil. Çünkü; “*sükûnetin en aşağı derecesi gibi, elde edilmesi muhal [olanaksız] olan ‘bu cinsten bir hakikat’ kâinatın bir hududu*” anlamına geliyor ve “*buraya yerleşmek kabil değildir.*” Artık, saflığın o kadarı, hayatla bağdaşmıyor: “*Bu kadar saf bir şey, hayat şeraiti ile bir arada mevcut olamaz.*”

Şiirde bilinçli müdahale ve denetime, ölçüye-biçiye bu denli önem veren; onu, yazanı da dahil, bildik hayatla tüm ilişkilerinden arındırmaya azmeden Ahmet Hamdi Tanpınar, bakalım, kendi adı ve şiiriyle birlikte çokça anılan ‘rüya’ya ilişkin neler söylemiş -‘Şiir ve Rüya/I ve II’ye bakıyorum. (6)

7. Anılan yazıların ilkinde, Tanpınar, rüyadan ne anladığını anlatıyor. Uyanıklık ve rüya yaşantılarını, içiçe geçmiş iki oda gibi tanımlıyor. ‘İnsan yapılışının’ (yapılışının!) birbirine karşıt bu iki hâlinin ‘ayrı ayrı kaynaklar’dan geldiğine işaret ediyor. Daha önce değişik vesilelerle vurguladığım üzere, burada da, rüyaya (kendi meşrebiyle uyumlu bir tarzda) Jungcu/mistik/gizemci anlamlar biçiyor: “*Uyurken konuşan adamın sesi ne kadar uzaklardan gelir. Belli ki artık kendisi olmayan bu ağızdan üstüste yığılmış çağlar konuşmaktadır. [Üstüste yığılmış çağlar!] Marcel Proust, Albertine’in uyku hâlinde bahsederken, çehresinin sırasıyla madenî ve hayvanî devirlere ait ifadeler aldığını kaydeder. Albertine, eski tasavvufa göre, ruhun yahut ‘vücut-ı mutlak’ın [‘Mutlak Varlık’ ya da ‘Hakk’ın!] aksinin [yansımasının] insanî devreye girmeden evvel geçirdiği merhaleleri [aşamaları] tek bir uykunun dehlizinde ilerledikçe tekrarlıyor, demektir. Bu dikkat bazı rüyalarımızı, çıktığımız derinlikleri [Çıktığımız derinlikleri!] bize gösterir.*”

Tanpınar’ın, Freudcu psikanaliz ve rüya kavrayışıyla uzaktan yakından ilgisi olmadığını; böylelikle, varoluşsal kavrayışı ve felsefî duruşu adına son derece tutarlılık yansıttığını da belirterek bir alıntı daha yapıyorum: “*Dışgörülerin altında gizlenen cevheri [yaradılış, asıl maya], asılların aşını, eşya sizin tılsımlı imbiğinizden [Kastedilen; ‘şekillere Tanrı ve Tanrılara şekil’ veren rüyalarımızdır.] geçtikçe fark ederiz. Fakat en şaşırtıcı, en kuvvetli tarafınız, hislerin iksirine kattığınız o acaip ve koyu taddır. Bu keskin içki sayesinde Allah’ı, cenneti, cehennemi kendimizde buluruz; ferdi hayatımızın her arızası aydınlığınıza dokunur dokunmaz büyük hakikatlerin cevherinden örülmüş bir masal çehresi takınır. Bütün zenginliklerimiz bu boşluktan gelir. O bize hayatımızı ve üstüste yaşanmış binlerce hayatı, her an yeni bir terkip olarak sunar... Rüyalarımızla bir küllün cüz’ü [bütünün parçası], büyük ve âlem-şümül [evrensel] bir dünyanın bir parçası olduğumuzu hatırlarız. Bütün ‘mit’ler rüyaların çocuğudur.*” (7)

Tanpınar, ‘Şiir ve Rüya’nın ikincisinde, söze; bir sanat yapıtında yazarın rüyasını aktarmasının ya da rüyanın bildik rastlantılarını taklit etmesinin, kolay ama yapay bir acaiplikler dünyası kurmaktan öte bir anlamı olamayacağını belirterek başlıyor. (Yeri geldiğinde irdelemek niyetindeyim; ama şu kadarını söyleyebilirim, Tanpınar’ın özellikle de hikâyelerinde -ve zaman zaman da romanlarında- rüyaya yer açışı, yukarıdaki önermesinin ikinci bölümüyle dikkati çekici bir yakınlık gösterir.)

Tanpınar, yazısında, biraz daha rüya yaşantısını ve kaynaklarını tanımladıktan, “*Tahkiki [gerçekliğinin kanıtlanması] imkânsız olan bir ‘atavizm’ küçücük insan vücuduna bir eziklik derinliği verir...*” türü

vurgulamalar yaptıktan sonra; sözü, şiirde rüya'ya getiriyor ve şunu söylüyor: "... sanatta asıl olan bu havayı kurabilmek, bu duygu kesifliği [yoğunluğu] altından eşyayı gösterebilmektir." Peki, nedir bu duygu yoğunluğu; nereden gelir? Az geriye gidiyoruz ve şöyle: "Bu kesiflik, ölüm korkusu ve tecrübesinin cinsten ilk billûrlaşmış şekli olan bir türpermenin bütün uzviyetimizde cedlerden kalmış bir miras hâlinde uyanmasından ve mücerret [soyut] düşünce parçaları, çeşitli hayaller, gündelik intibalar [izlenimler], endişeler, hüslâsa kayasından kopmuş bir yosun gibi, şuur altında yüzen her şeyi eline geçirip onlarla içimizde kendi acaip senfonisini kurmasından." gelir.

Tanpınar, aynı yazıda, üç deneyiminden söz ediyor: Dede'nin *Mahur Beste*'sini ilk kez dinleyişinde, birdenbire gözlerinin önünde büyük bir ağacın canlanması; Eyyubî Bekir Ağa'nın *Nühüft Beste*'sini dinlerken, 'ayakları topraktan kesilmeksizin, meçhul ve her ân kendisini yok etmeye hazır bir haz tufanı içinde yaşadığı ağır yükseliş duygusu' ve yine, Eyyubî Bekir Ağa'nın *Mahur Beste*'sini dinlerken imgeleminde, ne zaman gördüğünü anımsamadığı bir kadın yüzünün canlanması. Tanpınar, söz konusu karşılaşmaların ("*musikî ile temasın*") kendisinde uyandırdığı ağaç, yükseliş ve yüz imgelerinin kendi derinliklerinde olduğunu; her üç imgenin de, bir gün şiirine girebilmesinin kendi derinliklerini yoklayabilme yeteneğine bağlı olacağını vurguluyor. Bir dizi rüya resmini bir tür 'şehrâyin' tarzında sayıp döktükten sonra, sözlerini bağlayacağı yere bağlıyor: "... *Bütün bunlar hakikatte tabiatın çok yüksek bir şeyin, hilkat [yaradılış] nizamının peşindedirler.*" Kuşkusuz; bağlanılan yerin sanattaki karşılığı 'musikî' oluyor. 'Musikî'nin maddesiz olduğunu; sestem, yani, heyecanların en ilkel işaretlerinden yapıldığını; 'düşünceyi değil, nabzı idare ettiği'ni vurgulayan Tanpınar, şiiri, maddesiz mutlaklığa taşımak istiyor. (8)

8. Şimdi de, söz konusu mutlaklığın ne menem bir mutlaklık olduğunu anlamak üzere, Tanpınar'ın iki yazısına uzanıyorum. İlki, daha sonra yazılmış olanı: *Fuzulî'ye Dair*. Bu yazıda, Tanpınar; Mecnun'un, çölün kendisi, 'vahdet' [Tanrı'ya ulaşma] düşüncesinin en anlamlı simgesi olduğunu; daima 'Bir'in etrafında toplanmak istediğini, o amaçla daima bir şeylerden soyunduğunu, her adımda bir şeyler attığını söylüyor: "[Mecnun] *Daima en esaslıyı, aslînin ta kendisini bulmak için gene çok esaslı bir şeyden (Leylâ'nın kendisinden ve kendi hayatından) vazgeçer. Onun bütün içtimai kayıtlardan [toplumsal sınırlama ve bağlardan] sıyrılışı, bütün sorumluluklardan vazgeçerek elde ettiği hürriyet, ölümle ebediyetin böyle elele veriş, Müslüman Şark'ın ezeli birlik rüyasıdır.*" (9)

Andığım iki yazıdan önce yazılanı ise, *Musikî Hulyaları*. Şiiri, -yazanı da dahil- yaşamla tüm bağlarından arındırmak, müzik katında saltıklaştırmak isteyen Tanpınar'ın müziği alımlayışını yansıtmaya adanmış bir yazı. "Bu sükût benim dikkatimdir.", diyerek (neredeyse, kutsal metin diliyle) söze başlıyor Tanpınar. Devam ediyor: "Biraz sonra bu sessizlik, her an, birden, bir şeyi altın eşiklerde bir nezir [adak] gibi boğazlayacak." Sessizliğin, adanmışın boğazlanması anlamında, 'ölümcül' olduğunu çıkarıyorum: "Kendi sükût ve dikkatimizin ocağında her lâhza üstüste kurban olacağız!" Devam ediyorum: "Yüzlerimiz bu ağaçta ve onun müphem şafağında, küçük, ince, içten erimiş, -tıpkı bir mabet loşluğunda ilk sabah ışıklarıyla cenkleşen kandiller gibi soluk- bittiği, yettiği dalda ölüme hazırlanan meyvalar hâlinde." İşte, tam da bu noktada, bırakıldığı dağ başında rüzgârlara yalvaran masal kızı misali, ruh, "O kadar yalnız ve kendisidir ki her an yaratıyor, her an bu yarattığı şeyde yaşıyor ve ölüyor!" (Yaratma ölümle içiçe geçiyor.) "... maddesiz bir maddeyi yakalamağa, sadece oluş olan bir dünyayı tutmağa çabalıyoruz." Dante'nin *İlahi Komedya*'sı misali devam ediyor, Tanpınar: "Başka yıldızlardan gelen ışıklar kendi sahillerimi yiyor. Sığındığım iç âlem mağarasında son kaya parçası, üstünde titreyen son otlar beraber sarsılıyor... Ölüm, demin kokladığım çiçek misin?" Ve, 'Müslüman Şark'ın ezeli birlik rüyası' ile birleşiyor(uz): "Ve muhakkak ki her veli, her aziz Allah'la karşılaştığı, onunla dolduğu zaman, şu anda benim yaptığım gibi, yakıcı ziyaretin sonunda sadece bir küll yığını olmak istiyordu. Onun için musikî san'attan ziyade dine benzer." (10)

9. Yıl, 1947. Aradan çok zaman geçmemiş (bkz. 3. dipnot). Kendisiyle yapılan bir konuşmada (11), Tanpınar'ın kendi şiir anlayışında ısrarlı ama kendi dışındaki arayışlar adına daha anlayışlı olduğunu hissediyorum. Tanpınar; şiiri, Yahya Kemal ve anadilindeki konumu itibarıyla ona benzer bulduğu Valéry üzerinden tanıdığını; şiirde ve genel anlamda sanatta, 'güzel'i verme kaygısının belirleyici ve insani, bununsa bir 'form' meselesi olduğunu; formun, Yahya Kemal, Racine, Valéry, Baki Efendi, vb.'de kurallarla, Cahit Sıtkı ve Orhan Veli'de kişisel kurallarla elde edildiğini; kendisinin 'hissî mizaçlı' olduğunu, o yüzden oyunun kurallarına uymaktan hoşlandığını, kurallara uyulmazsa sanatın 'zihni mahiyetinden' yoksun kalacağını vurguluyor. Ve ekliyor: "Bu, öbüründen zevk almamı, hayran olmamı menetmez."

Sözü Nâzım'a getiren Tanpınar; 'bu kez', Türk şiirinde Yahya Kemal'den sonra 'en dikkate değer dil makinesini kuranlardan biri' olması niteliğiyle, Nâzım'a 'daima' hayran olduğunu belirtiyor; ama, yine de sormaktan kendisini alıkoyamıyor: "*Fakat benim şiirden anladığım bir taraf daha vardır: Kanatlı söz. Acaba bu harikulâde dil ve bu muazzam çalışma yaşadığımız atmosferde kendi başına yaşayacak bir form hediye etti mi?.. Yani bu eseri tayin edemedim. Hatta tasnif edemedim.*" Nâzım'ın kurmakta olduğu şiir evrenini 'tayin ve tasnif'te zorlanan Tanpınar, yine de, kendi türünde çok güzel bir şey olduğunu teslim ediyor. Öte yandan; bu hâlin, artık bütün dünyada geçerli olduğunu, yeni bir romantizmin hazırlandığını, lakin, kendi 'asır hastalığı'nın kendine göre bir seyri, tercihininse yenilere değil eskilere dönük olduğunu; tercihleri de, 'mizaç, zaaf, kuvvet, temayül ve temenni'lerin belirlediğini vurguluyor. (12)

10. Tanpınar'ın çok yerinde ve güzel bir saptaması var: "*Şiirin güzel sanatlar arasında garip bir talihi vardır. Örgüsünü veren malzeme -yani lisan- itibariyle hemen herkes için olan bu sanat, gene bu yüzden hudutları en dar olan sanattır.*" (13) Doğası gereği; şiir ancak, yazıldığı dilde okunabilir. Benzetmesi çok hoş: Dalgaların ucundaki köpük; dalganın, çalkantıların mucizesi, tacı ve süsüdür. Ama, köpüğü dalganın ucundan toplamaya kalktınız mıydı, avucunuzda birkaç tuzlu su damlasından başka bir şey kalmaz.

Şiirin dilin içinden yükselişini, 'bildik' dile rağmen ama dil içre kendisini var edişini bu denli güzel ortaya koyan Tanpınar, giderek, 'saf' şiir adına soruların yöneltildiği kişi oluyor: "*Bugünkü realist şiir cereyanı, acaba saf şiir nazariyesiyle tatbikatının bir reaksiyonu mudur?*" Yaşanan çağın, birçok düşünsel ve felsefi yenilik üzerine kurulduğundan; Bergson'uyla, Freud'uyla, atomdan silah yaparıyla insanlığın gömlek değiştirdiğinden dem vuran Tanpınar, elbet, şiirin (ve de romanın) aynı kalamayacağını, aynı dili kullanamayacağını teslim ediyor ve hemen ekliyor: "*Yalnız bu değişiklik, bir hadde [sınıra] kadardır.*"

Şiirin çok özel dünyasıyla, bir rüya, bir hayal, güzel kokulu bir esinti ('nefha'), müzik, içimizdeki darlık ya da genişlik duygusu olduğunu; şairin, -en 'karteziyen zekâ'nın bile kabule mecbur olacağı üzere- çok özel bir dikkat ve becerinin yardımına gelişi ve neredeyse o sıra ikileşmesi ile şiirini kurduğunu vurgulayan Tanpınar; yine sözü getiriyor, az önce andığı 'hadd'e bağlıyor: "... şiirimizin belli başlı meselesi bu vezin meselesidir. Türk vezni ne olacaktır? Gençlerimiz vezinle alâkalarını kesmiş gibidir ve hiç olmazsa istidatlıları [yeteneklileri]... Sazsız bir millet olmaz. Bence şiirin kendi aslı kıymetlerine dönmesi devri gelmiştir." (14)

11. 1955'te, kendisiyle yapılan bir konuşmada, Tanpınar şunları söylüyor: "*Biz bugünü başka yerde, yani kendisinde ararsak daha iyi olur. İçimizde demek istedim. İnsanın huzursuzluğunda... O, kendisini evinde hissetmemekten gelen yadırgama, o ifade ihtiyacı, yaptıklarından şüphe... Hülâsa çivilerin yerinden oynamış olmasını kastettim. Asıl bugünü veren şey bu huzursuzluk, tatminsizlik değil mi?.. her an kendisini evirip çevirmek, sökmek, tekrar takmak... Hattâ artık takamıyoruz da... Dağınık unsurlarımızın karşısında çırpınıp duruyoruz, yahut onları orada bırakıp kaçıyoruz.*" Sanki, evrensel/varoluşsal bir sorunsalı irdeleyecek gibi. Ama aynı Tanpınar, aynı konuşmada, az sonraki bir soruyu yanıtlarken de şunları söylüyor: "... hiçbir zaman san'atın üstünde bir şey görmezdim. Onun başka şeylerin emrinde olmasını istemezdim. Hattâ hayatımın bile san'ata fazla girmesini istemezdim. Hâlâ da öyleyimdir." (Az öncesinde, 'varoluşsal' sorunlara değinen şair; az sonra, sanatını, hayatından bile sakınıyor.) Ve, ekliyor: "*Şâir her şeyini şiirde ve san'atta bulmalı. Giderse san'attan onlara gitmeli.*" Tanpınar'la konuşan, soruyor: "*San'at eserinde, san'at kaygusundan başka bir endişeye yer verilmeli mi? San'atın esas fonksiyonu sizce ne olmalıdır?*" Tanpınar yanıtlıyor: "*San'at eserinde, san'at kaygusundan başka bir endişe olmamalıdır. Ama bu, meselesiz olmak demek değildir. İnsan, kendi meseleleridir. Ben herhangi bir dâvânın açıkça müdâfaasını yapan eserden hoşlanmam. İnsanı bütünü ile alan ve arasından meseleleri veren eseri tercih ederim.*" ('Meselesi olmak' -önemli.) (15)

Ve son olarak; ölümünden birkaç ay önce, 'Antalyalı Genç Kıza' seslenerek yazdığı mektuba bakıyorum. Orada, şiir dünyasına ilişkin şunlar var:

12. Şiirdeki estetik tavrının, 1928-1930 arasında tanıdığı Valéry ile biçimlendiğini vurgulayan Tanpınar; söz konusu tavrın, 'rüya ve bilinçli çalışma'nın toplamı ya da 'musikî ve rüya' olduğunu söylüyor. Valéry'nin, rüyalarını yazmaya soyunan adamın bile en üst düzeyde uyanık olması gerekliliğine işaret edişinden kalkarak; şiir anlayışının, "*en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde bir rüya hâlini kurma[k]*" olduğunu, bunu da, "*şekil verici kaide ve unsurlar*"la temin ettiğini ifade ediyor. 'Vezin ve kafiye' demek olan bu kural ve unsurların, yavaş yavaş o şairde özel bir biçime

büründüğünü, o şaire özgü bir tekniği yapılandığını; o sayede, şairin, diline kendi sesini, benliğini ve hayat tecrübesini katabildiğini belirtiyor. Sesi önemsiyor: “*çünkü insan biraz da sestir. Sesimiz nabzımızla beraber değişir... Hislerimiz, heyecanlarımız, bütün iç varlığımız sesimizdedir. Çılgık şiirin yarısıdır. Bütün mes’ele dili bir sesin kendisi yapmaktır. Bu, adım adım, yani mısra mısra olur. Şu hâlde her mısra şekildir.*” Ses önemli olunca, elbet, kulak da önemli oluyor. Valéry, şairin kulağının sürekli uyanık olması gerektiğini söylüyor. Tanpınar da; şair, hem kulağının sahibi olmalı, hem de kulağı ile sesi dışarıdan idare edebilmeli, hatta, kulağı tarafsız olabilmeli, diye vurguluyor. Şiiri; geçici duyguların ifadesi, his ve heyecanların esiri olmaktan kurtaran da, kulağın (daha doğrusu, kulak sahibinin) söz konusu mahareti oluyor.

Tanpınar; mektubun ilerideki bir bölümünde, Antalyalı gence (ya da bizlere), şiir anlayışını, *Şiirler*’in birinci ve sonuncusunda bulabileceğini/bulabileceğimizi söylüyor. ‘Ne İçindeyim Zamanın’ şiiri için ipucu veriyor: “[Bu şiir], *şiir hâlini, kozmosla insanın birleşmesini nakleder ki, bir çeşit murakabe (içe dalma) ve rüya hâlidir. Görüyorsunuz ki, hakikî rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alâkası yoktur. Zaten rüyanın kendisinden ziyade, -benim şiir anlayışında- bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur.*” Musiki, tam da bu noktada devreye giriyor. Tanpınar, bu duyguyu, müzisyen olmasa da müziksever olanların müzik karşısındaki duygularına benzetiyor. Böylelikle, şiir okuru, yaşadığından başka bir zamana geçiyor. Bu zaman; mekân ve eşya ile içten kaynaşan, ritmi başka türlü kurulmuş bir zaman oluyor.

Son şiir olan ‘Boğaz’da Akşam’msa; şiirin örgüsünü anlattığını, bulut ve yıldız gerçekliği etrafında döndüğünü, durmadan değişen musikisiyle, içimizde, kendi âlemini ve zamanı kurduğunu söyleyen Tanpınar; şiir ve sanat anlayışındaki ‘zaman’ alımlayışında Bergson’un yerinin önemli olduğunu; rüya sorunsalınınsa, kendisini, Freud ve psikanalistlere götürdüğünü ekliyor.

Daha önceki bir bölümde ise, Tanpınar; -şiir ve roman tavrının ayrımını belirlerken- şiirin bir ‘susma’ işi olduğunu, suskunluğunu hikâye ve romanlarında açtığını; ama yine de, romanında da rüya düzeninin (‘nizamının’) egemen olduğunu, o nedenle, roman anlayışının şiir anlayışından çok da ayrımlı olmadığını; olsa olsa, şiirde belli bir dolayım içinde kendinin, hikâye ve romanlarında ise, kendisiyle birlikte hayatının ve başkalarının peşinde olduğunu belirtiyor. (Burada bir parantez açıp az daha geriye gidiyorum -roman/şiir ayrımı adına: Tanpınar, kendisiyle yapılan bir konuşmada, ‘şiirle romanın nerede birleştiklerini’ soran görüşmeciyeye, pek birleştiklerini sanmadığını, hem içerik hem de düzenleri [‘mahiyet ve nizamları’] itibarıyla ayrıldıklarını söylüyor. Şiirin; soyut/şekil olup kendisinin peşinde olduğunu; romanınsa, somut olup hayatın ve insanın [‘belirli bir insanın ve cemiyetin’] peşinde olduğunu vurguluyor. Şiirin arkasındaki ‘ben’i açması adına önemli -şöyle söylüyor: “*Şiir ‘Ben’in peşindedir. Ama o ‘Ben’, ben değilim artık, benim bir hâlimdir... gerçekten bitmiş bir şiirde ‘Ben’ de yoktur, o şiirin kendisi vardır, yani şiir herhangi bir ‘objet’ gibi, iyi yontulmuş bir elmas diyeyim. Şiir, hülâsa [özetle] zamansızdır.*” Ancak, her zaman, mekânsız ve zamansız da olunamadığını, böyle durumlarda, ihtiyacını, hikâye ve romanda giderdiğini; duygu, düşünce ve anılarından -kısacası, hayatın kendisine verdiği şeylerden- roman ve hikâye aracılığı ile kurtulduğunu; kurtulup şiirinde serbest kaldığını ekliyor. En son da şunu: “*Bende esas olan şiirdir, oradan etrafa genişlerim.*”[16])

Tanpınar’ın roman ve hikâye dünyası

Tanpınar, -şiir/roman ayrımı değil- doğrudan romana değgin konuştuğunda, roman (ama asıl, ‘yaratma’ süreci) adına çok önemli noktaları vurguluyor. Bağımsız bir hikâye yazısına rastlamadım. Romana ilişkin bağımsız yazılarıysa, *Edebiyat Üzerine Makaleler*’de bir bölümde toplanmış. (17) Onlarla başlıyorum ve özellikle de, romanın doğasına ilişkin söylediklerini toparlamak istiyorum. Yazıların ilk ikisi, ‘Bizde Roman/I ve II’ (18).

1. Tanpınar, “*Bir Türk romanı niçin yoktur?*”, diye başlıyor ilk yazısına. Demek ki, o vakit itibarıyla (1936) bir Türk romanı henüz yok. Elbet, diyor Tanpınar; Türkçe, ‘roman’ olarak sunulmuş birçok metin ve o metinlerin epey genişçe bir okur kitlesi, hatta, okuruyla yazarı arasında belli bir etkileşme dahi var; lakin, Batı’nın roman diye adlandırdığı şeye denk bir Türk romanı yok. Şu saptamayı yapıyor: Bize ait bir roman yok, çünkü, kendi toplumsal yaşamımız, Türk insanı ve sorunları ve genelinde taşıdığı hava ile bize ait olan nitelikler üzerinden belli bir bütünlük gösteren roman toplamımız yok.

Peki; neden yok? Genelde iki tür yanıt verildiğini ayırt ediyor: Birincisi; yazarlarımız, yaşadıkları çevreye ve toplumlarına ilgisizdir, Batılı yazarlara öykünürler ve içtenlikli değildirler; ikincisi; toplumumuz ve yaşadığımız hayat yeterince yoğun değildir, bir geçiş evresi söz konusudur -böyle bir çevreden de güçlü bir roman beklenmemelidir.

Tanpınar, mazeretlerimizi tek tek ele alıyor. Vardığı sonuçlar şunlar: Yoo, gazetelerimizin ele alıp da romancımızın ilgisiz kaldığı herhangi bir memleket sorunu yoktur. Hatta, diyor, başkalarında pek örneği yokken, ‘köy(lü)’ meselelerini ele alan bir ‘köy romanı’ dahi icat etmiş bulunmaktayız. Asıl sorun, diyor, romancının ilgi gösterdiği meselerle ilişkisini ‘yapay ve cansız’ bir tarzda kurmuş olmasıdır. Sanırım, yazarın, yazdığı meselerle ilişkisini içten ve inandırıcı bulmuyor. Öyleyse, diyorum; gerçek romancının, gerçek meseleleri (‘sorunsal’ları) vardır; dolayısıyla, yazdıklarında içten ve inandırıcıdır.

Romanın Batı’daki örneklerini okuyup etkilenmemek mi? İşe yarar bir şeyse, niye etkilenilmesin ki? Çok hoş: *“İnsan kendisine ilâve etmek için okur, unutayım diye değil.”* Sonuç olarak şunu söylemeliyim, diyor; sanatçılarımızın başarısızlığında Batılı örneklere öykünmeleri neden olmasa gerek; belki de, başarısız oldukları için Batı ile ilişkileri o denli göze batıyor. Öyleyse, diyorum; gerçek romancı, bütün önde gelen örneklere ve etkilenmelere kendini açmakla birlikte, nihayetinde, yazdıklarında kendisi olabilir. (Tanpınar, bu noktada bir parantez açıyor. ‘Romanın doğası’ ile doğrudan ilgili olmamakla birlikte, ben de açıyorum -içeriğinin ötesinde, mizahı adına: *“Hakikaten biz okuyor muyuz, şikâyet edilecek derecede garp sanatının tesiri altında mıyız? Ben buna kolay kolay inanmam. Bizde okuyan adam o kadar azdır ki, hattâ tanılır bile. [İşte burada çok gülüyorum!] Bizde dünyanın hiçbir yerinde görülmemiş bir elit zümre teşekkül etmiştir: Okuyanlar zümresi. [Burada daha da çok!] Tek bir satır yazmadığı, tek bir söz söylemediği hâlde sırf okuduğu için hürmet gören adamların bulunduğu memlekette pek fazla okuyan adam olmasa gerek.”* [Buradaysa katılıyorum!])

Ha, bir de samimiyet işi vardı, diyor Tanpınar ve, başarısız bir romanın samimiyetsizliğinden söz etmenin abes kaçacağı tespitiyle birlikte şu hoşluğu da ihmal etmiyor: *“Bence, hatalarını örtmeyen, bütün iplerini bize gösteren, sakatlıklarını ve zaafılarını veren bir eser, hattâ samimiden bile içeri geçer de, bizzat samimiyet olur.”* (Doğru; tam da o olur!)

2. Söz konusu yazının ikincisine (ötekini bıraktığı yerden) başlamazdan önce, bir başka soru daha geliyor Tanpınar’ın aklına (ben de o arada, ‘romanın doğası’ meselesini unutuyorum): *“Acaba hakikaten istediğimiz gibi bir romanımız olsa, bunun farkına varır mıydık?* Soruyu soran Tanpınar, yanıtın taşıyacağı ağır hükme karşın, korkmadan, ‘Hayır!’ diyor. Anladığım, eleştirel duyarlılığın olmadığı yerde, kim neyin farkında olacak ki, demeye getiriyor ve ekliyor: *“Ben çok defa âlemimizin bu hâli karşısında ‘acaba bizde roman, okuyucu ile yazar arasında çok hususî kalması lâzım gelen bir nevi ailevi bir iş midir’ diye düşündüm.”* Hani diyor, memleketimizde iş o dereceye varmıştır ki, bir yazardan ortalıca söz etmek için, neredeyse zavallının ölümü beklenir; eleştiri ile ‘mersiye’ (ağıt) kolkola yürür.

Devam ediyor; bir de, diyor, sınıf meselesi var: *“Bizde sınıfların vâzih ve kat’î [açık ve kesin] şekilde mevcut olmaması, münevveri ayrı bir sınıf hâline getirmektedir...”* ki, bu durum, onun, toplumla ilişkisinde belirsizlikler yaratmaktadır. Herhalde şunu söylüyor; hal böyle olunca, aydın (yazar) kendi bulunduğu yerden, bireysel/doğrudan kendine ait kaygılarla bir şeyler söylemek yerine; başkaları adına, genel ve bağlayıcı fikirlerden kalkarak konuşuyor. Bu da, onun, hayatın kendi içindeki yankılanışına bakmasını, kendi ile başbaşa kalmasını, kendi dilini kurmasını engelliyor. Demek ki, diyorum; gerçek romancı, genel kabul ve beklentiler uyarınca yazan değil; kendi dilini arayan, kendi özgürlük çağrısını dillendiren. Tanpınar da altını çiziyor: *“Her şeyden evvel şunu unuturuz: Bir romanda anlatılabilecek şeyin azamisi ferttir [bireydir], muayyen bir cemiyetin muayyen bir zümresinin muayyen bir tarihi onda yaşamış olan ferdi ve bu fert de bizzat romancının kendisidir.”*

Tanpınar, tam da bu noktada, Anadolu’ya gidip köyü ve köylüyü ayrıntılı bir biçimde inceleyerek roman yazmaya soyunan, incelemelerini layıkıyla gerçekleştirdiği halde roman adına herhangi bir şey ortaya koyamayan arkadaşından söz ediyor. Olmaz ya, hani olacak olsa bile, diyor, bunun için Anadolu’yu gezmek yeterli olmazdı. *“Çünkü o hayatı sun’î bir sanat mukavelesi [sözleşme] ile görmek başkadır, onu tabii şekilde yaşamak yani başka türlü yaşamak mümkün olmadığı için o hayatı yaşamak başkadır. Sonra da hakikaten romancı doğan bir adam, bunu kendi odasında da yapabiliirdi.”* Demek ki, diyorum; gerçek romancının işi, hayattan alıntı yapmak değil; hayatın içindeki kendinden kalkarak, hayatın içine doğru bir yol düşürmektir.

3. Diğer yazı, ‘Hayat Karşısında Romancı’ (19). Tanpınar, yazısına, Balzac’la tanışıklığından söz ederek başlıyor. Dehâsının genişliğine, bir sel misali coşkuluğuna, kişiliklerinin kudretine, vs. hayranlığını dile getiriyor. Doğrusu; yaratıcı kudretinden o denli övgüyle söz ettiği adamı, şiir bahsinden doğru yetkinliklerini andığı (ve kendisinin de olmaya özendiği) adamlara benzetemiyorum. Diyor ki; “Balzac’ta insan, tabiat, muhit, cemiyet, hepsi hayatın kendisi gibi tabii şeklinde terkipini yapıyor.” Öyle, tabiat karşısına geçerekten çalışma huyları olmadığını, yalın ve özensiz olduğunu, soyutlamaya yönelmediğini; dahası, “... hayat manzaraları karşısında insanı sanattan iğrendiren o özentili ve isterik hayranlıkları ve tiksintileri...” bulunmadığını; sıkı durun, “Çalışmadan bilir ve çalışmadan bulur denecek kadar sade...” olduğunu vurguluyor. Balzac, insani olan her şeyi seviyor, her insan onu toplumun kendisine götürüyor, insanları kendi doğal havası ve ışığında yaşıyor, vs. Daha sonra topluca ele alacağım ama şu kadarcığını söylemeden geçemiyorum; ben bunları okurken, Tanpınar’ın şiir dünyasını, Tanpınar’ın sanatsal sürgün dünyasıymış gibi hissediyorum. Baksanıza neyin altını çiziyor: “Balzac bize sanatın büyük kaynaklarından biri olan sanat adamı neş’esini en iyi veren muharrirdir.” ‘Sanatın büyük kaynaklarından biri olan sanat adamı neşesi’! Ve bir şair olarak kendisine yasak! “... hakiki sanat adamı... hür ibdai neşinde zaptedilmez bir sel, bir tufan gibi duyan adamdır.” Günümüz Türkçesine çeviriyorum: Gerçek sanat adamı, özgür yaratıcılığı, kendisinde, ölü alınamaz bir sel, bir tufan gibi duyan adamdır. (Nasıl?)

Tanpınar’ın betimlediği makbul şair ve şiirin ilgileri ile makbul romancı ve romanın ilgileri ne denli farklı! Alıntılıyorum: “İnsanı küçülten sanat, hayatın mucizesine göz yuman sanattır. İnsanın kalbinde ümidin ağacını kesmeğe hiç kimsenin hakkı yoktur; ölüm bile bunu yapamaz.” Bunları yazan Tanpınar’ın hatırıma, bir vakitler tanıdığı, “Çok fakir, çok zavallı bir ihtiyar kadın” geliyor. Onca sefaletin içinden, o yaşlı kadının nasıl da kendine özgü ümit ve neşe devşirdiğinden dem vurarak, “İşte o zaman hakiki neş’enin ne olduğunu anladım... sağlam bir yaşama aşkı bu kalpte ve etrafındakilerde, yerinden sökülmesi imkânsız bir ağaç gibi, kökleşmişti... Yaşama sevinçleri hiç kaybolmamıştı.” Bir gün bu yaşlı kadın, Tanpınar’a, tesadüfen içine düştüğü bir bayram kalabalığını anlatıyor ve Tanpınar da bize dönüp şunları söylüyor: “... daha henüz bu kuvvetle bir mizahı Türk romanında ve hattâ en meşhurlarında bile görmedim.” Ve, görmesini beceren, gördükleriyle kendisini eğlendirerek yaşama sevincini tedarik eden bu insanlara ‘kendi düşüncelerinin güneşe kapalı ülkesinden yapmacık bir merhametle acıtmaktan’ o gün kurtuluyor. Kurtulduğunu söylüyor. Kurtuldu mu? Sanatında (asıl önemseydiği ve öylece tanınmak istediği şair kimliğinde) kendisine bir kurtuluş yolu açabildi mi - hayattan ve yaşama sevincinden yana? Kaynağın yetersizliğinin o da farkında: “... onlar benim bilmediğim, mahrum bulunduğum bir hayat kaynağına sahiptiler. Gülmesini ve yaşamasını biliyorlardı.”

Devam ediyor: “Büyük romancının kuvveti işte bu yaşamak sevincini kendisinde öldürmemekle başlar. Onunla güneşe tutulmuş bir ayna gibi dolan sayfalar, sanatın asıl mucizeli tarafını yaparlar. Romancı insana inanmalıdır. Çünkü hayatı bu iman yapar. Nerede hayat varsa, orada bu imanın renk ve ışık tufanı olan neş’e vardır.” Öyle anlıyorum; Tanpınar’a göre, hayatı yapan insan inancına, sanatın mucizeli tarafını yapan yaşama sevincine ve neşeye, şiirin ve şairin değil, romancının ihtiyacı var. Geçiyorum; hayatı tahammül edilmesi lazım gelen bir şey, bir yazgı gibi kabul etmek yerine, ona hâkim olmayı ve yapıcılığı da tavsiye ve temenni ediyor, Tanpınar: “Fakat bu yapıcı ruhu bulabilmek için yaşamanın tadını bulmamız lâzımdır. Büyük tabiat var olmaktan ne kadar mesut görünüyorsa, biz de yaşamanın saadetini öyle tatmalıyız.” (Tavsiye ve temenni, en çok da kendisine olmalı!)

Şimdi de, ‘Romana ve Romancıya Dair Notlar’ (I, II ve III) başlıklı yazıya (20) bakalım.

4. Tanpınar, yazılarının ilkinde; *İntibah* ile bizde ilk roman örneğini verdiğini düşündüğü Namık Kemal’in ve hemen onun öncesinde, bazı Batılı yapıtların çeviri ve özetlerinden oluşan *Letâif-i Rivâyât* ile söz konusu türe yakın metinleri oluşturan Ahmet Midhat Efendi’nin romancılığına değiniyor.

Tanpınar’a göre; Namık Kemal, Batı’ya daha yakın. Şu açıdan önemli; Doğu’nun (‘Şark’ın) hikâyesi karşısında tutumu daha kesin, ondan yararlanmaya çalışmıyor. *İntibah* da, o nedenle, tam bir yaratma ürünü değilse bile, kişisel buluşu. Ahmet Midhat Efendi’ninse, eski hikâyeyi yenileştireyim diye bir derdi yok; Doğu’yu Batı’yı birbirine karıştırıp meddah ağzıyla yazmayı seçiyor. Tanpınar, her ikisinin ortak noktasının, ‘romancı muhayyilesi’nden (romancı imgeleminden) yoksunluk olduğunu belirtiyor. Peki, ‘romancı imgelemi’ nedir? Ne işe yarar? Tanpınar, imgelemin, rastgele uydurmaya değil; herhangi bir şeye hayatın sıcaklığını geçirmeye, yalanı inandırıcı kılmaya (yalana yaşarlık kazandırmaya) yaradığını vurguluyor. Tanı: “Her ikisinin de hakiki romancı olarak ve romancı

muhayyilesi ile doğmadıkları muhakkaktır.” (‘Romancının imgelemi’! ‘Yaratıcı imgelem’ olmalı - önemli.)

5. Tanpınar; bizde, bir yazın türü olarak romanın, var olan hikâye geleneğinin kendi iç evrimiyle ortaya çıkmadığını, dışarıdan geldiğini; Batı’da ise, *Don Kişot*’la başlamak üzere, eski roman anlayışının eleştirisi ile yeni roman dilinin kurulduğunu (Doğu’da eleştiri geleneği yoktur.), giderek (bireyin her türden özellik ve ruh hâlini verecek şekilde) gelişip serpildiğini; dış dünyayı ele geçirmekle yetinmeyip, artık, iç dünyalarımızın en gizli noktalarına dek inebildiğini, bilinçdışı ve rüyalarımıza uzandığını belirtiyor.

6. Tanpınar; düzyazı geleneğimizi ele aldığı satırlarda, romanın doğasına ilişkin ipuçları da sunuyor: *“Bizde roman meselesi bizi ister istemez Türk nesrinin mazisine götürür.”* Eski nesir örneklerinin, daha çok göze hitap ettiğini, göze lezzet ve cümbüş hazırladığını; metni dikkatle okuduğumuzda, *“sayfa[nın] cümle cümle, ayrı ayrı renklerle süslü ve yer yer yaldıza boğulmuş”* olduğunu fark edeceğimizi söylüyor. Demek ki, düzyazı geleneğimiz derinlikten yoksun. Seyre yatkın; yalınkat. Neden öyle? Çünkü, ufkumuz dardı; insana pek merakla yaklaşmaz, tanımazdık -hele, iç dünyasında neler oluyor, pek orali olmazdık. (*“Müslüman Şark, psikolojik tecessüsü [merakı] pek az tanıdır. Bazı umumî fikirlerin dışında insan ve insan ruhu onu pek az meşgul etmiştir.”*) Dış yaşam da bizi pek ilgilendirmezdi.

Bütün bunlarda, İslam dininin esaslarının etkili olduğunu söylemek mümkündür. Tanpınar, üzerinde durmak istemiyor. Ama diyor, *“İslâmî akidenin [inancın] hakikaten akim [kısır] bıraktığı bir saha varsa, o da psikolojik tefahhustur [araştırmadır].”* Halbuki, diyor, içebakış (‘introspection’), Batı’da, günah çıkartma kürsülerinin dibinde gelişmiştir. Belki, bizde, Tasavvuf uygulamalarında, bir tür kuşku ve içe dalmadan (‘murakabe etme’) söz edilebilir ama onda da, insanın yaradılışsal (‘cibillî) günah fikri söz konusu değildir. Kurtuluş, ibadet ve ‘riyazet’ (nefsini öldürme) iledir.

7. Devam ediyor; ortak İslami kültürün büyük hikâye geleneğine gelince, diyor, *“muayyen mevzulardan çıkamayan bu an’ane, insanı da, haricî âlemi de beraberce inkâr”* etmiştir. Şimdi aktaracaklarımı, Tanpınar’ın yazınsal (özellikle de şairlik) serüveni adına dikkatle okuyalım; şöyle söylüyor: *“Onlara göre hayatın ezeli ve ebedî tek bir dramı vardır: Asıl menbaından [kaynağından] uzaklaşmış ruhun bu menbaa hasreti ve ona erişmek için gidilecek yol. Büyük tasavvufî mevzular, böylece yalnız sembol üzerinde konuşuyorlardı. Eşyaya, cansız şeylere bile şâmil [ait] olan bu ezeli dramın dışında her şey ehemmiyetsiz ve mânasızdı.”* Eski, yaşam ve yazgı karşısındaki bireyin değil özgürlüğünü, varlığını bile kabul etmiyordu. Yalnızca, tek bir adam, Fuzulî, *Leylâ ve Mecnun*’da bu geleneğin dışına çıkıyor; özellikle de, Leylâ’nın ölümü sonrası, *“ferdiyetin başlangıcı olan isyana bile tesadüf”* ediliyordu. (Bireyin başlangıcı olan isyan! Tanpınar’da isyana rastlanır mı?)

8. Elbet, hayat, eskilerin de üstüne yürüyordu; ama onlar, hayatın üzerine yürümek yerine, dine ya da ‘hulya’ya kaçıyorlardı. *“Şark masalı uzun ve lezzetli”* bir kaçıştı. *“Hayatın imkânlarını tükettiği her yerde harikulâdenin [olağanüstünün] altın kapıları”* açılıyordu: (Yaşamın olanaklarını zenginleştirici değil; avutucu bir sığınak olarak kurmaca! Tanpınar’ın şiirine oradan da gidilemez mi?..)

9. Tanpınar; kadın-erkek beraberliğinin yetersizliğini, yaşamın kapalı ve tek yanlı oluşunu da, Türk romanının gelişimindeki engellerden biri olarak anıyor: *“Kadınsız bir cemiyetin hayat tecrübesi tabiatıyla tam olamazdı. Ferdin bahis mevzuu [söz konusu] olduğu her yerde saadet meselesi kendiliğinden ortaya çıkar ve mesele dönüp dolaşıp aşka intikal eder... İnsanoğlu kendisini tamamlayacak olan yarımını arar.”* Tanpınar’ın, gerçek ve ‘aşkî idealizasyon’u çerçevesinde, ‘yarımlık’la nasıl yüzleştiğini anımsıyoruz; ya ‘yaratma’ dünyasında? Yazarlığını, yaşamın olanaklarını zenginleştirici (gerçekten ‘yaratıcı’) bir serüvene dönüştürebildi mi? Türk romanının gelişiminde bir engel olarak değerlendirdiği ‘kadınsızlık’ ve ‘aşka intikal eden saadet meseleleri’ne romanında, hikâyesinde, hele hele, şiirinde ne kadar ve nasıl yer açabildi?

‘Notlar’ın ikincisi de ‘kadın meselesi’ ile başlıyor. İlk Türk romanlarında, kadın, gerçek kimlikten o denli yoksundur ki, Tanpınar’ın, o dönem yazarlarının, her gün en azından sofrada karşılaştıkları anne ve kızkardeşlerini, ve dahi karılarını tanımadıklarına hükmedesi geliyor. Romanlarda kadınlara açtıkları yeri ilkel ve yapmacıklı buluyor. Evet; o dönem kadınları, romancının daha ziyade akrabası veya cariyesidir ya da kadın bir azınlıktır. Peki, bu, kadını yazmak adına bir imkânsızlık mıdır? Ne münasebet; *“Hürriyet, insan zekâsının bir kazancıdır, tabiattan gelen bir şey değildir.”* Demek ki, yazınsal (ve yaratıcı) özgürlük, yaradılışa boyun bükme değil; onunla hesaplaşmakla kazanılıyor!

Halbuki, diyor; “*Ne Namık Kemal, ne Midhat Efendi, ne Recaizâde, ne Sami Paşazâde, hülâsa... bir cariye'nin satıldığı evde hanım olmak için sarfedebileceği gayretin hikâyesini yazmağı düşünmediler.*”

Peki; Tanpınar, tabiatıyla hesaplaşabildi mi -yaratma dünyasında? Şiiri adına o denli önemseddiği ‘zekâ’, tabiatına rağmen, şiirine ‘hürriyet’ini kazandırabildi mi?

10. Tanpınar, Türk romancılığı adına, resmin minyatürle sınırlı oluşunu da ayrı bir talihsizlik olarak anıyor. Minyatür, hayatı öyle belirli kalıplar içinde alıyor ve öylesine küçük bir köşeden görüyor ki, romanın gereksediği görüş derinliğine zemin hazırlaması mümkün olmuyor.

‘Notlar’ın üçüncü ve sonuncusu, romanda ‘konuşma’ ögesine ayrılmış.

11. Tanpınar; romanda konuşmaya nasıl yer verilmesi gerektiğini, nasıl yer verilirse, metnin, yazarın yaratıcı çabası ve yaşantısına olanak hazırlayacağını çok güzel anlatıyor: “*Stendhal, sadece konuşmaz, şahısların derunî [derinlikli] konuşmalarını da takip eder; böylece romancının kendi ibdaı karşısındaki vaziyetini bir zabıt kâtipliğinden [tutanak yazıcılığından] kurtarır. Filhakika muhtelif şahısların bu tarzda konuşmasıyla hikâye, dinlediğini ve gördüğünü nakletmek sanatı olmaktan çıkar, açıktan açığa icat olur.*” Dostoyevski’de, Dickens’ta, Balzac’ta olduğu üzere: “*Dostoevsky bitmez tükenmez bir muhaveredir [konuşmadır]. Roman bitince bu kahramanlar gene susmazlar. Bu sefer sizin içinizde konuşurlar.*”

Anladığım, Tanpınar, roman adına; sıg ve genel kalıpları içindeki, bol keseden konuşmanın değil; içeriden işleyen, kendi iç çatışmalarını seslendiren, okurun da kendi iç seslerini harekete geçiren türde bir konuşmanın önemli olduğunun altını çiziyor: “*Yanlı anlaşılmasın... ferdin üzerinden aşarak bir sınıfı, bir cemaati yakalayan konuşmayı kasdetmiyorum... iki insanı birbirinin karşısında gayr-ı tabii [doğal olmayan] bir atalette [işlevsizlikte] bırakmayan, birbirleriyle karşılaşan şahsiyetlerin arasında bir mahremiyet [içli dışılık, gizlilik], bir ihtiras veya menfaat havasını kuran, en basit mânasında konuşmadan bahsediyorum... Bir şahsı konuşturabilmek için onun postuna girmek lâzımdır.*” Devam ediyor: “*Romancı bu içten değişmeyi, kendi müşahadesinin [gözleminin] veya icadının kalıbına bürünmeği, onun şahsiyetini benimseyebilmeyi yapabilen adamdır. Ancak o zaman uydurma, ibda hâline girer.*” Ötesi; etrafında herhangi bir ‘dolgunluk ve gerginlik’ yaratmayan, ‘acemi ve çaresiz’ konuşmalardır.

Son olarak, Tanpınar’ın hikâye anlayışının ipuçlarını veren birkaç alıntıyı aktarmak istiyorum.

12. Tanpınar, ‘Bir Kadının Jurnalı’ başlıklı yazısında, Yunus Kâzım Köni’nin hikâyeciliğini ele alırken, hikâyenin; kısa ve yoğun olmakla zamanı özel bir tarzda kullanmak, şiir, hitabet ve tiyatro gibi kısa ve ölçülü bir zaman içinde gelişmek gibi belirli kurallara bağlı bir sanat olduğuna işaret ediyor: “*Hikâyenin zamanı -tabir caizse [deyim uygunsu]- son derece enfüsî [özel] olmalı, vak’alar ve cümleler müstakil [bağımsız] birer ‘durée’ hâline gelmelidir. Hikâyede ritm dediğimiz şey budur.*” , diyor. Zaten, bir metinde ritm gözetiliyorsa, orada zamanı değiştirici bir işlem söz konusudur: “*Bu tasarrufu, zamanın nizamını kendi organlarımızın veya sinir cihazımızın nizamına nakletmekle elde ederiz.*” Nasıl şiirde, soluk alıp vermelerimizle uyumlandırılmış büyük musiki cümleleri ve o cümleleri taşıyan süreler varsa, “*hikâyede de böylece heyecan ve dikkatimizin kendisi olmuş periyodlar bulunmalı, söz, vak’a, heyecan ve sabrımızın, dikkatimizin, hayat trajedisine mütehamil [dayanan] kudretimizin nabızı olan kabarışlar ve düşüşlerle devam etmelidir. Böylece... raksta olduğu gibi birbirini doğuran uzvî hareketlerin nizamına gireriz.*”

‘Seçme Rus Hikâyeleri’ yazıdaysa, ‘küçük hikâye’ye değiniyor, Tanpınar. Romanda, yazar; büyük yayılmalar, geniş bir yapı kurma ve genel etkilerin peşinde dolanabilme imkânına sahipken; küçük hikâyede, yazarın, tek bir çekirdek etrafında bütün bir sanat yeteneğini toparlamak zorunluğunda olduğunu vurguluyor. Kısacası; Tanpınar’ın, hikâyeyi şiire daha yakın tuttuğunu ve yaşadığını anlıyorum.

Yazınsal yönelim ve ruhsallığın kesişim noktaları

Şimdi de, Tanpınar'ın ruhsal/yapısal kuruluşu ile yazınsal yönelimlerinin kesişim noktalarını irdelemek istiyorum. Kuşkusuz, bunu yaparken, birinci ve ikinci bölümlerde (Tanpınar'ın ruh hâli ve çözümlemesine ilişkin) vurguladıklarımın anımsanmasını da istiyorum.

1. Tanpınar, henüz daha yolun başında sayılacağı sıra, neredeyse destur niyetine; şiir kendisinden öte bir şey amaçlamasın, yaşamın somut sorunlarına ve gündelik endişelere bulaşmasın; ruhu mustarip şair, saf ve mükemmel olanı elde etmek derdine, dille boğuşup dursun istiyor (bkz. Madde 1).

Dikkat edilecek olursa, Tanpınar, 'ruhu mustarip', yani, rahatsız ve huzursuz bir şairden söz ediyor. Herhalde, o, öncelikle kendisi olmalı. Peki; ruhu ıstıraplar içindeki şair, kendisi ile ıstıraplı ruhu arasında duran şiirle ne yapmak istiyor? Şiir ya da şiirsel yaratma süreci; şairin gününe ve geçmişine, bütün bir öznel tarihçesi içinde kendisine, kendisinin nesnel olanla çatışmalarına-kapışmalarına-hesaplaşmalarına ışık düşürmesin mi? Hayır, diyor Tanpınar; düşürmesin. Şimdi; hayatla cenkleşmede ciddi maluliyeti olan Tanpınar'ın, şiiri(ni) de hayattan saklamasını (ya da sakınmasını); ya da, hayatla başı hoş olmayan şairin, şiirin kuytusuna çekilmek ihtiyacını fark etmemek mümkün mü?

Tanpınar'ın huylandığı noktadan hareket edenler mızıldanabilir; 'E, ne yani, adam haksız mı; şiir, şiir olmaktan çıksın da, toplumsal meselelerin halline mi âlet edilsin?' Mızıldaklara; 'Bâtıl emsal olmaz, iyi şiirle kötü şiiri, daha doğrusu, şiir olanla olmayanı ayırt etmek gerek!', derim. Şiir olan şiirin, evvel emirde, düşünsel (aklî, fikrî ve de hükmi) olandan ayrı bir dil evreni kurarak (dolayısıyla, 'irşadın kürsüsünde vaaz vermeye' niyetlenenlerden farklı bir dili soluyarak) kendisini var ettiğini anımsatmak isterim. Mevzu, Tanpınar'ın da malumu olduğuna göre, onca titizlenme niye? Mesele; Tanpınar'ın, hayatı üzerine bulaştırma korkusu olmasın?

Aslında, 'şiir' adına vurguladığım şey, tüm 'yaratma' ürünü yapıtlar için de geçerlidir. Yaratıcı özne, öznel olanla nesnel çatışma noktasında duran; o çatışmanın, gün yüzüne çıkıp hayatın içine sürülemedikleri için 'huzursuzluk'la uç veren bileşenlerine kulak kabartan; onları, kendine özgü imge örüntüleri ile alımlanabilir kata taşıma duyarlılığı ve becerisi olan insandır. Böylelikle, yaratma ürünü olan şey; toplumsal/nesnel olanla çatışmasına duyarlı ('meselesi olan'), o çatışma içindeki kendisinden kalkarak, imgeleminde, aşkın bir varoluşu imgeleyen yaratıcı bireyin ürettiği şeydir.

Kısacası; 'ıstırap noktası'nda duran şairin önünde üç yol vardır: Bir: İstiraba yol açtığını düşündüğü toplumsal sorunları ele almak, çözüm yollarına işaret etmek üzere şiire soyunmak -bunun, şair kisvesine bürünmek olduğunu; bu yolla şiiri kuşanmanın mümkün olmadığını biliyoruz; İki: Toplumsal/nesnel olanla çatışması içindeki kendine bakma, imgelem düzeyinde kendini yeniden tasarlama anlamında şiiri yaşama; Üç: Dil katında mutlak bir güzellik kurmayı murat ederek (kendi dışındaki her şeyden soyutlayıp kendi üzerine kapatarak) şiire sığınma.

Tanpınar, şiir(i) adına üçüncü yolu öngörmüştür -tabiatına mahkûm olmak suretiyle.

2. Tanpınar, şiirin, mustarip ruhlarla bir tür ferahlık sunmasını istiyor. İhtiyaç duyulan ferahlığı, şiirin, -dünyevi çirkinliklerden uzak- saltık güzelliğinin sağlayacağına inanıyor. Güzellikse, ölçüler gözetilmek suretiyle kurulmuş biçimsel bir güzellik. Okuyan; bir yandan güzeli hissederek, bir yandan da, tüm güzelliklerin kaynağı 'ilahî güzellik'le sıcak bir temas ânı yaşayarak ferahlasın istiyor (bkz. Madde 2).

Ama asıl, kendisi için istiyor. Nasıl? Şöyle: Bir kere, elinin altındaki malzemenin, yani dilin, dünya ile köprülerini atacaksın. İkincisi; dünya ile köprülerini attığın dili, yoğur ha yoğuracak, ondan biçimsel bir güzellik yapacaksın. Bu çok, hatta, ömürlük bir uğraş olacak ve seni dünya gailelerinden (hâliyle) uzak tutacak. Üçüncüsü; her yoğurma hamlesinde ortaya koyduğunun karşısına geçip bakacak, mükemmele doğru çıktığın meşakkatli yolculuğun örnekleri karşısında kendini aferinleyecek ya da yeniden gayrete gelmek üzere sırtını sıvazlayacaksın. Yetmedi; tüm güzelliklerin anası, 'ezelî hakikat'ın kendisiyle (yoldaşıktan doğru) yarenlik etme şansı bulacaksın.

Hasıl-ı kelim; betimlemeye çalıştığım bu yönelim, hayat yorgunu Tanpınar'ın ruhsal/yapısal özelliklerinin telkin ettiği 'ferahfeza' makamında bir yol şarkısıdır.

3. Tanpınar, şiirde, biçim ve içerik diye iki ayrı unsur beklentisi olmaması gerektiğini; duyumsama ve söyleyişin, etle turnak misali olduğunu söylüyor (bkz. Madde 3). Yaratma sürecinin doğasını dile

getiriyor gibi. Ne güzel! Ama, tutarlı ve inandırıcı değil. Neden? Çünkü, hemen sonrasında ve neredeyse her fırsat bulduğunda, 'nizam ve intizam'ın altını çiziyor; şairin özgürlük tutkusuyla ölçüyü kaçırmamasından korkuyor (bkz. Madde 4).

Aslında, Tanpınar, -tabiatından mülhem- yaratıcı sürecin ayartacağı özgürlük arayışıyla başbaşa kalmaktan korkuyor.

4. Peki; hürriyet mevzuunda ifrata meyledişin ilacı var mı? Tanpınar'da; akışkan bir madde hâlindeki dilden, uygun eczayı çekip çıkartmak ve uygun kalıplara dökmek üzere, akla gelebilecek her türden reçete mevcut. Tatbikatı da şöyle: Şair, her ölümlüde olduğu gibi, kendisini ziyaret eden duyumsayışları şiire dönüştürmek üzere bütün bir zekâ ve uyanıklık kesilir; söz konusu duyumsayışların şiir adına somut bir güzellik kazanmaları için, onları, hazırında tuttuğu -bilhassa da güç ve zor bulunanlarından- uygun kafiye ve vezne boca eder (bkz. Madde 4, 5; 'zekâ, vuzuh, kat'îlik, istihsal azmi ve şuurlu irade' aşkına, bkz. Madde 6).

Tanpınar; şiir niyetine ama asıl kendi derdine, 'örfi idare'ye talip olan adamdır.

5. Hayattan kendimizi soyutladık, heyecanlarımızı dizginleyip güzelliğin önden belirlenmiş kalıplarına döktük. Başka? Tanpınar, bu dökme güzelliğin, bir tür 'rüya', bir tür 'musukî' olarak kendisini göstermesini istiyor. Peki; nasıl bir rüya, nasıl bir musiki? Rüya anlayışının, ihtiyaç üzere gittiğini söylediği Freud'un psikanalizindeki rüya ile bir alakası olmadığını söylemişim: Psikanalizin kurucusunun bize aktardığı rüya kuramına göre, rüya; nesnel dünya ile çatışması içindeki bireyin, bilinçdışına kışkışladığı (ya da, orada, zapturapt altına almaya çalıştığı) ruhsal malzemenin, uykunun rehabet ortamında, bilince doğru yürümek niyetiyle sindirildiği yerden çıkıp geldiği hemen bilincin öncesindeki (bilinçöncesi alandaki), 'rüya işlemi'ne tabi tutulmuş görünümüdür. Bu! Bu kadar. Fevkalade hayat içre -çatışmanın göbeğinden ses getiriyor. (22) Peki, Tanpınar'ın öngördüğü rüya? O, rüya adına, besbelli ki Jung'a gitmiş. Onun rüyaları, çok ama çok derinlerden ses getiriyor. Rüyaı görenin sesi olmaktan çıkmış -insan soyunun Tanrı'dan kopuş/ayrılış ânından doğru çınlıyor (bkz. Madde 7).

Tanpınar'ın musikiden muradı da benzer; şiiri, bildik yaşamın ve doğanın ötesine, 'hilkat nizamı'na taşısın; böylelikle şiir, bildik düşünceye değil, nabza hitap etsin istiyor. Menzil; maddesiz mutlaklık! (Tanpınar, Jung'dan önce Platon'a uğramış olmalı!)

Nihayetinde şair, şiirinde 'ben'ini yitiren adamdır. Şiirinde kendisi yoktur, şiirin kendisi vardır. Şiirin hası, -iyi yontulmuş elmas misali- kendisinden ibaret, bir güzellik timsalidir (bkz. Madde 11).

Hayat bezginini Tanpınar, hayatın ve kendisinin yerine şiiri koyuyor. Kendisi, şiirden ibaret olsun istiyor. Hayatı, şiirleşiyor; şiiri, taşlaşıyor.

Tanpınar, şiiriyle birlikte, zamanın ötesine savrulan bir göktaş (bkz. bütün şiirleri ve 'Boğaz'da Akşam') oluyor.

6. Tanpınar'ın romana (özellikle de romana) ve hikâyeye ilişkin yönelimleri, 'yaratıcı' yazınsallığa denk düşüyor. Söylediklerini çok anlamlı saptama ve uyarılar olarak değerlendiriyorum. Ancak, şaşırtıcı olan; Tanpınar'ın, sanatsal edimin ve sanatçının nesnesi ile ilişkileri bağlamında, şiiri bir yana, romanı ve hikâyeyi tümüyle ayrı bir yana koyuyor olması.

Şiirin ve şairin şiiriyle ilişkisinin ne olması gerektiğine ilişkin yönseyişlerini, Tanpınar'ın ruhsal/yapısal özellikleri çerçevesinde değerlendirdim. Satırbaşlarıyla anacak olursam; yazarın, romanlaştıracığı şeyi içtenlikli ve inandırıcı bir sorunsal çerçevesinde yaşıyor olması gereği (bkz. Madde 1, 4); genel kabul ve beklentilerden değil, genelin, birey olarak kendindeki kırılımları üzerinden (bkz. Madde 2) ve kendisini, yaratıcı özgürlüğe olabildiğince açarak yazıyor olması gereği (bkz. Madde 3); roman kişiliklerinin ve onların yaşamla ilişkilerinin yalnızca değil, devingen ve derinlikli olarak verilmesi gereği (bkz. Madde 6, 10, 11) yaratıcı romancının tutumu adına önemli vurgular. Ancak; hayattan ve o hayatın içindeki kendisinden soyutlayarak, rüya ve musiki hissedişleriyle beraber, zamanın ötesinde (ölümcül huzuru telkin eden) kopkoyu bir şiir evrenine yolculuk tercihi ile; roman dünyası adına, insana bağlılığı ve ümidi, yaşama sevincini ve neşeyi yücelten (bkz. Madde 3), İslami ve Tasavvufi geleneğin, Tanrı'ya ve Tanrısalığa ulaşmaya sıkışmış sorunsalı yerine, hayatla bütün bağları ve arayışları çerçevesinde insanı esas alan (bkz. Madde 7, 8), yaşama saadetini kadın-erkek beraberliği

içinde değerlendirmeyi önemseyen (bkz. Madde 9) romancı yönelimini karşı karşıya koyuşu, az önce andığım üzere, çok şaşırtıcı.

Çok şaşırtıcı mı? Eğer, yazarın, yazınsal metinlerden beklentisi ve o metinlerin kuruluşu ile ilgili kaygılarını, yazarın ruhsal/yapısal kuruluşu bağlamında değerlendirebilirsek, hiç de şaşırtıcı değil. Tanpınar'ın ruhsal yapısının, erken dönem nesne ilişkilerine (bir sevgi nesnesi olarak annenin belirleyici ağırlıkta olduğu evreye) gerileme (regression) eğiliminde olduğunu biliyoruz. Gerilemeli yapı, gerileme eğilimi içinde bir yerlere tutunmak ister. Tanpınar'ın şiire ilişkin yönsemelerine -böyle bir anlayışla- baktığımızda; ölçü ve düzen (vezin, kafiye, nizam, intizam) arayışının ve bilinçli denetim ihtiyacının, ruhsal yapının gerileme eğilimi içindeki tutunma noktaları olduğunu söyleyebiliriz. (23) Şiiri taşımak istediği evrense, Tanpınar'ın gerileme eğiliminde olduğu nihai noktaya işaret ediyor (erken dönem nesne ilişkileri düzeyine -hatta, onun da erken evrelerine). Söz konusu şiir evreni, anılan evreye ilişkin ihtiyacın simgesel karşılıklarıyla kuruluyor. (24) Roman dünyası adına bilinç düzeyindeki öngörülerini ise; daha bir kendisi olmaya soyunduğu şiir sürecinde, ruhsal/cinsel gelişimin(in) daha ileri (gelişkin) evresine ait hangi ihtiyaçları bastırma/yoksama çabasına girmiş olabileceğini imliyor. (25)

Öte yandan; Tanpınar'ın şiir(i) adına bir ömür boyu 'mükemmel'i arayışı da, söz konusu ruhsal yapı içinde anlamlı. Sorunlu erken dönem nesne ilişkilerinden dolayı, kendi olarak sevilme yerine (sağlıklı narsisizm), abartılı bir ideal üzerinden sevilmenin (şişkin/hoşgörüsüz ben[lik]-ideali) belirleyicilik kazanmış olduğunu görüyoruz. Şöyle de söyleyebilirim: Tanpınar, şiirde mükemmelliğin peşinde koşarken, aslında, mükemmeli kuran kişi olarak sevilme (beğenilme) beklentisinin peşinde koşuyor. Bu uzun koşu, aynı zamanda, onu, gerçek hayatta, erken dönem nesne ilişkilerinin karanlığına düşmekten de koruyor: Hem, yaklaşıldıkça ötelendiği hissedilen bağlayıcı bir amaç olarak; hem de, şairi, bitmeyen bir yapma-bozma uğraşı içinde tutarak. (26)

Bütün bunların, Tanpınar'ın, şiir-roman-hikâye dünyasında somut olarak nasıl yankılandığını son bölümde irdelemek istiyorum.

Dipnotlar ve kaynakça

1. *Edebiyat Üzerine Makaleler/* Ahmet Hamdi Tanpınar; Hazırlayan: Dr. Zeynep Kerman, Dergâh Y., Altıncı B., Eylül 2000 (İlk basımı: 1969.), s. 13-17 ve 18-20.
2. ‘Paul Valéry’ başlıklı yazı da, ‘Şiir Hakkında/I ve II’ gibi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*’de yer alıyor. Her iki yazı da, Temmuz 1930’da, *Görüş* dergisinde yayımlanmış.
3. Yıl, 1939 (14 Mayıs, *Oluş*): “İki sanat zihniyeti tâ Tanzimat’tan beri memleketimizde karşı karşıyadır. Bunlardan birincisi asırlardan beri gelen bir zevk terbiyesinin mahsûlüdür; bu zihniyet ister ki sanat sadece güzellik peşinde koşsun ve güzel denilen şey de -bittabi şiir için dilin imkânları içinde aransın- mükemmele yaklaşan bir form içinde ve o form yoğrulurken elde edilsin... İkinci zihniyet şiirin hayat ve cemiyetle çok sıkı bir münasebeti olmasını, onun gündelik manzumelerini, ihtiyaçlarını, içinde gizli temayülleri ve atılmağa hazırlandığı büyük hedefleri hazırlamasını ister.” Tanpınar, o günlerde, ‘günün ve hayatın emirlerini sanatın üstünde tutan’lara örnek olarak Nâzım’ı veriyor. Tanpınar’a göre, Nâzım’ın şiiri; dar, çapraşık ve asıl gerekli olanı ihmal etmiş bir şiir oluyor. (*Edebiyat Üzerine Makaleler/* s. 29-31.)
4. Yıl, 1938 (1 Mart, *Cumhuriyet*): “Şekle inanıyorum, çünkü zaruretler ve getirdiği zorluklarla o bana, kendimi tahakkuk ettirmek [gerçekleştirmek] imkânını veriyor. Onu ararken kendimi buluyorum. O beni ayıkliyor, temizliyor ve derinleştiriyor.” (*Edebiyat Üzerine Makaleler/* s. 28.) Yıl, 1939 (19 Şubat, *Akşam*): “Bence sanat, tamamıyla formdur, şekildir...” Tanpınar, özellikle de, şeklin eski olanına düşkünlüğünü şöyle açıklıyor: “... nasıl hilkat insan dediğimiz varlığı, insan vücudu dediğimiz mekanizmayı hiç değiştirmiyorsa, biz de içimizdekilerini aynı surette eski kalıplara, eski şekillere dökebiliriz.” (*Mücevherlerin Sırrı/* s. 159.) Ya da (yıl, 1955): “Canım öyle değil mi?.. Biz şeklimizle mevcut değil miyiz? Şeklimizle yani vücudumuzla... Bütün kabiliyetlerimiz vücudumuzdan gelmez mi?” (*Yaşadığım Gibi*, s. 319; *Varlık*, 1 Ağustos.)
5. Yıllar sonra, ‘Fuzulî’ye Dair’ (I ve II) başlıklı bir yazı kaleme alan Tanpınar; Kanunî’nin Bağdat’ı fethettiği yıl, Fuzulî kırklarında iken, Bâkî’nin sekiz yaş dolayında, ellerinden büyük tokmaklarla yumuşak ve ağır kokulu meşinleri dövmekte olan bir saraç çırağı olduğunu anımsatarak şunları söylüyor: “Bu en büyük şâirimizin işe saraç çırağından başlamasına bayılıyorum. Kendisine çok yakın vesikalar [belgeler] bunu söylemeselerdi, ben böyle bir masalı kendim uydurmak isterdim. Çünkü şiir ve alel-umum [genel olarak] sanat her şeyden evvel bir zanaakârlık, madde üzerinde çalışma işidir. Parmaklarının arasında dili, şekil vereceği bir madde gibi görmeyen şâir, hiçbir surette şâir olamaz.” (*Seçmeler*, s. 110-114 ve 115-119; *Cumhuriyet*, 14 ve 28 Şubat 1957.)
6. *Edebiyat Üzerine Makaleler/* s. 32-35 ve s. 36-39; *Ülkü*, 16 Ekim 1943 ve 1 Şubat 1944.
7. Jung da şunları söylüyor: “Ruh, düşlerde olduğu gibi mit ve masallarda da kendini anlatır, ve arketipler bu doğal etkileşimde ‘oluşum, yeniden oluşum, ebedi zihnin ebedi eğlencesi’ olarak görünürler.” (*Carl Gustav Jung/ Dört Arketip/* s. 87.)

Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı mektubunda da (Aralık 1942 veya ’43 başı/ *Tanpınar’ın Mektupları...*) şunları söylüyor: “Sana ‘Şiir ve Rüya’nın ilk kısmını gönderiyorum... Hiçbir ilim iddiası yoktur. Fakat rüya hakkında mevcut olan ilmî literatürü, Bergson’dan Jung ve Jones’a kadar, bazı doktorlar da dahil, görerek yazdım. Eğer rüyayı hâlâ en eski nazariyelerinde [kuramlarında], yahut Swedenborg ve muakkiplerinin [izleyicilerinin], Alman romantiklerinin anladığı gibi, bir nevi metafizik çehresiyle görüyorsam, bu sadece böyle istediğim içindir.” (Bence de!)

Bir anket dolayısıyla, 1951 yılında Yaşar Nabi’ye yazdığı mektubundaysa; “Bence güzel, bir hasrettir: ‘Objesini kendisi yaratan bir hasret.’, diyecektir, Tanpınar. Yani, hasretin (‘güzel’ olanın) nesnesi, kendisiyle sınırlı -mutlak! Aynı rüya anlayışından esinle, ekliyor: “Onun için şiirle rüyanın arasında daima bir yakınlık buldum.” (*Yaşadığım Gibi*, s. 308; *Varlık*, 1 Aralık 1951.) Demek ki, rüya da mutlak; salt, içeriğinin mahsulü!

8. Kendisi ile yapılan bir konuşmadan (‘Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor’): “Evet her şiirde dünya yeni baştan kurulur. Musikinin bir başka eşi. Bunu yalnız şiirin ahengini, ritmini düşünerek söylemiyorum. Şiirdeki konuşmanın şekli musikiye benzediği için söylüyorum. Şiir

bir ikameler san'atıdır. O da musıkî gibi kendi maddesini kendi şartlarıyla yaratır.” (Yaşadığım Gibi, s. 316-317; Varlık, 1 Ağustos 1955.)

9. Edebiyat Üzerine Makaleler/ s. 144; Cumhuriyet, 14 Şubat 1957.

10. Yaşadığım Gibi/ s. 357-360; Şadırvan, 10 Haziran 1949.

Tanpınar, ‘Şiir ve Rüya’ başlıklı yazısında da, müzik ve evrenin sonsuzluğunu (‘büyük manzaralar’, vb.), ‘ölüm’ duygusuyla birleştiriyor: “Musıkî gibi, büyük manzaralar da uyandırdıkları sonsuzluk duygusuyla bizi ezerler. Açık havadan çok defa yorgun ve harap, fakat daima büyük bir keşifle döneriz. Bu, kâinatla denk olan ölüm düşüncesidir.”

11. ‘Ahmet Hamdi Tanpınar’la Konuştum’; Yaşadığım Gibi, s. 285-290; Varlık, 1 Şubat 1947.

12. Tanpınar’ın, o dönem Türk şiirinde önemseydiği öteki isimler (anılan konuşmadan aktarıyorum) şunlar oluyor: Ahmet Kutsi, Oktay Rifat, Ahmet Muhip, Cahit Külebi, Necati Cumalı, Melih Cevdet.

13. Bu madde için bkz. Edebiyat Üzerine.../ s. 40-43 (‘Şiir ve Dünya Ölçüsü’/ Cumhuriyet, 12 Aralık 1947), Mücevherlerin Sırrı/ 81-90 (‘Bir Bakıma Tek Millî Sanat Şiirdir’/ Yücel, Ocak 1948 -yazının tamamı).

14. ‘Ahmet Hamdi Tanpınar’la Bir Konuşma’; Yaşadığım Gibi, s. 296-299; Varlık, 1 Aralık 1950. Ya da: “Bugünkü şiirimizin bence en büyük meselesi, gençlerin vezni büsbütün bırakmış görünmeleridir. Şiir bir milletin öz malıdır, hangi şekilde olursa olsun dilin çiçeğidir ve herkesin malı olan bir ölçü ister... Biz evvelâ aruzu bıraktık, sonra heceye sırt çevirdik, vezinsiz mi kalacağız? Bu otuz sene sonra da sorulacak bir sualdir. Bana öyle geliyor ki gençlerimizin vezinsiz ve kafiyesiz şiire gitmeleri çok defa, yenilik ihtiyacından değil, kolaylık ihtiyacından ileri geliyor.” (Yaşadığım Gibi, s. 312-313; Hisar, 1 Mayıs 1953.) Tanpınar, kendisiyle yapılan bir başka konuşmada, “... siz kafiye, vezne, hattâ şekle bir zaruret gibi bakıyorsunuz.”, diyen görüşmeciyi, “Onlar oyunun şartlarıdır. Yani işin içinde ve esasında mevcut şeyler.”, diye karşılık verirken de aynı duyarlığa işaret ediyor. (Yaşadığım Gibi, s. 316; Varlık, 1 Ağustos 1955.)

15. Yaşadığım Gibi, s. 315-323; Varlık, 1 Ağustos 1955.

16. ‘Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor’; Yaşadığım Gibi, s. 338-340; Varlık, 15 Ekim 1960.

17. Andığım kaynağın dışında; Mücevherlerin Sırrı’nda, özellikle de Huzur (s. 203-206, s. 210-212) ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü (s. 233-236) romanları hakkında Tanpınar’la yapılan görüşmeler; Yaşadığım Gibi’de de romana ilişkin çeşitli değerlendirmeler (s. 298, s. 319, s. 328-330, s. 336-337, s. 339-340) okunabilir.

18. Edebiyat Üzerine Makaleler/ s. 47-50 ve 51-54; Kültür Haftası, 22 ve 29 Ocak 1936.

19. A. g. y. , s. 55-57; Ülkü, 1 Temmuz 1943.

20. A. g. y. , s. 58-63, 64-67 ve 68-70; Ulus, 19 Eylül ve 27 Kasım 1943, 1 Nisan 1944.

21. Anılan ilk yazı için, bkz. Edebiyat Üzerine Makaleler/ s. 448-451; Cumhuriyet, 6 Mayıs 1949; ikinci yazı için, bkz. a. g. y. , s. 488-489; Tasvir-i Efkâr, 3 Aralık 1940.

22. Freud’un ‘rüya kuramı’na ilişkin aktarımım için, bkz. Birey Sorunsalı/ ‘Rüyaların Yorumu’, s. 25-34; Hayal, Hakikat, Yaratı/ ‘Bilinç-Bilinçdışı ve Rüya’, s. 243-256.

23. Ölçünün, biçimsel duyarlılığın, düzenin, bilinçli denetimin... -neredeyse bir yaptırım niteliğiyle- bu denli önemsenmesinin, yapının gerileme eğilimine ilişkin obsesif/anal nitelikli savunular olduğunu düşünüyorum. Böylece, Tanpınar, ruhsal/cinsel gelişmenin daha ilksel basamaklarına gerilemesine yol açabilecek duygusal yoğunluklarını (yatırımlarını) ayrıştırma cesareti (‘yaratıcı cesaret’) göstermek yerine, onları denetlemeyi seçmiş oluyor.

24. Daha üst düzeyli savunmaların (fallik ve anal-sadistik evre ile ilgili olanların) yetmediği, asal takılma noktasına gerilediği durumlarda, Tanpınar, o evrenin gereksediği yaşantıları simgeler üzerinden şiirlerine taşıyor. Şöyle düşünüyorum; simgeler, her ne kadar, yazarın (şairin) iç gereksinimlerinin/arayışlarının karşılıkları olsa da (o anlamda, yaratma sürecini besleyen öğeler gibi alınabilse de), söz konusu iç dünyanın devinimlerini ayrıştırmaya elvermezler. Bir başka deyişle, simgeler; iç çatışma ve arayışları, belli evrensel (ortak) ifadeleri içinde dondurur (dolayısıyla, denetler); kişisel ayrıştırmalardan çok, evrensel ayrıştırmalara hizmet ederler. Bir örnek vereyim; rüyada görülen bir sopa, simgesel (ve evrensel) olarak erkek cinsel organını imler. Ancak, imlediği şey ile rüyayı gören arasındaki özgül bağıntıyı kurmak; söz konusu simgenin, rüyayı görenin ruhsal gerçekliğinde nasıl bir

imgeselliği temsil ettiğini anlamakla; bir başka deyişle, sopayı, rüyayı görenin öznel tarihçesindeki çatışmaların içine yerleştirmekle olanaklıdır.

25. Sanıyorum, Tanpınar, bilinçdışı/bilinçöncesi serbest akışı daha iyi denetleyebileceğini hissettiği roman ve hikâyede, benlik kuruluşu adına tehlikeli addettiği yatırımlara daha çok yer açma niyeti gösteriyor. (Niyetlenmenin bilinçli olmadığı anlaşılıyor, diye düşünüyorum.)

26. Şiirin malzemesiyle, -mükemmeli oluşturmak amacıyla- oynayıp durmanın, anal bir uğraş olduğu açıktır. Yukarıdaki 5 sıra sayılı dipnotun da (Tanpınar'ın, Bâkî vesilesiyle söyledikleri), savımın (Tanpınar özelinde) çarpıcı bir kanıtı olduğunu düşünüyorum. Öte yandan; şiirde mükemmele varma azminin, şiirden çok, Tanpınar'ın ihtiyacı; şair olarak (elbet, 'iyi' şair olarak) kabul görmeninse, Tanpınar için nasıl bağlayıcı bir ben(lik)-ideali olduğunu, kendisini şair olarak kabul ve ilan etmekteki güçlüklerinden, şiirlerini yayımla(yama)ma serüveni ve Yahya Kemal'le ilişkisinden de anımsıyoruz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Ruhsal yapı- yaratısal yankı

Beş Şehir

Tanpınar'ın şiir, hikâye ve romanlarına geçmeden önce, tam da kavşak noktasında (tarihten, coğrafyadan kendisine, oradan etrafa ve şiirine, romanına, hikâyesine açılan yolların kesişim noktasında) yer alan *Beş Şehir*'in içinden yürümek istiyorum.

Birinci basımı, 1946 yılında Ankara'da yapılan *Beş Şehir*'de (1), Tanpınar; 'hayatının tesadüfleri' olarak andığı beş şehirden kalkarak, özellikle de tarihiyle, kültürüyle etrafın kendi içinde nasıl yankılandığına kulak veriyor. Ve böylelikle; şiirine, hikâye ve romanına açılan yolların nerelerden ve nasıl geçtiğine tanıklık etmemizi de sağlıyor.

Tanpınar; 1960 basımı için yazdığı önsözün ilk satırlarında, kitabının asıl konusunun, "*hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü*" ve "*yeniye karşı beslenen iştiyak [arzu]*" olduğunu vurguluyor. Her ne kadar, çatışır görünen bu iki şeyi 'sevgi' ile birleştirdiğini belirtse, kendisini yenileyen şeydeki değişiklikleri sevgisi ile kabullenmeye kendini zorlasa da, asıl belirleyici yaşantısının eskinin (yitirilmiş zamanın) ardından duyulan hüznün olduğu anlaşılıyor. "[İ]rademizin en sağlam olduğu anlarda bile, içimizde hiç olmazsa bir sızı ve bazen de bir vicdan azabı" tarzında konuşmakta olduğunu belirtirken de, bence, söz konusu hüznün, geride bırakılan şeye özlem ve suçluluk duygusunun bir karışımı olduğunu ifade etmiş oluyor. (2)

Öte yandan; yalnızca ulusların ve toplulukların değil; kişilerin de anlam ve kimliklerini oluşturan şeyin 'tarihsellik', süre giden geçmişle bir tür didişme/hesaplaşma olduğunu vurgulamakla, *Beş Şehir*'i, az önce andığım kavşak noktasına yerleştiriyor. Hemen üç beş satır sonrasında, hiç unutamadığı bir anısından söz ediyor, Tanpınar: Uludağ'da bir sabah vakti, çobanın kaval sesine karışan birbirini çağırmakta olan koyun kuzu melemeleri. O ân, gözlerindeki perde sıyrılıyor ve şunu ayırıyor: Evet, Türk şiiri ve müziği, bir 'gurbet macerası'dır; ama bu macera, işte o ân tanık olduğu şeye de sıkı sıkıya bağlıdır. Böylelikle, Uludağ'daki tanıklık, bizleri de bir ânda, yazar-tarih-toplum kavşağına taşıyor ve Tanpınar'ın o kavşakta ağırlıklı olarak 'gurbetlik' yaşantılar devşirdiğini düşündürüyor. "... benim için bu meselelerin kendileri kadar, onların bana gelişleri, ruh hallerimi benimseyen içimdeki yürüyüşleri

de mühimdi.” (3), ifadesiyle de, koyun-kuzu-kaval seslerinin ‘doğduğu ve yaşadığı yerden uzak düşme’ duygusunu uyandırışının ne denli öznel olduğunu anımsatmış oluyor.

Şimdi, sevgili Tanpınar’la birlikte biz de o şehirlerden geçelim ve o yerlerin, sevgili yazarımızın ruh hallerini benimseyerekten içinden doğru nasıl yürüdüğünü anlamaya çalışalım.

İlk durağımız **Ankara**. Tanpınar, ilk kez 1928’de geldiği Ankara’da, Yakup Kadri’nin *Ankara*’sından tanıdığı iç burkucu manzaralarla karşılaşılıyor: eski Ankara mahalleleri, çarşı ve kaleye çıkan yollar, Cebeci tarafları. Yalnız, burada dikkati çeken, iç burkan yoksulluk manzaralarının Tanpınar’da farklı bir tasavvuru uyandırışı. Tasavvur, Tanpınar’da olmayan bir şeye işaret ediyor: ruh bütünlüğü. Bir yandan, ruhundaki parçalanmışlıktan -sıtma nöbetine benzer bir ürpermeyle- ürperiyor; bir yandan da, o ürpermeyle, arasında dolaştığı ruhsal bütünlüğe bürünmeyi arzuluyor: “Onların arasında, bir sıtma nöbetine benzeyen ve durmadan bir şeylere, belki de fakirliğin altında tasavvur ettiğim ruh bütünlüğüne sarılmak, onunla iyice bürünmek arzusunu veren bir ürperme ile dolaşırdım.” Tanpınar’ın bu içtenlikli ifadesi, bana, üşüme/ürperme duyumsayışı ile kendisini gösteren, bir yoksunluk, sarılıp sarmalanmamışlık duygusu içinde olduğunu (bütün bunların, anne-şefkat-korunma-esirgenme arayışlarıyla örtüştüğü açıktır) gösteriyor. Ve Tanpınar, kendisinde olmayan, bütün yoksunluklarına karşın o yoksul insanlarda olduğuna inandığı ruhsal sağlamlığa ihtiyaç duyuyor (Ve elbet, biz de, “Çok fakir, çok zavallı bir ihtiyar kadın”la ilgili anısını anımsıyoruz.): “Kaç defa Cebeci’de veya kalede bu evlerden birinde oturmayı düşündüm.” (4)

Devam ediyoruz ve Ankara Kalesi’nin üstünde, ‘yorulan sinirlerini kanlı ve şehvetli oyunlarla uyuşturmaya çalışan’ bir imparatorluğun (Roma İmparatorluğu) hemen yanı başında, ondan aldığı topraklar üzerinde ‘başka bir Allah’a ibadet’e duran, ‘başka tür hasretlerin türkülerini’ çığırınların evlatlarından ‘saf yürekli muhacir kuş’ Hacı Bayram’a geliyoruz. Hacı Bayram, aslında Tanpınar’ın da ulaşmak istediği derinlikler(in)e dalan, o derinliklerde Allah’ı bulan ermiş kişi. Hazır Hacı Bayram’a gelmişken, Tanpınar, Hacı Bayram’la (‘İstanbul’un fethinin manevi ve nurani yüzü’) Akşemseddin’in Ankara Ovası’ndaki karşılaşmalarını da aktarıyor.

Akşemseddin o sıralar, devrinin tüm ilmine vâkıf, yetmeyeni tasavvufta arıyan genç bir âlim. Aradığı, Akşemseddin’e rüyasında görünüyor (bu, ‘rüyada görünme’lerin ne menem şeyler olduğuna daha önce değinmiştim): Hacı Bayram! Boynuna dolalı bir zincir ve zincirin ucunda Hacı Bayram. Akşemseddin, rüyasında gördüğünü Ankara Ovası’nda müridleriyle (kendisine bağlı öğrencileriyle) mahsul toplarken buluyor. Nedense iltifat görmüyor. Aldırıyor, o da onlarla mahsul topluyor. Yemek vakti geliyor. Öğrencilerine Allah ne verdiyse dağıtan Hacı Bayram, onun çanağına bir şey koymadığı gibi, artan yiyeceği de köpeklerin önüne bırakıyor. Akşemseddin darılmıyor, gücenmiyor, köpeklerle birlikte karnını doyuruyor. (Eh; ‘devrinin tüm ilmine vâkıf genç âlim’ bu yolları biliyor olmalı!) Ve, böylece, bu kaba ‘teslim’ (teslim’i Tanpınar da italik yazıp vurguluyor) sınavından başarıyla geçen Akşemseddin tarikata kabul ediliyor. Aynı Akşemseddin, İstanbul’un fethinde Sultan Mehmet’e yardımcı oluyor ve işi bittikten sonra köyüne çekiliyor. Bütün bu aktarılanların elbet farklı bir yaşam felsefesine işaret edişini yadsımıyorum; ama, Anadolu’ya yerleşimden İstanbul’un alınışına uzanan süreci özellikle de bu kültürel eksen üzerinden alımlayan Tanpınar’ın, böylesi bir kurguya kişisel gereksinimi olduğunu da göz ardı edemiyorum: iç bulandırıcı bir teslimiyet ve abartılı bir alçakgönüllülük! Abartı ile alçakgönüllülüğün yan yana gelmesini, ama asıl önemlisi, Tanpınar’ın bu yan yana gelişi özel bir değer yüklemesini ‘manidar’ buluyorum -neredeyse, bütün bir tarih felsefesinin buralardan devşirilmiş olmasını da!

Tarih ve coğrafyada yoluna devam eden Tanpınar, Ankara Kalesi’nin üzerinden yine Ankara Ovası’na baktığında, bu kez, başka bir Ankara görüyor: onca övdüğü, duygusal yakınlığını esirgemediği geçmişle köprüleri atan adama teslim olmuş bir şehir: “Burada tek bir vak’a, tek bir zaman, tek bir adam muhayyileye hükmediyor... Bu o kadar böyle ki, Ankara, İstiklâl Mücadelesi yıllarından bütün mazisini yakarak çıkmış denebilir.” (5) Ve, hemencecik, rüyalar üzerinden kendini gösteren, kahramanları İsmet Paşa ve Mustafa Kemal olan bir kahramanlık hikâyesi kuruyor. Böylece, Malazgirt’ten o yana, mevcut kahramanlık hikâyelerini birbirine ulama şansı da yaratmış oluyor: “İnönü’nde genç kumandan İsmet Paşa, 1922 yılının 26 Ağustos gecesi Dumlupınar’da Başkumandan Mustafa Kemal -eğer uyudularsa- nasıl bir rüya gördüler? Milletlerine hazırladıkları istikbal kendilerine açıldı mı?” (Nasıl? Ha, ‘Ankara’ yazısının ilk yayımlanma tarihinin 1942 olduğunu da anımsatırım!) Ulama için devam ediyor: “Bu geceler, düşüncemi başka büyük geceye, 1071 senesi Ağustos’unun 26. gecesine götürüyor. Malazgirt’te bileğinin kuvvetiyle, dehasının zoruyla bize bu aziz

vatanın kapılarını açan Alparslan'ı, muharebe emri vermeden evvel hangi kuvvetler ziyaret etti ve ona neler gösterdi?" (6)

Sonuçta, Ankara Kalesi üzerinden bir bakış, Tanpınar'a bir şeyi bir kez daha öğretiyor: Bir ulusun tarihi ne denli uzun olursa olsun, 'birkaç büyük ve mübarek rüya'nın işaret ettiği birkaç ana olgunun etrafında döner. Ve, söz konusu tarih, "yaratıcı hamlenin ta kendisi olan bir imânın devamına bağlıdır." (7) İşte size Bergsoncu bir devam kavrayışı! Ve, 'Ankara'nın ilk basımından aynı yere denk düşen bir cümle: "Hadiselerin akışındaki ilâhî nizam!" (8) Demek ki, zaman ve devam, yaratıcı hamleye; yaratıcı hamle 'imânın devamı'na, o da 'ilâhî nizama' bağlı. Evet; söz konusu zaman zincirinin baklalarını tek tek ilerlediğimizde, gerçek hayat alımlayışı ve yaratma sürecinde o zincirin ucundan tutan, sevgili Tanpınar'a ulaşmış oluyoruz.

Yolumuza devam ediyoruz: **Erzurum**. Tanpınar, Erzurum'a üç kez gitmiş, üçünde de ayrı ayrı yollardan. Erzurum'a çıktığı yollardan ilki, bizleri de yazarımızın çocukluğuna çıkarıyor. Balkan Savaşı'nın sonunda, 'iki felâketli muharebe arasındaki o kısa, azaplı soluk alma yılının' ve babasının memur olarak bulunduğu Şark sancağından dönmekte olan onlu yaşlarının başındaki Ahmet Hamdi'ye. On bir gün süren, sabahları uyandığında kırıcı soğuktan donan ellerinin hareketlerine şaşarak, büyük anneannesinin masalları, Kerem'den, Yunus'tan okuduğu beyitleri ve öğretmeye çalıştığı yıldız adlarıyla örülmüş yoldan gelen Ahmet Hamdi'ye. Bir gece dibinde yatılan Yıldız Dağı, bir gün uzağından geçilen Suphan Dağı ve bütün bunlara, 'canlı, ebedî varlıklar gibi' bakan, onlarda bir yığın inanışı dillendiren, onlara bir yığın rüyanın içinden bakıp onlarda 'ilâhî varlıkları yahut velîleri' bulan bir nine.

Böylelikle, daha çocuk yaşında, onca yoksunlukla bir yerden göçüp bir yerlere konmaya çalışan Ahmet Hamdi'nin, o dağlarda neleri bulmaya eğilimli olduğunu daha iyi anlayabiliyoruz: "Bu dağlar sadece adlarıyla memleketin bir köşesinde bir nevi 'semâvât' [göksellik, Tanrısallık] rüyası kurmuş gibidirler." Ve Tanpınar, o dağların çocukluk imgeleminde uyandırdığı 'acaip tesir'i açıklıyor: "... bu dağlarla ilk defa karşılaşan... onların kudret ve nüfuzlarının muhayyilemizde ayrı bir şekilde canlandırdığı manzara içinde adlarını duyan yolcunun, bir an bile olsa, bir nevi ebediyet vehmiyle dolmaması, hüviyetlerini yapan uzletin bir kader duygusu hâlinde kendisinde yerleşmemesi kabil değildir." Tanpınar'ın çocukluk imgelemine, kendi yalnızlıkları içinde güçlülüğü ve sonsuzluğu yansıtan; bakanın (ve elbet küçük Hamdi'nin) içine, yalnızlığı bir kader duygusu olarak işleyen dağlar. Tanrısallık rüyası (imgesi) dağlar. Yıldız Dağı... "Onda bir nevi ecdat-Tanrı çehresi sezer gibiydim." Çok açık; ecdat/baba imgesi dağlar. 'Yıldızlarla konuşan, yıldızların saatini kuran, yıldızları birbirine ayarlayan', "hülâsa kâinat ve kader dediğimiz büyük gidiş gelişi oradan tek başına ve kendi kendine idare" eden dağlar. Anımsıyoruz; Antalya'da anlatılan dağlar. (9)

Evet; Tanpınar, imgelemine ve benliğine iz düşüren dağların arasından girdiği Erzurum'a, on yıl sonra (1923'te), yağmurlu bir günde, Zâkir Bey'in anlattığı bitmek tükenmek bilmeyen mezarlığın içinden geçerek giriyor. (Efendim; bu Zâkir Bey'in, mütareke yıllarında Ermeni sorunu dolayısıyla Erzurum'a gelen Amerikan heyetinin 'ceneral'ine, büyük taşlık Müslüman mezarlığını ve de küçümen Ermeni mezarlığını gösterip, buna, Ermenilerin kendi ölümlerini yemiş olamayacağı bilgisini de ekleyerekten, kısa ve veciz bir misalle, 'ekseriyet'in kimlerde olduğunu açıklayan zamanın 'Belediye Reisi Zâkir Bey' olduğunu; o arada, Tanpınar'ın, Erzurum'da Türklerin daima ezici bir çoğunluk oluşturduğunu bin türlü şekilde göstermenin mümkün olduğuna işaret edip geçerken, asıl, Zâkir Bey'in şahsında tecelli eden hazır cevaplılık ve Erzurum mizahına bayıldığını da belirtiyim.) Ancak, öyle anlaşıyor (başkası da çok mümkün değil), ne Zâkir Bey'in ne de öteki Erzurumluların mizahı, Tanpınar'ı, Erzurum'a gelirken yanında sürüklediği yıkıklık duygusundan kurtarabiliyor. Kalıcı ruh hâlini, zamanında ekseriyetin ne tarafta olduğu değil, yanında sürüklediği belirliyor: "Onun [bitmez tükenmez mezarlığın yani] zamanla hırpalanmış uzun, kırmızıya çalan taşları,... sert rüzgârın savurduğu sağanak altında hayâletler gibi etrafımı almıştı. [Mezarlığın bitmez tükenmezliği böylece daha iyi anlaşılıyor.] Lisede edebiyat hocalığı yapmaya gelmiş İstanbullu genç şairi alt üst etmeye bu tesadüf kâfi idi."

Bereket, ertesi gün, talih Tanpınar'ın karşısına, 'toparlayıcı adam' müdür Cevat Dursunoğlu'nu çıkarıyor. (Tanpınar'ı, daha hocalık yolculuğunun başında emekliliğine ne kadar kaldığını sorarak -ve de 'genç' bir şair olarak- yıkıldığı koltuktan toparlayıp himmetine alan Cevat Bey'i anımsıyoruz elbet!) Lakin, toparlayıcı adam Cevat Bey de derdine derman olamıyor: "Bununla beraber bu ilk karşılaşmada içime ekilen yıkılış hissi ['ayaklanan içimdeki yıkıklık duygusu' demek daha doğru

olmalı] *beni tamamıyla bırakmadı.*” Toparlanmaya çalışan sevgili Tanpınar’ı bir doğal yıkım (âfet) bir daha yıkıyor: “*Yaz sonunda büyük zelzelede onun [yıkılış hissinin] en korkunç yüzü ile içimde canlandığını gördüm.*” (10)

Depremle içindeki yıkıklığa bir kez daha tanık olan Tanpınar’ın, Ulu Cami’yi gezerken, içindeki zaman-yazgı örüntüsü de bir kez daha canlanıyor; caminin taşlarına değen başların kaderini, uğrunda yoruldukları şeyin büyüklüğünü düşünüyor: “*İnsan kaderinin büyük taraflarından biri de, bugün attığı adımın kendisini nereye götüreceğini bilmemesidir.*” Bâkî’nin Fatih Camii’ndeki fakir babasıyla, Nedîm’in annesiyle yazgısal uzaklıkları hatırına geliyor. Ve kuşkusuz, oradan, yine Malazgirt Ovası. O ovada dövüşen yiğitlerin de zamanın hangi büyük zembereğini kurarak kılıç salladıklarını bilmediklerinden dem vuruyor. Bilemezlerdi. Çünkü; “*Kader, insan ruhu bir tarafını tamamlasın, yaratılışın büyük rüyalarından biri gerçekleşsin diye, onları bu ovaya kadar göndermişti.*” Demek ki, zamanın akışını düzenleyen, kendi kurduğu (ve kimlere nasip olacağını kendisinin belirlediği) büyük rüyalar uyarınca akıp giden zamanı şekillendiren bir yaratıcı var. Demek ki zaman, kurgusu kendi içinde saklı bir süreçtir. Dolayısıyla, zamanın içindeki öznenin zamanla uzam arasındaki ilintiye müdahalesi; kılıcı sallayanın, zamanı iradi olarak kesip biçmesi söz konusu olamaz. Olamaz; çünkü, onlar “[y]aratıcı ruhun emrinde idiler, onun istediğini yaptılar.” (Zamanın yaratıcı ruhunun emrinde devamı tecelli ettiren beşeri ruhlar!) (11)

Yaratıcı ruhun emrini şiirde tecelli ettirmeye amade Tanpınar, Erzurumlu’nun mizaha ve hicve yatkınlığına değinirken, sözlerine, ilk basımda (daha sonraki basımlarda yer almayan) Nef’î örneği ile devam ediyor. Onun (ve benzerlerinin); zaptedilemez neşesinden, gemsiz ihtiraslarından, “*şiirin, sanatın fani nimetler, ikballer [makam kaygıları] karşısındaki*” asaletine sahip çıkışından, “*isterse şahane bir inzivada kendi kendine*” yetebilir oluşundan, ‘etrafında kabaran ölümü seyrede ede sulara gömülmeyi seçen kaptanlar’ misali cesaretinden övgüyle söz ediyor. Ne kadar da kendisiyle karşıt! Hele şu saptamalar -ne kadar da kendisinde olmayana imrenişi dillendiriyor: “*Yaşadıkları âlemde ve ömürlerinin rüyasından [öyle, yaratılışın büyük rüyalarından falan değil!] hiçbir şey feda etmeyi akıllarına getirmeden, yeninin hızını durdurmaya hiç yeltenmeden, mantığını kavramadıkları bir dünyanın ortasında dik, heybetli, tok sözlü, daima neşeli, daima kendi kendilerine yeterek yaşadılar.*” (12)

Erzurum’a, İkinci Dünya Savaşı’nın son yıllarında, üçüncü kez yolu düşen Tanpınar, bize, iki Cinisli den söz ediyor: Biri; düveninde Semiramis misali kurulmuş on iki-on üç yaşlarında küçük bir kız. İkincisi; dinç görümlü, uzun boylu seksen yaşında bir adam. Semiramis’e baktığında şunları görüyor: “*Düvenin üstünde hiç kimseye bakmadan, dimdik duruyor, rüzgâr çarptıkça vücuduna daha sıkı sarılan yırtık entarisinin içinde küçük, ölçülü vücudu, bir midye kabuğunun düzgün inhinasıyla [eğimiyle], birkaç sene sonra gelişecek kadınlığın bütün güzelliklerini müjdeliyordu.*” Yaşlı çiftçide ise şunları: “*... toprağa yakın olduğu için kendini Tanrı’ya daha yakın bulmanın şuurunu, gururunu duymamak kabil değildi... Bütün hareketlerine baktım; tabiatın yetiştirici kuvvetlerine bir ibadet gibiydi.*” Ben de; Tanpınar’ın, Semiramis’te, doğa ile içiçe geçmiş hoş bir tazelik yakalamakla birlikte, küçük kız cinselliğine ilgisiz kalamadığını; yaşlı çiftçide, doğa ile yoldaşlık ilişkisi içinde, özgüvenli bir adam bulmakla birlikte, her olumlu varoluşa Tanrısallık vehmetmekten uzak durmadığını görüyorum. (13)

Nihayetinde, Tanpınar, 30 Ağustos zaferi kutlanırken Erzurum’dan trene atlayıp ayrılıyor. Bir sonraki durağı, Selçuklu sultanlarının şehri bozkır çocuğu **Konya** oluyor. Gecikmeden Selçuklu döneminin içlerine doğru iz sürmeye başlıyor. Ben de onun izini kovalıyorum -kuşkusuz, tarihi, mimari, vb. malumatı kendime saklayıp o malumattaki kendisini yakalamaya çalışarak.

Tanpınar, Selçuklular’ın parlak dönemlerini anıp Haçlı ve Moğol belalarına değindikten sonra, özellikle de Moğol baskısı ile Anadolu’da yaşanan karışıklıkların uyandırdığı inanışsal eğilimlere işaret ediyor. “*Bu karışıklık içinde anarşinin ta kendisi olan bir mistisizm alır yürür.*” Kendisinin de inanışsal olarak epey yakın durduğu şeyi, Tanpınar, ‘anarşinin ta kendisi’ olarak tanımlıyor. Pek hoşuna gitmediği anlaşılıyor: “*Başlangıcından itibaren daima tasavvufa meyli olan, devletin resmî dinine rağmen bir türlü tam manasıyla sünnî Müslümanlıkla yetinemeyen ve Şamanizm kalıntısı akideleri Müslüman dini ile ancak bu çerçeveler içinde birleştiren Anadolu’da Alevî akidelerle beraber Hayderîlik, Kalenderîlik gibi Melâmî tarikatleri çoğalır.*” Hoşuna gitmeyen şeyin, asıl, devletin buyurduğu dışında inanışlara bağlanmak olduğunu; bir başka deyişle, Tanpınar’ın erkten yana tutumu içinde, inanışlarını varoluşsal inisiyatiflere aktaranları (yetkeyi takmayanları yani) hoşgörmediğini anlıyorum. (14)

Ve elbet, Mevlânâ. Mevlânâ, babası ile, 1228'de Konya'ya geliyor. Sonrası, Şems-i Tebrîzî. Karatay Medresesi'ndeki ulema toplantısında, 'Baş köşe neresidir?' yollu 'münakaşa'ya davet edici soruyu fırsat bilip, 'Adam aşk adamıysa, sevgilisinin kucağıdır.', deyu, toplantıdaki sevgilisine meyleden Mevlânâ'nın Şems'i. Şems; o zamana dek tasavvufi sevinçlerle yaşasa da, büyük bir âlim, bir müderris olarak tanınan Mevlânâ'dan tam bir 'cezbe' adamı (Tanrısal anıştırmalarla coşup kendinden geçen bir adam) yaratıyor; Mevlânâ, semâ'a, şiire başlıyor, şekilleri kalıpları (Tanpınar'ın âşıklısı olduğu şeyleri) bir bir terk ediyor. Tanpınar, Konya'da geçirdiği 'başı boş hülya ve düşünce saatlerinde' Mevlânâ'dan çok, sanki, Şems'i düşünüyor. "Gerçekten bu adam bu kadar tesirli miydi?", diye soruyor. Az sonra kendisi yanıtıyor: "Şüphesiz mıkna'ts gibi çekici bir şahsiyeti vardı."(!) "Mevlânâ ile başbaşa sohbetlerinde ona, menâkıb kitaplarında [fazilet ve meziyetlerle ilgili kitaplar] nakledilenlerden çok başka şeyler söylemişti. [Neler acaba?] Belki de hiç konuşmuyordu... Sadece mevcudiyeti ile, bakışları ile ve sükûtu ile etrafını dolduruyordu."(!) Mevlânâ'nın yaşamına Şems'in ölümünden sonra katılan ve onun yerini alan Çelebi Salâhaddin şöyle söylüyor: "Ben Mevlânâ hazretlerinin aynasıyım. O benim şahsımda kendi büyüklüğünü seyreliyor." Hiç eksiksiz; narsistik ve eşcinsel nitelikli bir yatırımdan söz ediyor. Aynı anlayışla mı bilmiyorum ama Tanpınar da ekliyor: "Belki de Şems-Mevlânâ münasebetlerinin en iyi izahını bu cümle verir." (Ve, incelemeciniz de, sizleri, bu değiniyle birlikte, Tanpınar'ın yazınsal metninde yankılanan 'erotika'sına -bir başka duyarlılıkla!- kulak vermeye davet ediyor.)

Tanpınar, Mevlânâ'nın, -her ne kadar, şiiri yadsısa, küçük görse de- Doğu'nun en büyük şairlerinden biri olduğunu vurguluyor. Onun şiirlerinin bambaşka olduğunu, bildik 'birlik felsefesi'nden esinlense de, aynı felsefeden esinlenen ötekilerden farklı olarak, onun şiirlerinin hayattan bir kaçış olmadığını teslim ediyor ("... belki ilâhî aşkta kendini kaybettikçe hayatı ve insanı bulur."). Tanpınar'ın, bana, Yahya Kemal incelemesi üzerine vurgularımı anımsatan bu sözleri şöyle devam ediyor: "Onun dünyası hareket hâlinde bir dünyadır [Demek ki, Yahya Kemal, Mevlânâ gibilerinin 'ilahi aşk'ı onları dünyevi aşk ve coşkunluklara; Tanpınar'ınki, uhrevi olana davet ediyor.]... Mevlânâ'nın konuşma şekli başka idi. Aşkın ayrı bir Tanrı'nın dini olduğu eski çağlarda bile hiç kimse ondan Mevlânâ gibi bahsetmemiştir. Sanki alevden bir dille konuşuyordu." (Gerçek aşklar yakıcıdır!) Mevlânâ'nın aşkı öylesine sahici bir aşk ki, Moğol baskısı altında nice yoksunluğa katlanan insanlara da, sevgiyle, koşulsuz kabulle biraraya gelmeyi telkin ediyor ("Gel, gel, kim olursan gel/ Kâfir de olsan, Yahudi veya putperest de olsan gel./ Dergâhımız ümitsizliğin dergâhı değildir./ Yüz defa tövbeni bozmuş olsan yine gel.") İlk yanıt, 'Sakarya'nın sarı çamurlu kıyıları'ndan geliyor: Yunus. Şiiri, Farsça'dan alıp Oğuz Türkçesine taşıyan, sözü fazla uzatmayıp "Ete kemiğe büründüm/ Yunus diye göründüm." diyerek bağlayan Yunus Emre. Süregiden bir yanıt hâlindeyse, Osmanlı'ya uzanıyor Mevlevîlik ve 'dünyanın en güzel rakslarından biri' olan semâ. Peki; Tanpınar'dan nasıl bir yanıt gelmiştir? Semâ âyinlerine katılan ve 'rastın sert rüzgârında uçup gittikleri' izlenimi bıraktıkları hâlde, ertesi gün çarşıda pazarda Tanpınar'ın karşısına çıkanların düşündürdüklerine kulak verelim: "Bu ölen ve ertesi sabah dirilmenin sırrını bilen insanların arasına katılamadığıma, o neşveyi [sevinci, esrimeyi] bulamadığıma şimdi bile içimde üzülen bir taraf vardır." (15)

Bir türlü neşveyi bulamayan Tanpınar'ın sondan bir önceki durağı, **Bursa**. Bursa, Tanpınar için, 'muayyen bir devrin malı' olmak özelliği ile öne çıkıyor. Fethinden 1453 yılına dek, 130 yıl boyunca, iliklerine dek tam bir Türk şehri olmakla kalmıyor; gelecekte de, manevi çehresini korumasına elverecek bir olgunluk kazanıyor. Özellikle de kuruluş devrinin, 'mucize, kahramanlık ve ruhaniyet' nitelikleri ('Türk ruhunun en halis ölçüleri') arasından bizimle konuşuyor, şiirini soluyor. "Bu şehirde muayyen bir çağa ait olmak keyfiyeti o kadar kuvvetlidir ki insan 'Bursa'da ikinci bir zaman daha vardır.' diye düşünebilir." Bu, öyle bir zamandır ki; "Yaşadığımız, gülp eğlendiğimiz, çalıştığımız, seviştığımız zamanın" hem yanı başındadır, hem de ondan çok başkadır. Çok daha derindedir; öyle, saatle, takvimle falan alakası yoktur. Orada, sanat vardır; imanla ve ihtirasla yaşanmış bir hayat ve tarih vardır. İşte; o sanat, hayat ve tarih, Bursa'yı 'ebedî' bir mevsime, 'yekpare' bir zamana ayarlıyor. Şehir, söz konusu nitelikleriyle, bir geçmiş zaman güzeli gibi geçmişinde yaşasa da, günün nabzında atıyor.

İlginç olan, günün nabzında kendisini hissettiren geçmişin, Tanpınar'ın kendi geçmişine uzanan duyguları da ayaklandırıyor olmasıdır: "Kaç defa uzun ve başboş bir gezintiden sonra otelime dönerken bilmediğim bir tarafta ince bir zarın, sırçadan bir kubbenin birdenbire çatlayacağını ve bu altta birikmiş duran zamanın, etrafındaki manzaraya, zihnindeki hâtıralara ait zamanın, bugüne yabancı binbir hususiyetle, bendini yıkmış büyük sular gibi dört yanı kasıp kavuracağını sanarak korktum." Tanpınar, çok güzel ve içtenlikli bir anlatımla, kendi kuytusuna itilmiş geçmiş zaman

yaşantılarının (bilinçdışında bastırılmış olanların), etrafta gördüğü, geçmiş zamanı anıştıran şeylerle nasıl ayaklandığını; kendi iç dünyasında ayaklananların, geçmişte tüketilememiş halleriyle, nasıl da, zarı-kubbeyi birdenbire çatlatacakmışçasına günışığına (bilince) doğru yürüdüklerini betimliyor. Ve, korkuyor. Çünkü; ayaklananlar önlerindeki bendi yıkıp ortalığı kasıp kavuracak gibi bastırıyor -bir; bir de, itildikleri kuytuda düştükleri yabanıllıklarıyla, güne yabancılıklarıyla irkiltiyorlar. (16)

Tanpınar, daha küçük bir ilkokul öğrencisiyken, babasından Bursa hikâyeleri dinliyor, dinledikleri tarih kitaplarında okudukları birleşiyor. Hikâyelerdeki isimlerin başında Konuralp ve Geyikli Baba geliyor. Konuralp'i çocuk gözünde canlandırışı, bana, o bıçkın kahramana yatırımının nerelere gitmiş olduğunu sorduruyor: *"Konuralp benim için daima büyük bir cenk kargaşalığının ortasında sert, yanık yüzü manzaraya ve kalabalığa hakim bir kahramandı. Uçar gibi koşan yağız atının üstünde onu hep gazâ [din uğruna savaş] ve ganimet peşinde görürdüm."* Tanpınar'ın tabiatının kuruluşunda özdeşimsel açıdan görünür iz bırakmamış bir kahraman olmalı! Şöyle devam ediyor: *"O benim için gece içinde sel gibi akan nal seslerinin, yaralı ve ölüm çığlıklarının üstünde dalgalanan zafer nâralarının büründüğü masal kahramanıydı."* (17) (Denizdeki saltanatıyla güneş, yalnızlıklarında dimdik ayakta kalışlarıyla ezici dağlar misali bir masal kahramanı! Ya da, kendisiyle özdeşip kaynaşmaya pek müsait olmayan 'baba' misali!..)

Tanpınar'ın meşrebine daha uygun gibi duran Geyikli Baba'yı geride bırakıyor, Osman Bey'in, Şeyh Edebalı'nın kızı Mal Hatun'a aşkına uzanıyoruz. Kızını Osman Bey'e vermekte tereddüt eden Şeyh Edebalı, yanyana yer yataklarına uzandıklarında Osman'ın gördüğü rüyanın haberciliği ile Osman Bey'i damatlığa kabul ediyor. Rüya, Osman'ın göğsünden hilal şeklinde bir ay çıkıyor. Ay büyüyor, tam 'bedir' (dolunay) hâlinde Osman'ın koynuna giriyor. Ayın Osman'ın koynuna girmesiyle, Osman'ın karnından üç kıtayı dallarının altına alan, köklerinden büyük ırmaklar (Dicle, Fırat, Nil, Tuna) fışkıran büyük bir ağacın büyümesi bir oluyor. (Kurmacanın 'erselik' yapısı da incelemecinin dikkatini çekiyor.) Böylelikle, Şeyh Edebalı'ya, Osman'ın rüyasından mülhem, kocca bir imparatorluk malum oluyor. Ve kızını Osman Bey'e veriyor. Tanpınar, ilk kez Hammer'in dikkat ettiği üzere, söz konusu rüyanın, Tevrat'taki Yakub'un rüyasına uydurulmuş bir tür eski hükümdar sülalesi rüyası olduğunu teslim ediyor. (Demek ki, Jung'un rüya anlayışı ve rüya tabirleri geleneği ta oralara dek uzanıyor!) *"Hakikaten"*, diyor Tanpınar, *"bu devir, geleceği müjdeleyen rüyalarıyla, aşklarıyla, kahramanlıkları ve ermiş hikâyeleriyle tam bir destandır."* (18)

Ve sonra, Bursa, üstüne gelen Edirne ve İstanbul'la mahzunlaşıyor. Sevdığı ve onca büyük işte yanında olduğu erkeği tarafından terk edilen, gümüşlü aynalarında kendi güzelliğinin seyrine dura dura yaşlanan masal sultanları misali; ölen padişahların getirilip gömülmeleriyle, ancak, öldüklerinde sevdiklerine kavuşan bir şehir olup çıkıyor. Bursa, bir kez daha Tanpınar'a, ayrılıp gitmeleri, geride bırakılmaları ve ancak ölümle yaşanabilen kavuşmaları yaşatıyor. Ve, Bursa'da akıp giden zaman, en çok da Tanpınar'ı anlatıyor.

Bursa, genişleyen türbe alanlarıyla, ancak ölümlerde anımsanan bir şehir olduğunu idrak ederken; o hikâyeye tanıklık eden Tanpınar da, türbeleri gezip dolaştıkça, hayatın dağdağası ile ölümün sonsuz huzuru arasındaki bildik çatışmalarını yaşıyor. Çelebi Mehmed'in çoluk çocuğu ile birlikte yattığı türbe, ona, kaçınılmaz sonu, *"güzel bir günün sonunda bir akşam bahçesinde koklanan güller gibi hüznü bir hasret [Hüznü bir hasret!] arasından hissettiriyor.* Gördüklerini ve gördüklerinin kendisinde uyandırdıklarını, 'hayat aşkı ve sanat'la buluşturuyor. Hemen izleyen paragraftan; bu taraftan öte yana 'hüznü bir hasret'le bakanların baktıkları yerde olanların da, farklı bir hasretle bu yana baktıkları anlaşılıyor: *"Bu türbe ve buna benzer yerlerde yatanlar için perdenin arka tarafı, şüphesiz ki sadece tatlı bir uyuşukluk içinde, kaybedilmiş nimetlerin hasreti duyulan bir rüyadan ibarettir."* (Tatlı bir uyuşukluk içindeler ama yitirilmiş nimetleri de özlemekteler.) Perdenin arkasında yatanların, gürültülü patırtılı hayatlarında bir ân dahi yaşamadıkları bir tür sükûn denizinde yüzdüklerini; perdenin beri yanında olanlarınsa, söz konusu sükûnu ('sükûn vehmini'), usta sanatkar ve mimarlar sayesinde yaşadıklarını söylüyor: *"Bize bu sükûn vehmini veren şey, şüphesiz ki sanattır."* (Bir kez daha, sanat ve sanatçılar eliyle ulaşılan ölümcül huzur!) (19)

Ben metinde bir miktar ilerlerken Tanpınar da, o gün, bütün sabah saatlerini şehir içinde anıt anıt dolaşmakla geçirmiş oluyor. Yine çok güzel şeyler görüyor, 'çok lezzetler' tadıyor. Lakin, ruhu doyuran o yoğun ürperme, etrafta bizi bütünleyen o 'büyük dolgunluk' yok. Neden? İşte; bir çatışma hâlinde yukarıda andığım, o ruhsal çökkünlüğe eğilimden, giderek boşluk ve anlamsızlık duygusundan. Kendisi ve dünya arasındaki yabancılışmayı gidermeye, şehrin tarihinden (ve zamandaki yaşayışından) dersler çıkartmaya çalışıyor. Nafîle: *"Halbuki bu son seyahati, Bursa peyzajının sırrını yoklamak, mümkünse ondan bir ders almak için yapmıştım. Fakat ben zorladıkça o benden kaçıyor gibiydi. Taş,*

ağaç, sanat eseri ve ‘ân’, hepsi bana kendilerini kapatıyorlar, beni mahremiyetlerinden kovuyorlardı.” Dikkat edin: “Yavaş yavaş etrafımda sadece ölümü görmeye başlamıştım.” Yaşamın gürültü patırtısından (‘velvele’sinden) kaçış, ölümcül huzuru arayış, ölümden kaçış, boşluğa ve can sıkıntısına düşüş: ‘Elde var sanat!’ Var mı? Tanpınar, sanata/şiiir(in)e hayattan kaçışı yüklemeye çalışsa da, o bile her zaman yok: “Gerçekten de onun [ölümün] dışında kalan her şey o anda bana sadece can sıkıntısından kurtulmak için aranılmış çocukça çareler gibi görünüyor. Aşk, sanat, arzu, zafer, hepsi hasta nahvetimizin [gururumuzun] oyuncaklarından başka bir şey değildi ve hepsinin arkasından kaderin büyük çarkı işliyordu.” (Bütün bunların, Tanpınar için, içindeki çocuğu -saklı ihtiyaçlarıyla- avutmak anlamına geldiği, aynı cümlelerin ilk basımından da belli: “... içimizdeki çocuğu uyutmak için şişirdiğimiz büyük kelime balonlarından başka bir şey değildi ve hepsinin arkasından kaderin mekanizması işliyordu.”.)

‘Kaderin mekanizması’na yenik düşen Tanpınar, anılarından yardım almak istiyor, beş yıl önce Hüdavendigâr Camii’ni gezerken, tatlı tebessümü ile ‘kaderin mekanizması’nı bile ısıtan beş yaşındaki çocuğu anımsıyor: “Bu gülüş, bütün o taşlarda dinlenen ve geçmiş zamanı tahayyül eden [hayalini kuran] ‘ölüm’e güneşten, aydınlıktan, çok sevdikten sonra açık gözlerle bırakılıp gidilen her şeyden toplanmış bir ithaftı.” (En çok da; güneşten, aydınlıktan kâm alamayanlar yazgılı değil midir, gözleri açık gitmeye?) Tanpınar, öyle bir ruh hâli içindedir ki, o camiye gitse bile, o teselliyi bulamayacağını; hele o öldüğünde, o anının biricik tanığının da yitip gitmiş olacağını düşünüyor. (20)

Harap ve küskün yürürken tanıdık bir arabacı arabasına alıyor, alındığı arabadaki küçük aynada ‘biçare yalnızlığını’ seyrede seyrede bir süre daha dolaşılıyor. Ve kendisini sorguluyor. Sorgulama, Tanpınar’ın bütün bir yaşamına damgasını vuran (ve kuşkusuz, sanatsal çabasının arkasındaki duygu yüküne de ışık tutan) şeyler üzerinden yürüyor: Yaşam(a) ürküntüsü ve keyifsizliği, ölüme sığınma, ölüm korkusu, ölümcül sükûna sığınma, ölümcül sükûneti/suskuyu telkin eden şiire sığınma, sanatsal güzellik içinde sonsuzluğa mal olma/ sonusuzluğu -ölümü- anlamlandırma. Ancak, temel ve belirleyici duygu (ruhsal çökkünlük, boşluk ve anlamsızlık duygusu) o gün iyiden iyiye Tanpınar’ın üstüne çöküyor: “Niçin mutlaka hayatta bir devam istemeli? [Burada, bildik ‘devam’ arayışı, yapıt(lar)la ölümsüzlük arayışı olarak öne çıkıyor!] ve neden bir ihtiras sahibi olmalı? Bütün bunların lüzumu ne? Bütün pınarlardan içmiş olsam bile ne çıkar?... Ömrümüzü idare eden kudretler arzularımıza ne kadar uygun olurlarsa olsunlar, bizi ondan [yaşam sarhoşluğu içinde kendimizi bırakabildiğimiz ânlarda dahi alaycı gözleriyle bize gülen kaçınılmaz yazgıdan] kurtaramazlar.” Ve, öfkelerini dışa vurmakta güçlüğü olan Tanpınar, kaçınılmaz yazgıyı insanoğlunun başına musallat eden Tanrı’ya öfkeleniyor: “Bütün hilkat, geniş ve eşsiz kudretinde canı sıkılan bir tanrının kendi kendini eğlendirmek için icat ettiği bir oyundur.” Tanrı eğlencesi oyundan bize kalansa, ‘bu can sıkıntısı’dır. Diyarlar da fethetsek, inanılmaz yapıtlar da ortaya koysak, “her ânımıza bir ebediyet derinliği veren ihsasların birinden öbürüne” de atlasak -boş; Tanrı’nın zalim alayı en kısa aralıkta kendisini hissettiriyor: “Hiç ummadığımız zamanda o gelir, karşımıza oturur, gözlerini gözlerimize diker... Kaç defa ondan en uzak bulunduğumu sandığım bir anda bulanık, ıslak nefesini alımda duydum.” Ve, sonunda, “En sonunda şeytanî kahkahasını atarak üstümüze zamanın sürgüsünü” çekiyor ve “fırının kapağını kapatı[yor].”

İşte; bütün bu çalkantının içinde, sevgili yazarımız, bir kır kahvesine sığınıyor. Yaşlı kahvecinin zarif bir hareketi (adam, kırmızı ve muhteşem bir gülü önündeki şadırvanın küçük kurnasına atıvermiştir), Tanpınar’ı fırının bunalıtısından çekip çıkarıyor. ‘Kendi talihine bırakılmış bu biçare adam, bu sanatkâr hareketi ile’ yazarımızı yeniden hayata katıyor: “Onun bu hediyesiyle ben birdenbire yeniden kıymetlerin dünyasına doğmuştum.” (Eh; baskın eğilimleriyle birlikte, hayat, dümdüz bir çizgi değildir -‘düz çizgi’, ölümdür!) Yaşlı kahvecinin yaşama dönük davetine kurnanın kenarında cilveleşen iki güvercin de katılıyor - Tanpınar da onlara: “En iyisi budur, diyorum; eşyayı bırakmalı güzelliğinin saltanatını içimizde kursun.” En iyi hâliyle, Tanpınar, eşyanın telkin ettiği ‘güzelliğin saltanatı’na sığınmayı seçiyor -ve ondan farklı olmayan, Bursa’da ikinci zamanı yansıtan ‘sanatın aynası’na... (21) Böylelikle; Bursa’da -bildik zamanın dışında- ikinci zaman: kırmızı ve gösterişli bir gülü incelikli bir hareketle şadırvanın küçük kurnasına atıveren ‘adam’ın zarafeti, zarif adamın kırmızı gülle işaret ettiği kurnanın kenarındaki bir ‘çift’ güvercinin ‘cilveleşme’si, Tanpınar’ı, bütün bastırılmış olanların eseri ‘can sıkıntısı’ndan, ‘eşyanın tabiatının’ (yani, bastırılmış olanın) telkin ettiği güzelliğin saltanatına davet ediyor!.. (...ve, incelemecinin hatırına, yazarın, Şems için sorduğu soru geliyor: “Gerçekten bu adam bu kadar tesirli miydi?”)

Tanpınar, kitabının son durağı olan *İstanbul*’a, hasta döşeginde İstanbul’un serin, berrak, şifalı sularını sayıklayan, ‘her su başını bir hasret masalına dönüştüren’, ölümünden sonra pınar perisi olduğuna hükmettiği yaşlı hanımın anıları ve su şırıltıları arasından giriyor -babasının eşsiz bulduğu büyük

camilerin, güzel sesli müezzin ve hafızların şehri İstanbul'a. Ancak, şehir, Tanpınar'ın imgeleminde, sırmalı, altın işlemeli ağır kaftanlarıyla yürümüyor. Evet; Tanpınar, İstanbul'un büyük eşsiz camilerini sayıp dökcektir ama onun için İstanbul, geçmişini anımsattığı kadar (ya da anımsattıkça) İstanbul'dur. Tıpkı, su şırıltıları üzerinden geçmişteki hayatına uzanmak isteyen yaşlı hanım için olduğu gibi: *"O, muhayyilemize sırmalı, altın işlemeli hil'atlere bürünerek gelmiyor, ne de din çerçevesinden onu görüyoruz. Bu kelimeden taşan aydınlık bizim için daha ziyade, kendi ruh hâletlerimize göre seçtiğimiz mazi hatıralarının, hasretlerin aydınlığıdır."* Öyle ki, söz konusu özlem, gündelik yaşam ve mantıkla çelişmekle kalmıyor; aynı zamanda, 'saadet hulyaları'nın da içine sızıyor: *"O kadar ki, İstanbul'un bugün bizde yaşayan asıl çehresini bu dâüssıla [yurtsama] verir, diyebiliriz. Onu bizde, en basit hususiyetleriyle şehrin kendisi besler."*

Ve, İstanbul, saadet düşlerinin içine sızan yurtsayışı besleye besleye hemen her İstanbulludan bir şair yaratıyor. Çok ilginç, bence bir yurtsamalar şairi olan Tanpınar, İstanbul'un beslediği şairlerin de, *"... irade ve zekâsıyla yeni şekiller yaratmasa bile, büyüye çok benzeyen bir muhayyile oyunu içinde..."* yaşadıklarını söylüyor. Evet; yeni şekiller yaratamasa da (yani, imgelemlerini/hayal dünyalarını, onları, farklı olana sıçratacak yaratıcı bir tarzda işletemeseler de), büyüye benzer imge oyunları ile geçmişine güne taşıyabiliyor, geçmişini masallaştırabiliyor, bugünün ruhsal gereksinimlerini geçmiş zaman efsaneleri ile karşılayabiliyorlar. Tanpınar, ne kadar da İstanbullu (bir şair)! (Burada, geçerken eklemek durumundayım; sanıyorum, böyle, geçmiş 'hulya'ları içinde günü yaşayarak arzulanan 'devam'ı sağlamak da mümkün olmuyor. Yaratıcı müdahalelerle ayrıştırılıp ileriye evriltilemeyen değerler, yurtsamanın nesnesi olarak, kalakaldıkları yerde tükeniyorlar. Nasıl ki, akıp giden zamana yaratıcı anlamda müdahil olamayan, akıp giden zamanla yüzleşip hesaplaşamayanlar, yurtsamaları içinde tükenip gidiyorlarsa.) Tanpınar, ne yazık ki, artık söz konusu şiir dünyasının eskisi denli yaşama egemen olmadığını; Paris, Hollywood misali özlemlerin şehri idare ettiğini söylüyor; ama, *"Ne çıkar, İstanbul semtleri bütün vatan gibi orada duruyor; büyük mazi gülü bir gün bizi elbette çağırarak."*, diye de ekliyor. (22)

Tanpınar için mazi gülü, ayrı ayrı özelliklerini cömertçe sunan güzeller gibidir. İstanbul; yedi tepesi, Haliç'i ile birlikte üç denizi, lodosu ve poyrazı, muhtelif görüş açıları ve ışık oyunları ile kendisini cömertçe sunan bir şehirdir. Her süsü, her kumaşı kendisine yakıştırmayı bilen güzeller misali, üzerine kondurulan güzellikleri taşımasını bilir. Ve, İznik, Bursa, Edirne imbiklerinden geçen duyarlık, bu nadide mücevheri ustalıkla işler: Yerleşmeleriyle birlikte yerleştikleri tepelerde Bizans saltanatına son veren Fatih ve Beyazıt külliyesi, hemen üçüncü tepeyi fetheden Sultan Selim Camii, kendinden öncekilerin buluşlarını genişletip büyüterek, birbirlerine karıştırıp değiştirerek sonsuzluğa taşıyan Sinan'ın Şehzade Camii, 'kartal kanatlarıyla Boğaz'ın yarısına kadar şehrin bir tarafını tutan' Süleymaniye, Süleymaniye'nin 'çıldırıncı bir sağlamlıkla yükselişini' şiirine taşıyıp şehrin dili olan Bâkî, Sinan'ın meşalesini söndürmeme gayretinde Sedefkâr Mehmed Usta, Sultanahmed, çağdaşları İtrî ve Hafız Post'tan birer beste, Neşâtî ve Nâilî'den birer gazel gibi uzanan, 'henüz karaya yaklaşmış masal gemisi durumunda' Yeni Camii, bütün bunların çizdiği çerçevenin içini yaşanmakta olan hayat izleri ve ruh hâlleri ile bezeyen küçük camiler, medreseler, çeşmeler, türbeler, mezarlıklar, şehre 'peyzajındaki asıl hüznü' kazandıran ve 'hissi terbiyemizde büyük payları olan' çınarlar, serviler, çam ağaçları, kanayan erguvanlar, güller, halkın sevgilisi evliyalar, cumba ve çıkmalarıyla, saçak ve savanlarıyla, kadife gibi yumuşak çizgi ve süsleriyle ahşap evler, sahibinin zenginliğine göre altmış, yetmiş, yüz cariye ve köle, bir o kadar kapı halkı beslenen konaklar, yangınlar ve yangın seyirleri (*"İşin içindeki trajik tarafı düşünmeden konuşmak imkânı varsa, başta Neron olmak üzere bütün bu acaip zevkin amatörlerini pek de haksız bulmadım diyebilirim."* [23]), arkadaşlarının cenazesini Bakırköy'den Eyüp Camii'ne 'açık ayak' koşusuyla bir saat on dakikada indirebilen zamanın külhanbeyi tulumbacılar, 'pencerelerine şehrin en güzel manzaraları asılmış', havuzlu, fiskiyeli, peykeli, kehribar ağızlıklı çubuklarıyla kahveler, 'saatleri ve renkleri' sokak satıcıları ile düzenlenen mahalleler, Sâdâbât ve Sâdâbât eğlenceleri, şehrin ve Türkçe'nin dehası, 'İstanbul'u dilinin ucunda bir tad, gözlerinde bir kamaşma gibi kendi bünyesinde taşıyan' Nedîm, ve yanı başında İtrî'den sonra gelişen 'musikî', Ebubekir Ağa, Kara İsmail Ağa ve Tab'î Mustafa Efendi, Üçüncü Selim ve onun müjdelediği, melankolisiyle Mevlevî terbiyesinden gelen İsmail Dede Efendi ve onun Ferâhfezâ âyini, kahvelerinde Karagöz ve ortaoyunu, kıraathanelerinde Ramazan ve cuma günlerinin 'musikî' fasılları, ve elbet, XVI. yy ortalarından itibaren şehrin hayatına yakından karışan 'zevkimizin, duygumuzun büyük düğümlerinden biri' Boğaz, Beylerbeyi, Emirgan, Kandilli, İstinye, Beykoz, Çubuklu, Yeniköy, Büyükdere, Tanzimat'la birlikte mehtap eğlenceleri, Boğaz koyuları, Çamlıca tepeleri, Çamlıca tepelerinde *İntibah*'lar, *Araba Sevdâ*'ları, İtalyanca'dan devşirme adıyla 'piyasa' denilen akşam gezintileri...

Ve gün geliyor, bütün süsleri, takıları, tüm güzellikleri taşımasını bilen endamıyla İstanbul, İstanbul olmaktan çıkıyor. İstanbul; Meşrutiyet inkılâbı, üç büyük savaş, bitmek tükenmek bilmeyen yangınlar, mali yıkımlar, imparatorluğun tasfiyesi ile geçen 1908-1923 arasındaki on beş yılda hızla değişiyor, nihayet, Cumhuriyet'in ilanı ile 'yüzyıldır eşiğinde başımızı kaşıyarak durduğumuz bir medeniyeti olduğu gibi kabullenmemizle' birlikte eski kimliğinden tümüyle kopuyor. Ne lamba, ne lamba şişesi satan ihtiyar satıcı, ne de bardak, tabak, sürahi satan kalıyor. Geceleri fener taşıyan, hele hele mâniler düzen simitçinin yerinde yeller esiyor. Kışın sonunu duyuran Silivri yoğurtları, değneğe sarılmış kirazla başlayan yazlar, salepçi ve bozacının adımlarını takip eden kışlar, taze çimen kokusu ile harmanlanmış uçurtma mevsimleri uçup gidiyor. Sabahlarında 'güneşin bile bir başka türlü, âdetâ ruhanî' doğduğu bayramlar da öyle.

Öyle öyle, mahalleler de mahalle olmaktan çıkıyor. Bütün bu olup bitenden doğru en büyük şaşkınlığı da, elbet, 'eski zaman kervanının arttığı biçare ihtiyarlar' yaşıyor. "... titrek ayaklarıyla geçmiş zamanlarının peşinde dolaşan, onu üslupsuz apartman köşelerinde, iki yanı henüz boş asfalt üzerinde, eski ahbap çocuklarının çehresinde beyhude yere arayan ve bulamadıkları için şaşkın şaşkın dört yana bakıran..." ihtiyarlar -'İstanbul'un asıl şairleri'. Mahalleler arası bağlantı, bütünlük de kayboluyor: "Bugünün mahallesi artık eskiden olduğu gibi her uzvu birbirine bağlı yaşayan topluluk değildir; sadece belediye teşkilâtının bir cüz'ü [parçası] olarak mevcuttur. Zaten mahallenin yerini yavaş yavaş alt kattaki üsttekenden habersiz, ölümüne, dirimine kayıtsız, küçük bir Babil gibi, her penceresinden ayrı bir radyo merkezinin nağmesi taşan apartman aldı." (24)

İşte; Ahmet Hamdi, 23 Haziran 1901'de, Osmanlı ulema-bürokrat ailesinin ilk erkek evladı olarak, bu ahval ortasında, Bizans'ın ve Osmanlı'nın kesişim noktası, İstanbul'un bir vakitki göbeği olan Şehzadebaşı'nda dünyaya geliyor. Kadı babanın peşi sıra Osmanlı'nın çeşitli vilayetlerini dolaşıp, 1915'te Musul'da annesini toprağa verdikten sonra, nihayetinde, Antalya üzerinden (1918'de) doğduğu yere dönüyor. Kararsız Hamdi, önce baytar (veteriner) olayım diyor, baytar mektebine yazılıyor. Bir yıl baytarlığa talim ediyor. Edebiyat Fakültesi'ne geçiyor; orada da önce tarih, sonra felsefeye niyetleniyor. Yahya Kemal'in Edebiyat Şubesi'nde olduğunu öğrenir öğrenmez gidip oraya kaydoluyor. Hatırlıyoruz, muhabbet geliyor, etraftaki kahvelere çıkılıyor. Nuruosmaniye'deki İkbal mekân tutuluyor. Kapıdan girince solda kalan masa onların masası oluyor. Yahya Kemal'in konuşması hararetlenip kahkahaları kızıttıkça çevrelerindeki halka genişliyor. Anadolu'da olan bitene, İnönü ve Sakarya muharebelerine kulak kabartmayı da ihmal etmeyerekten, bilardo ıstakalarının gürültüsü, tavla şakırtısı, garson çılgınlıkları arasında, şiiirden bahis açıyor, tasarılar geliştiriyorlar. Tanpınar, sevgili hocasıyla el ele; surlar, eski mahalleler, türbeler, camiler... derken, o vakitler ve daha sonra (1930'ların başında; o, Anadolu'daki öğretmenliğinden, hocası İspanya Elçiliği'nden döndüğü sıralar), İstanbul'un, tarihinin ve musikisinin içinde dolaşıyorlar.

Diyeceğim, Tanpınar'ın İstanbul'a durup baktığı yerler oraları oluyor. Abdülmecid devrinde 'bir iki ürkek hareket ve teşebbüsle' başlayıp 'tiyatrodan kafeşantana, otele, Avrupalı lokantaya, birahanelere genişleyen' gece hayatıyla, aile servetini o Beyoğlu eğlencelerinde tüketen mirasyedileriyle, mirasyedilerin dalkavuk ve metresleriyle, Abdülâziz'le birlikte büsbütün istikrarsızlaşan hayatı, "Ve Bender fabrikalarının lâstik tekerlekli arabaları[nın] her dönüşünde asırlar görmüş imparatorlu[ğun] mukadder âkabetine biraz daha" yaklaştığı çözülme süreciyle, Beyaz Rus göçmeni sabık general veya miralaylarıyla, Kafkas oyunları ve Balalayka sesleriyle çalkanan Beyoğlu'suyla gelip o günlere dayanan İstanbul'a bakıyor, Tanpınar. Kaçınılmaz; içleniyor: "Çok defa Osmanlı inkırazını düşünürken hatırıma 1914 yazında son mehtap âlemlerinin başkalarından dinlediğim hikâyesi gelir. Ve yıkılan imparatorluğu, ay ışığının altın bir uçurum yaptığı sulara saz sesleri arasında batan bir masal gemisine benzetirim."

Tanpınar'ın, kadı baba peşinde bir şehri bırakıp ötekine sarılmalar, bütün o bulup kaybetmeler arasında yitirilen anne ve muhtemelen o yitimin canlandırdığı çatışmalarla gelip dayandığı şehir de, ne ilginç, yitik zamanın ardından bakakalan öksüz bir İstanbul oluyor. Geçmişini arayan adamla geleceğini yitirmiş kentin hüznü sarmallanıyor: "Ne kadar çok hatıra ve insan... Niçin Boğaz'dan ve İstanbul'dan bahsederken bütün bu dirilmesi imkânsız şeylerden bahsettim? Niçin geçmiş zaman bizi bir kuyu gibi çekiyor? İyi biliyorum ki aradığım şey bu insanların kendileri değildir; ne de yaşadıkları devre hasret çekiyorum." Çok doğru; Tanpınar'ın hasreti, aslı ve şahsi bir duygudur; şehir ve mazi bahane. "Hayır, aradığım şey ne onlar, ne de zamanlarıdır.", diyor ve ekliyor: "Hayır muhakkak ki bu eski şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken, bıraktıkları boşluğun kendisidir [içindeki boşlukla

tarih ve mekândaki boşluklar örtüşüyor]. *Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz.*” (Ben söylemiyorum, o söylüyor!)

Bitiriyorum; *“Hepsi idealin serhaddinde [sınırında] susmuş bu insanların hikmetinde kaybolmuş bir dünyayı arıyorum. İstedığime onlarla erişemeyince şiire, yazıya dönüyorum.”* (25)

Tanpınar, yitirdiği dünyasını, şiirde ve yazıda arayan adamdır. (26)

Dipnotlar ve kaynakça

1. Yararlandığım kaynak, YKY basımıdır (İstanbul, Haziran 2000). *Beş Şehir*; ilkin *Ülkü* dergisinde uzun aralıklarla parça parça yayımlanmış; o yayınlardaki Bursa, Ankara, Erzurum ve İstanbul bölümlerine Konya da eklenerek kitaplaştırılmıştır (bkz. A. g. y., s. 11-12).

2. A. g. y., s. 23.

3. A. g. y., s. 24.

4. A. g. y., s. 29.

5. A. g. y., s. 37, 38.

6. A. g. y., s. 38.

7. A. g. y., s. 39.

8. A. g. y., s. 44.

9. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 46, 47.

10. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 61.

11. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 67.

12. A. g. y., s. 85.

13. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 76-77.

14. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 97. (Meâmîlik için, bkz. İkinci Bölüm, 32 sıra sayılı dipnot.)

15. Mevlânâ ile ilgili alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 106, 107, 108, 110, 112.

16. Son iki paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 121.

17. A. g. y., s. 123.

18. A. g. y., s. 125.

19. A. g. y., s. 132.

20. Son iki paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 138 (ve s. 146, 69. dipnot).

21. Son iki paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 139, 140, 141.

22. Son iki paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 151, 153.

23. A. g. y., s. 193. Evet, o vakitler yangın seyri, meraklısı için hoş(!) bir meşgale oluyor. Hatta, seyir ehli, gafil avlanıp ağız tadıyla seyirden mahrum kalmamak için arabasıyla, arabasında mevsime uygun giyim kuşamı, nargilesi, kahve ocağı ve bilumum teşkilatıyla bir nevi teyakkuz durumunda oluyor. İşaret etmek vazifem; yangın seyrinden özel hazlar devşirmek de, bastırılmış saldırganlığın bir tür doyum yolu oluyor!

24. A. g. y., s. 161-162.

25. Son üç paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 206, 233, 234, 234-235, 235.

26. Peki ya, *Beş Şehir* kitabının son bölümü olan ‘İstanbul’un sonunu bağlarken söylediklerini nereye koyalım: “*Ancak bu cins uyanış anlarında geçmiş zamanın sesi bir keşif, bir ders, hülâsa günümüze eklenen bir şey olur. Bizim yapacağımız yeni, müstahsil [üretici] ve canlı bugünün rüzgârına kendimizi teslim etmektir.*” (A. g. y., s. 236.) Hele, bu kabil bağlamalarına birçok yazısında rastlanıyorsa? Sadece, şiirle düzyazının kolkola yürüdüğü *Beş Şehir*’den örneklerle yetineyim: “*Tenkidin, bir yığın inkârın, tekrar kabul ve reddin, ümit ve hülyanın ve zaman zaman da gerçek hesabın ikliminde yaşadığımız bu macera, daha uzun zaman, yani her manasında verimli bir çalışmanın hayatımızı yeniden şekillendireceği güne kadar Türk cemiyetinin hakikî dramı olacaktır.*” (s. 23) “*Henüz yolun başındayız. Geniş ve hür bir vatanımız var. Milletimiz de çok kabiliyetli. Ona, içinde kendisini gerçekleştirecek büyük, plânlı bir iş hayatını açmak lazım.*” (s. 78) “*Şurası muhakkak ki yeni, verimli bir iş hayatı şehre hususî çehresini iade edinceye kadar hayatımızda yaratıcı olacağımız güne kadar, İstanbul halkı tek başına eğlenecektir.*” (s. 162) “*Hayır, İstanbul’a yeni hayat, yeni bayram, yeni eğlence şekli, yeni zaman [‘Yeni zaman’!] lâzım. İstanbul artık bundan böyle ekmeğini çalışarak kazanan bir şehirdir. Her şeyi ona göre düzenlemelidir.*” (s. 164) Üretici rüzgâra kendini teslim etmek, verimli bir çalışma hayatına bağlanmak, içinde kendimizi gerçekleştireceğimiz büyük ve planlı bir iş hayatı açmak, yeni ve verimli bir iş hayatı kurmak, ekmeğini çalışarak kazanan bir şehir kurmak! Nasıl? (Bkz. Birinci Bölüm, Eşlikçi metinler/ ‘Dünyagörüşel bahis’.)

Şiirler

Tanpınar, 'içindeki didişme'ye ne kadar inebilmiştir? O didişmenin içinden, 'yitirilmiş dünya'sını ayırıştırabilmiş midir? Ayırıştırdığını, bu dünyaya buyur edebilmiş midir; yoksa, yitik dünyasının peşinden öte dünyalara mı meyletmiştir? Söz konusu şiir ise ve şiir imgelerle yazılıyorsa, Tanpınar, hangi imgelere içini dökmüştür? O imgelerle; kendisini yaşadığı güne, dünyalık çatışma ve kaygılara taşıyacak bir şiir örebilmiş midir? Yoksa, ördüğü, kendisi ve hayatla hesaplaşmalarından kaçıp sığınacağı bir korunak mı olmuştur? Eğer, 'yaratıcı' üretkenlik, bireyin, dünyalık olanla etkileşimleri, koklaşma ve kapışmaları üzerinden kendi iç dünyasına bakabilmesi; gördüklerini, 'yeni' bir 'varoluş tasarımı' adına, kendine özgü 'imge dizgeleri' üzerinden 'görünür' kılabilmesi ise; Tanpınar, ne kadar yaratıcı bir şair olabilmıştır? Olabilmiş midir?

Bu bölümde, bu türden sorulara yanıt aramak üzere, Tanpınar'ın şiir evreni içinde bir yolculuğa çıkıyor ve *Şiirler* (1) kitabının ilk şiiriyle (*Ne İçindeyim Zamanın*) meselenin bam teline hoplayıveriyoruz: İçinde mi, dışında mı? Yo, hayır, öyle sormamalı; Tanpınar kesinkes zamanın dışında. Peki; büsbütün mü dışında? Büsbütün değil. Öyleyse, azıcık içinde. Yani, şöyle: "*Ne içindeyim zamanın,/ Ne de büsbütün dışında...*"

Evrende zaman yoktur; zaman saymaca bir kavramdır. Nesneler dünyasının sonsuz devinim ve akışına görelilik izleri düşürür, zaman. İnsan icadıdır. Demek ki, hayata ilişkindir; hayatı imler. Tanpınar, şiirler güldestesinin cümle kapısı olan bu ilk şiirinin ilk dizeleriyle, 'dünyalık zaman'a katılmadaki duraksayışını, tereddüdünü yansıtır. Peki o zaman; zaman ne olsun? 'Yekpâre' olsun; ân uzasın, genişlesin, uzayıp gitsin. Zaman, kendisini dünyevileştirecek parçalanmalara tabi olmasın. Öyleyse, baştan alıyorum: "*Ne içindeyim zamanın,/ Ne de büsbütün dışında;/ Yekpâre, geniş bir ânın/ Parçalanmaz akışında.*"

Dolayısıyla; Tanpınar'ın 'parçalanmaz akışlı' zamanı, kendisini de, bizleri de sonsuz akışı içindeki maddi hayata değil, ölümcül rüya âlemine taşır: "*Bir garip rüyâ rengiyle/ Uyuşmuş gibi her şekil...*" Hal böyle olunca, tüyden (bile!) hafif olmamak (yani, ruh olmamak; belki de, doğmamış olmak) elde değil: "*Rüzgârda uçan tüy bile/ Benim kadar hafif değil.*"

Tanpınar, böylelikle, abadan-posttan sıyrılmış bir derviş mertebesinde muradına erecek; hep arzuladığı üze -dünyevi olanla kayda alınmış hayatın hır güründen uzakta-, sonsuz sükûnlar öğütmeye duracaktır. Yani: "*Başım sükûtu öğüten/ Uçsuz, bucaksız değirmen;/ İçim muradına ermiş/ Abasız, postsuz bir derviş...*" Eh, artık, öyle olunca, dünya da alsın başını gitsin, nereye sardırıcaksa sardırın; o, kök kısmında -rahat ('Eşref-i Malûkât'!). Neredeyse ana rahmine çekilmiş; suda salınan kök misali: "*Kökü bende bir sarmaşık/ Olmuş dünya sezmekteyim,/ Mavi, masmavi bir ışık/ Ortasında yüzmekteyim.*"

Tanpınar'ın şiirlerini ayrıntılı olarak ele aldığı kitabında (2) Mehmet Kaplan; her ne kadar şair, 'Ne İçindeyim Zamanın' başlıklı şiiri için, "*Kozmosla insanın birleşmesini nakleder*" dese de, bu şiirde, 'mistik' bir aşkınlık ('varlığı aşma, yükselme') yaşantısının egemen olduğunu düşünür. Yalnız, der, şair mistiklerden farklı olarak, 'yaşanılan âlem'in tümüyle de dışına çıkmaz; atmosferde, belli bir irtifada yüzer. Böylelikle, şairin, yükseldiği irtifada, 'maddi âlemi', 'içinde ve ortasında' olduğu denli katı ve sert bir tarzda yaşamak güçlüğünden sıyrıldığını ve eşyayı, rüya renkleriyle görme şansı yakaladığını vurgular. Kaplan, ayrıca, şiirdeki ân'ın, 'mistiklerin vecd ânında bütün bir varoluşun sırrına erme' yaşantısına da duygu olarak denk düştüğünü; öyle bakınca, şairin, 'Şiir Hakkında' makalesini hatırladığını dile getirir: "*Bu belki, âni bir cehde kendini bulan ruhun insandaki ezeli hakikatle temasından doğan bir kamaşmadır, belki güzellik dediğimiz idealle bir lahza başbaşa kalmanın verdiği mestidir...*" ('Tanpınar'ın şiir dünyası' başlığı altında söz konusu makaleye değindiğimi anımsayacaksınız.)

Öte yandan Kaplan, şiirin, Tanpınar'ın 'hayat karşısında almış olduğu aslı tavrı' yansıttığını; şairin iki âlem ('yaşanan dünya ve metafizik âlem') arasında, "*tabir caizse 'askıda' kal[dığını]*" da belirtir ve meseleye can damarından (damardan!) intikal eder: "*Aslı temayülü, bütün şiirlerinde mühim bir yer tutan yıldızlar âlemine ve gökyüzüne yönelmiştir.*" Altını çizmek isterim; Tanpınar, mistiklerin varoluşun sırrına erdikleri âna benzer bir yaşantı ('kendini bulan ruhun ezeli hakikatle karşılaşması')

adına şiir yazmaz; kendini yaşayışı ‘yıldızlar âlemi ve gökyüzü’ne kaçış yaşayışı olduğu için, şiiri(ni) de o ihtiyaç üzere yaşar.

Kaplan’a göre Tanpınar, yalnızca ‘askıda’ değil, aynı zamanda ‘bedbaht ve şaşkın’dır da. Mehmet Kaplan, söz konusu bedbahtlık ve şaşkınlığı, toplumun yıkıklığına bağlamakla yetinmez; şairin şahsında, şaşkınlık ve bedbahtlığın neden başka çıkış yollarına gönül indirmediklerini de şöylece açıklar: “Kendisini yıkılmış bir toplumun içinde bedbaht ve şaşkın hisseden Tanpınar, mizacına uygun olmayan ideolojilere kapılmayarak, din duygusuna çok yakın, ancak sanatla beslenen bir ruh hali içinde yaşamış ve bu ruh halini şiirlerinin kaynağı yapmıştır.” (3) Böylece, Tanpınar’ı yakından tanıyan Mehmet Kaplan, -yukarıdaki saptamamı onaylar tarzda- hangi çıkış yollarının şairin ‘mizacı’na uygun olduğunu da ifade etmiş olur. (‘Zaman’ sorunsalı için, bkz. Eşlikçi metinler/ ‘Zaman; ne zaman?’)

Mizacı, hayat içinde kalarak hayatla ve çatışmalarıyla yüzleşmeye el vermeyen Tanpınar, ‘ruhunu sanatıyla beslemeye’ soyunduğu ve şiirin elinden tuttuğunda da bildik hayatın dışına çekilir -‘denizaltı âlemi’ne, karanlıklara. İşte, **Yavaş Yavaş Aydınlanan** şiiri, şairin ol âleme meylini aydınlatır: “Yavaş yavaş aydınlanan/ Bir denizaltı âlemi,/ Yosunlu bir boşluktan/ Çekiyor kendine beni.” Ya da, Tanpınar’ın elini tuttuğu şiir, şairi alır, gökyüzünün uçsuz bucaksız karanlığındaki yıldızlara, ölüm eşdeğeri o mutlak ‘sükût’un ışıttığı yıldızlara taşır: “Ey sükûtun bir nefeste/ Yaktığı billûr âvize!// Bu esrarlı müseste [üçlüde, üçgende]/ Gökler yakınlığa bize...” Yıldızlı gökyüzüne uzanan şaire, zamanı bölen (yani, zamana kayıttan düşen) şekiller (gündelik yaşama ilişkin gerçeklikler) yıldızlar denli uzaktır: “Bir yıldız uzaklığında/ Uyanıyor birer birer/ Ürkek bulanıklığında/ Zamanı bölen şekiller.” Ve o sükûtun ışıttığı müselle, aydınlığın hendesi (geometrisi), şairin ‘sonsuzluk bahçesi’ olur: “Aydınlığın hendesi/ Sonsuzluk bahçendir senin;/ Dinleyin geliyor sesi/ Arılarla böceklerin!”

Sükûnetini uzaktan gelen arı ve böcek seslerinin böldüğü, esrarlı, kendine özgü aydınlığı olan ‘sonsuzluk bahçesi’... Söz konusu bahçe, hemen herkeste mezarlığı çağrıştırıyor olmalı. (Nasıl ki, *Beş Şehir* ve *Yahya Kemal* incelemelerinde, Tanpınar’ın imgeleminde öyle bir bahçe canlanmış ise!) Üstelik, arı ve böcek vızıltılarına ne taraftan kulak kabartıldığı, izleyen dizelerden de anlaşılmaktadır: “Bilirim kimse içemez/ Üstüste aynı pınardan, [Yok; Herakleitos’a gönderme değil!]/ Bir veda gibi her nefes/ Alışılmış kıyılardan.” Tanpınar, her soluk alışta, hayat kıyılarından bir nefes daha uzaklaşıp ne tarafa doğru yolu tutmakta olduğumuz gerçeğini de anımsatmış olur. (Sanırım, Zincirlikuyu Mezarlığı’nın kapısına, ‘Her canlı ölümü tadacaktır!’ yollu özlü sözü nakşedenler de Tanpınar’ın gerçekçiliğinden etkilenmiş olmalı!) Yaşama sevincini tırpanlamaya azmetmiş Azrail’in tırpanı, izleyen dizelerde, çırpınının beyhude olduğunu da anımsatır: “Hangi güvercin kanadı/ Köpükten çırpınında,/ Bu sarayı tamamladı/ Her tesadüfün dışında” Ve sanıyorum, daha sonraki iki dörtlük alışılmış kıyıların ötesindeki hayatı müjdeliler (yıldızlarıyla gökyüzü, yosunlarıyla denizaltı âlemi): “Ve hangi el boş gecedin/ Uzattı bu altın tası,/ Sızdıkça bir düşünceden/ Günlerin kızıl meyvası?// Ey eşiğinde bir anın/ Durmadan değişen şeyler!// Başucunda her rüyânın/ Bu aydınlık oyun bekler...”

Mehmet Kaplan’ın, özellikle de bu şiirden kalkarak yaptığı değişik bir değerlendirme var. Kaplan, bu şiirin, ‘Tanpınar’ın estetiğini veren en dikkate değer örneklerden biri’ olduğunu belirtir. Şiirin kuruluşunun, karanlık ve karışık bilinçdışından (o, ‘şuuraltı’ diyor), ‘aydınlık ve nizamlı’ bilince geçişi (‘şeklin sağlanışını’) anlattığını; o hâliyle, mistiğin Tanrı’ya ulaşması veya ‘Miraç’ yaşantısını andırdığını ya da (Jungcu) psikanalitik bakışla, söz konusu yaşantının, ‘yosunlu boşluk’tan (‘ana rahmi/ uyanmadan önceki rüya hâli/ şuuraltı’) dünyaya çıkışı yansıttığını söyler. Bu ifadede düzeltilmeye muhtaç çok şey var ama şu kadarını söyleyeyim -daha önce de çok kez söyledim ve Kaplan da zaman zaman söylüyor-, Tanpınar’ın şiir yaşantısı, bildik hayatın aydınlığına değil, o hayatın aydınlığından rahmin karanlığına (onun imlediği ‘korugan’a) meyillidir. Gündelik yaşantısında hayata doğru yürümekten korkan Tanpınar, şiir yaşantısında da, ana rahmine/doğmamış olmaya doğru yürür. Şiirindeki hayal/rüya yaşantısı da, onu, o yosunlu karanlık surlarda tutmaya yarar. O nedenle, diyorum, Tanpınar’ın şiiri (öteki şiirlerini ele aldığımızda da göreceğiz); yaşam içindeki çatışmalarından kalkarak yaşamı imgeleminde yeniden kurmak suretiyle aşkınlığa yöneldiği, ‘ilerlemeci’ (progressive)/yaratıcı bir şiir değil, geride bıraktığına dönüp sığınma anlamında, ‘gerilemeli’ (regressive) bir şiirdir. Bir başka deyişle, Kaplan’ın “herkesin görebileceği kadar açık”lıkta gördüğü ve ‘ebediyet sarayı’na dönüş yolculuğunun, sıradan hayattan sanat aracılığı ile ‘sonsuzluğun bilmece’ne uzanışın şiiri olarak değerlendirdiği Tanpınar’ın şiiri, bana, mezar kapısındaki özlü sözü ‘altın tas’ında sunan bir şiir gibi geliyor.

İşte; tam da bu tartışmaya uygun bir şiir: **Bendedir Korkusu**. Şiir, Tanpınar’ın şiir evreninin hangi eksen etrafında döndüğünü (herkesin görebileceğinden de açık bir şekilde!) yansıtıyor: “Bendedir

korkusu biten şeylerin (korku âmili konuşuyor!)/ *Çelik gagasında fecri* [gün ağırmasını, günü] *taşıyan benim...* // *Pençelerimde// Asılmış bir zümrüt gibidir hayat*” Bir önceki şiirde eli tırpanlı Azrail olarak canlanan mukadderat, bu şiirde, zümrüt misali hayatımıza çelik gagası ve pençeleriyle musallat olan Mavi Kartal’dır (büyük harflerle!). Ve çelik gagalı Mavi Kartal son tehdidini de şöylece savurur: “*Sonsuzluk* [ölüm diye anlıyorum] *ısıtır güzel kavsimde/ Susamış bir ceylân gibi zamanı* [hayatı, olmalı]!” (‘Ceylan’, susamışlığı ile ölümün ısrarını; güçsüzlüğü ve narinliği ile de hayatın çaresizliğini imliyor olmalı!)

Can alıcı güce/şiddete teslim oluş üzerine yazılmış bir şiir ya da böyle bir şiiri arzulamak yoğun mazozizmi (burada, ölü[m]severlik boyutunda!) yansıtır. Söz konusu durumsa, Tanpınar’ın mizacı ile (ruhsal/yapısal kuruluşuyla) çok uyumludur. Kaplan öyle olmadığına, -her ne kadar, şiirde, ölüm fikri yaşam fikrini yenilgiye uğratmış görünse de- şiirin yansıttığı olumsuz duygunun Tanpınar’ın şiirinde istisnai bir örnek oluşturduğuna işaret eder: “*Şiirde Tanpınar’ın aslı* [asli!] *duygusuna bağlanabilecek taraf, hayatın, mavi kartalın pençelerinde asılı bir zümrüde benzetilmesidir.*” Tanpınar’ın şiirlerinde; billur, ayna, kadeh gibi cam eşyalarla altın ve zümrüt gibi kıymetli madenleri, şiiri, kadını ve hayatı temsil etmek üzere kullandığını; bunlarinsa, şekilsiz varlıklara, karanlığa ve ıstıraba karşıt bir anlam yüklediklerini beyanla, Kaplan, söz konusu uygunsuz (ama istisnai) durumu şöyle gerekçelendirir: “*Mallarmé ve Valéry’dan mülhem de olsa* [Kaplan, tatsız durumu, anılan şairlerin ‘tesir’ine yorar], *Tanpınar’ı bu şiiri yazmaya sevk eden âmil* [etken], *ölümün korkunç varlığına rağmen hayatın güzelliği fikri olmalıdır.*” Hayatın güzelliği fikrini işlemek üzere, zümrüt misali hayatı çelik gagalı bir kartalın pençelerine terk etme fikrini, ne şair ne de yorumcu adına isabetli bulmak mümkün!.. Ve ekliyor Kaplan: “*Bu fikir, onun başka şiirlerinde de vardır.*” (4) Efendim?

Bu noktada daha farklı bir şiire geçiyoruz. Şiirin adı, **Şiir**. Tanpınar, ‘hususî’ bir konuşmalarında, Mehmet Kaplan’a, şiirinde (‘Şiir’de) ‘cinsî hazzı’ anlattığını söyler ama buna rağmen şiirine şiir adı verir. Kaplan; şiire bu ismin uygun bulunuşunun bir rastlantı ya da basit bir şey olarak değerlendirilmemesi gerektiğini; bu seçimin, şairin, cinsel hazla şiir arasında kurduğu ilişkiye işaret ettiğini vurgular. Şiirdeki, “*Acılar kardeşin, teselli kızın*” dizesinin de, “*şiir veya cinsî haz ile ıstırap arasındaki münasebete temas*” ettiğinin altını çizer. (Çok isabetli -Tanpınar’ın cinsellik alımlayışının da öyle bir iç yaşantısıyla örtüştüğünü biliyoruz!) Ve altını çizdiği şeye karşın, Kaplan, Tanpınar’ın, “*Ne içindeyim zamanın’ şiirindeki gibi, ulaştığı mesut ve ebedî ruh halini tasvir*” ettiğini; izleyen dizelerle de birlikte, şiirde, “*Alelâde hayat[m], şiir veya cinsî haz ile aşıldığı*” belirtir. “*Hedef, daima aydınlık, saadet ve ebediyettir.*” (5) Benim için, bu şiirde (de), bildik anlamda ‘aydınlık ve saadet’i görme olanağı yok. Görebildiklerimse şunlar: 1. Tanpınar, ‘Şiir’de, kendi şiir evrenini betimliyor; 2. Şiirine şiir düzerek şiiri(ni) büyümseyişini yansıtıyor (büyümseme ve mutlaklaştırma eğilimi!); 3. Şiirinin cinsel hazzı anlattığını vurgularken, şiirine dikkati çekici narsistik bir yatırımı olduğunu; dahası, cinsel hazzı, şiir yazma eylemi (ya da narsistik doyumu) ile ikâme ettiğini söylemiş oluyor (Bu arada, şiirde ‘mükemmellik’ ölçütüne aşırı bağlanışın da, şiirde kendini sevmek ihtiyacıyla -ya da kaygısıyla- yakın bağlantısı olduğunu söyleyebilirim.); 4. Söz konusu şiir evreni, Kaplan’ın andığı gibi ‘aydınlık ve saadet’i değil, bu dünyanın dışındaki bir başka dünyanın ferahlığını vaat ediyor: “*... Acılar kardeşin, teselli kızın, (...) Sükûnun bahçesi tılsım ve pınar/ Yıldızdan cümlesi karanlıkların;/ İklimler dışında ezeli bahar/ Mevsimler içinde tükenmez yarın./ İçimizde sonsuz çalkanan deniz,/ (...) Yıldızların altın bahçesindeyiz/ Ebediyetinle geldik dizdize.*”, gibi. Mehmet Kaplan, tezini desteklemek üzere, Antalyalı genç kıza yazılan mektuptaki yıldızlı gecelerden de söz eder. O gecelerin ne menem yıldızlı geceler olduğunu yinelemek istemiyorum.

Uyanma başlıklı şiirindeyse, şair, nerede durduğunu betimlediği iki dize ile başlar şiirine: “*Bu akşam, bu تنها saati ömrün,/ Uzak servilerin arkasında gün.*” Tanpınar, güne uyanmak adına akşamı ve ‘serviler’in berisindeki mekânı seçmiş; günü (hayatı) servilerin öte yanına almıştır. Mekânın mezarlığı çağrıştırdığı açıktır. Kaplan’ın sözünü ettiği ‘aydınlığı ve saadeti’ yaşayanların günü uzakçadır: “*Bu güneş döşenmiş bahar bahçesi,/ Suyun uzaklaşan, yaklaşan sesi.*” Ve servilerin orası: “*Ve yanık türküsü dalda bülbülün/ Ateşten çemberi üstünde gülün.*”

Bu şiirle kardeş sayılabilecek **Deniz Ufkunda** (“*Deniz ufkunda batan güneş/ Ve keskin çılgıncı kuşların;/ Rabbim bu uğultu, bu ateş/ Ve bu ümitsiz uçuşların/ Doldurduğu akşam havası*”) şiirini geçiyor; şairin, durduğu yeri ‘herkesin görebileceği açıklıkla’ göremeyenler için yazdığı **Selâm Olsun**’a geliyorum. Tanpınar, bu şiirinde, ‘Beş Şehir’in Bursa’sından anımsadığımız ‘perde’nin ardından, perdenin beri yanındakilere seslenmekte (“*Selâm olsun bizden güzel dünyaya/ Bahçelerde hâlâ güller açar mı*”) ve güneşe, aya, ışığa, gölgelere, kara, tipiye, fırtınaya, günlerin art arda geçişine selam ve özlemiyle birlikte, şiirini şöylece bağlamaktadır: “*Hasretiz bir kanat şakırtısına/ Mavi gökte*

kuşlar yine uçar mı// Uzak, çok uzağız şimdi ışıktan/ Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan/ Dönmiyen gemiler olduk açıktan/ Adımızı soran, arıyan var mı”. Mehmet Kaplan’sa, bu şiirde, ‘dünyaya ölümün penceresinden’ bakıldığını belirtmekle birlikte, şunu ekleme ihtiyacını da duyar: “Tabiatın ve hayatın güzellikleri, başka şiirlerinde kuvvetle hissettiği ölümün karanlık trajedisini ona unutturuyor.” -mu? Ve ekler: “Tanpınar, mizacı bakımından dışa dönük bir tiptir. Tabiatı ve hayatı sever.” (6) Bu ne sevgi ah!, diye eklemişim notlarıma...

‘Tabiat ve hayat sevgisini’ okuruyla paylaşmak isteyen, ‘dışa dönük mizaçlı’ Tanpınar, hemen ardından, **Yollar Çok Erken...** ve **Siyah Atlar** şiirlerini kaleme alır: “Yollar çok erken akşamda silindi,/ Kalmadı kaybolma ümidim bile;/ Başka bir şey örttü ayak sesini/ Ay rengi sessizliğin ötesinde.// (...) İnkârı oldun bütün bahçelerin,/ Kırmak için bir dal bile bulamıyan/ Soğuk rüzgârlarda kuruldu evin” Ya da: “Saçında gecenin soğuk rüzgârı/ Bir gün kapatırsın bu ufukları/ Beklersin köşende sessiz ve yorgun/ Siyah atlarını son yolculuğun.” Ve ömrün çemberini kırar: “Ve dersin yavaşça kendi kendine:/ Ömrün çemberinden kurtulduğun yine.” Kaplan’la aynı fikirdeyim: “Bu iki şiirde, sembolik olarak ölüm duygusu anlatılmış.”tır. (7)

Yine aynı damardan gelen **Bir Gül Tazeliği** ve **Bir Gül Bu Karanlıklarda** isimli şiirleri geçiyor, **Rıhtımda Uyuyan Gemi**’ye yanaşıyorum. Şiirde, hayat gemisi, kulaklarında hayatın uğultusuyla yorgun, uykuya demirlemiştir: “Rıhtımda uyuyan gemi/ Hatırladın mı engini,/ Sert dalgaları, yosunu,/ Suların uğultusunu...”. Şair demir almak için bir çağrı beklemektedir; ‘sonsuzluk’a çağrı: “N’olur bir sabah saati/ Çağırsa bizi sonsuzluk,/ Birden demir alsa gemi/ Başlasa güzel yolculuk.” Sonsuzluğa açılan gemi, enginde, -yine yorgun!- uykuya sığınmak istemektedir: “Yırtılan yelkenler gibi/ Enginle başbaşa kalsak/ Ve bir şafak serinliği/ İçinde uykuya dalsak.” Ve böylelikle, -hem sığınılan rıhtımda, hem de yelken açılan enginde- özlenen, uykuya dalıp gitmektir. (Uykuya dalıp gitmek!) Ne taraftan bakılırsa bakılsın, gidip de gelmemek, beyhude yere beklemek esastır: “Rıhtımda uyuyan gemi/ Hatırladın mı engini/ Gidip de gelmiyenleri/ Beyhude bekleyenleri...”

‘Rıhtımda Uyuyan Gemi’ şiirini ele alan Mehmet Kaplan, bence, çok önemli ve isabetli bir noktaya değiniyor. Yahya Kemal’in ‘deniz’ konulu şiirlerini anımsatan Kaplan, “Bu şiiri Yahya Kemal’in ‘Açık Deniz’, ‘Deniz Türküsü’, ‘Deniz’ şiirleriyle mukayese edersek, Tanpınar’ın mizacının mühim bir tarafını kavramış oluruz. Yahya Kemal esas itibarıyla ‘aktif’, Tanpınar ‘contemplatif’tir [seyre, temayaşmaya meyyal]. Onun hayatı durgun ve çerçevelenmiş halde gösteren plastik sanatlarla düşkün oluşunu, şiirlerinde sık sık güzelliği billurlaştıran imajlar kullanmasını bu temayül ile izah etmek mümkündür.” (8) Kaplan, Tanpınar’ın kişiliğe özellikleri ile şiirinin keşişim noktalarını yoklarken, bazan duraksıyor, dalgalanıyor ama bu saptaması, bir yandan benim daha önce Yahya Kemal’le Tanpınar’ın ruhsal/yapısal özelliklerini karşılaştırırken söylediklerimle örtüşüyor; bir yandan da, bana, Tanpınar’ın ‘oral’ ağırlıklı yapısal kuruluşuyla ‘edilgin bir temaşa adamı’ olmağı arasındaki ilintiyi anma fırsatı sağlamış oluyor. Evet; Tanpınar, hayata karışmaz, hayatı seyre durur. Dahası; içine karışmakta zorlandığı hayatın çerçevelenip duvara asılmış ‘plastik’ örneklerine tutkunluğu ile, hayata bulaşmamasını (bir şiir anlayışı olarak) ısrarla istediği şiirini neredeyse elle tutulur bir ‘mükemmellik’ nesnesi hâline getirme kaygısı aynı kapıya çıkar.

Aynı damardan yürüyelim ve bu kez **Defne Dalı**’na uzanalım. Uzakta bir yerlerden, ‘kanlı hiddetleri’yle ‘boğuşan devler’in sesleri gelmektedir. (Hayatın dağdağası, bu şiirde böyle yankılanıyor olmalı!) Nihayetinde, kanlı hiddetleriyle boğuşanların (ya da boğuşmaların, debelenmelerin) son çığlığı, ‘bir gül’ gibi açacaktır. Şöyle: “Boğuşan devler var uzak bir yerde,/ Kanlı hiddetidir bu ses onların./ Yarın bir gül açar bu bahçelerde,/ Belki son çığlığı boğulanların.” Böylelikle, söz konusu patırtı ya da ‘fırtına’, bildiğimiz ‘sonsuzluk’ta ‘esrarlı’ bir bitişle bitecektir: “Fırtına, sonsuzluk, esrarlı bitiş./ Gece dağıtıyor meyvalarını./ Yemyeşil bir ağaç sarsıyor geniş/ Kollarında ufku dört duvarını.” Ortadan başladık, başa döndük ama olsun; şimdi de sona gidelim -son dörtlüğe: “Ne çıkar, sonu bir neşe ve hüznün,/ Açılmış bir kapı ümit boşluğa,/ Ölüm şifasıdır her üzüntünün,/ Sükût defne dalı her yorgunluğa.” Böylece, bir başına bu şiir bile, Tanpınar’ın ölümü, bildik hayatın boğuşmalarından bir kaçış, hayatın üzüntülerine bir tür şifa, boşluğa açılma da bir tür ümit kapısı olarak gördüğünü, görmek isteyenlere -bütün açıklığıyla!- gösteriyor. Tanpınar için, ölümün sonsuz sükûtu, hayat yorgunu olanlara uzatılmış bir defne dalı oluyor.

Ve Kaplan, bula bula, bu şiirde, sükûtu vahşi kuvveti, güzelliğin ölümü alt edişini buluyor. Ama ne yazık, karşısına, ümit denilen boşluğa açılmış kapı çıkıveriyor: “İnsanda dehşet hissi uyandıran bu mısra.” Evet, o mısra! Ama olsun; o, bu mısrayı, Tanpınar’ın ‘tabiata, güzelliğe ve kadın’a sığınışının ‘izah’ı olarak değerlendiriyor (Tabiatı, güzelliği anlamaya çalışıyoruz; ‘kadın’ faslına sonra

geleceğim.). Devam ediyor; “*Duyular ve hayaller âleminin dışında başka bir âlem yoktur. Şu halde onunla yetinelim ve teselli bulalım.*” Demek ki; Kaplan’ın ‘mizacı’ da, hayat karşısında başka çıkış yollarına el vermiyor; sanırım, onun da teselli bulup yetineceği şey, bir ‘hiçlik’ âlemi oluyor. Tesellidaşı Tanpınar’dan doğru şunları söylüyor: “*Daha önceki şiirlerinde rastladığımız ‘boş gece’, ‘boş ayna’, ‘kimbilir hangi yıldızın kısır çölleri’ imajları da aynı ‘hiçlik’ fikrini ifade ediyorlardı. Bundan sonraki şiirlerde de bunlara benzer düşünce ve imajlara rastlayacağız.*” (9) Rastlayacağız!

‘Dehşet uyandırıcı’ boşluk duygusu (daha da doğrusu, boşluğa aralanacak kapıyı ümit diye belleyecek kertede ‘hiçlik’ duygusu) ile ‘tabiata, güzelliğe ve kadın’a sığındığı savlanan şaire nasıl da hiçbir şeyin yâr olmadığını, **Güller ve Kadehler** isimli şiirde şairin kendisi anlatıyor -çok açık; herkesin görebileceği denli: “*Varsın başucunda gezinsin dursun,/ Zalim iğvaları [baştan çıkarmaları] bir susuzluğun.../ Bütün pınarlardan içsen ne çıkar?/ Hep aynı boşluğu bize tekrarlar,/ Dövmüş altından veya mücevher,/ Birbirine benzer bütün kadehler...*” Silinip gitmeye yazgılı nazlı hayaller ve arzuların ördüğü masallar -her şey boştur: “*Bağrında bir bıçak yarası boşluk,/ Simsiyah kesilir gözünde ufuk,/ Siyah açar güller ve siyah öter/ Ömrün gecesinde öten bülbüller...*”

‘Güller ve Kadehler’i irdelemeye koyulan Kaplan’ın da, bu denli ümit yoksunu ‘Şiirler’i gerekçelendirmekten yorgun düştüğü ve söz konusu şiirin yorumuna -bu kez- kestirmeden girdiği anlaşılıyor: “*Bir ümitsizlik şiiri.*” (... daha, diye ekliyorum.) O vesileyle, Mehmet Kaplan, neredeyse biz okurlara açılıyor: “*Tanpınar hayatı boyunca güzelliği ve yaşamayı sevmekle beraber, aradığını bulamamış bir insan intibasını [izlenimini] bırakıyordu.*” Benim de hatırıma, hemencecik, *Tristram Shandy*’den -Laurence Sterne-, “*Topu olanın menzili de vardır.*” yollu söz geliyor. Diyeceğim; yeterince seven, isteyen ve arzularının menzili boşluk olmamalıdır -arayan bulur! Sözlerimle, daha da ikna olmuşa benzeyen Kaplan, şunları da ekliyor: “*... maske gibi yüzüne geçirdiği o sakın gülümseyişinin arkasında, bazen hiçten bir sebeple boşanan, sonra haksızlığını anlayarak kendi kendisine çevrilen müthiş bir hiddeti vardı. Başkaları ve dış hadiseler sadece vesile idi. Aslında herkesi sever ve affederdi.*” Şurasına dikkat buyurun: “*Asıl kızdığı kendi kendisi ve hiç şüphesiz kaderi idi.*” Şöyle de söyleyebilirim (daha önce de söyledim); Tanpınar’ın, ‘mizacı’ itibarıyla başkaca çıkış yolu bulamayan, bulup da hayata karışamayan öfkesi, kendi üzerine döner. Söz konusu öfke (ya da saldırganlık dürtüsü), benim ‘ruhsal çökkünlük’ diye andığım ruh hâlinin (depresyonun) çöktürücü kuvveti; yandığı ya da kızdığı kaderi ise, çökkünlüğün bir ifadesidir. Laf lafı açıyor, Kaplan da bizle dertleşiyor: “*Ben kuvvetle inanıyorum ki, güzellik onda, sürekli ve ıstırap verici bir boşluk duygusundan kendini kurtarmak için başvurduğu eğlence, içki, kadın, ilaç gibi bir vasıttan başka bir şey değildi. O bu vasıtayı bir gaye haline getirmiş veya getirmeğe çalışmıştı.*” (10) Kaplan, ruhsal çökkünlükten mustarip Tanpınar’ın kendisine kurmaya çalıştığı şiir evrenini böyle tanımlıyor: içki, ilaç niyetine şiir! Eh; eğlence ve kadın yerine geçmeye müsait olmadığı da ortada.

Buraya dek, *Şiirler* kitabının, ‘Ne İçindeyim Zamanın’ ve ‘Her Şey Yerli Yerinde’ başlıklı bölümlerindeki (kadın faslı dışında kalan) şiirleri ele aldım. İkinci bölümün son şiiri, **Uyku Sularında**. Daha önce ilgili yerlerde, ‘su-mağara-uyku’nun simgesel anlam yüklerini ve Tanpınar’ın ruhsal/yapısal kuruluşundaki karşılıklarını irdelemiştik. Tanpınar, bütün o söylediklerimi, bu şiiri ile taçlandırıyor: “*Çekilen son dalganın eteğinden/ O masal mağrası açılır birden,/ Yarım aydınlıkta tutuşur, parlar/ Uyku sularında yüzen balıklar.*”

Şimdi de, ‘Bursa’da Zaman’ başlıklı bölümün **Bursa’da Zaman** isimli ilk şiirine bakalım. Şiir, Tanpınar’ın zamanla ilişkisini yansıtır. Sanki, şair, öteki şiirlerinde yapageldiği, varoluşsal iç alımlayışı yansıtmanın ötesinde, genel anlamda zamanın akıp gidişini, alıp götürüşünü anlatacak gibidir. Anılan zamanın ilk dizelerini yapan eski bir cami avlusu, şadırvan, Orhan zamanından kalma bir duvar ve yaşlı çınar, bir rüyadan arta kalmanın hüznü ile sanki günü dört yana elemektedirler. Yüzlerce çeşme, yeşil ova, mavi gök ve ilahi mimari... geçmiş zaman sihrini yaşayıp rüyasını yansıtmakta; her yer ‘devam vehmiyle’ çınlamakta; türbeler, camiler, eski bahçeler, gelene geçene binlerce erin şanlı hikâyesini aktarmaktadır. Böylece, Bursa, her gece aynı hayalle uyur, aynısıyla kalkar. Bursa’da zaman, neredeyse, bütün bir mucizesi ile su ve kanat sesinden ibaret billur bir âvizeye dönmüştür: “*Başındayım sanki bir mucizenin,/ Su sesi ve kanat şakırtısından/ Billûr bir âvize Bursa’da zaman.*”

Tanpınar, şiirinin sonlarına doğru, sevgiliye de seslenir. Gelin görün ki, işin içine tarih, hatta, sevgili de katılsa, huylu (yani, Tanpınar) huyundan vazgeçemez. Çinilere sinen Kuran sesini işittikçe, âdeta sevgilisinin tebessümü fetih günlerinin saf neşesini aydınlatıyor gibi hisseder: “*Yeşil türbesini gezdik dün akşam/ Duyduk bir musiki gibi zamandan/ Çinilere sinmiş Kuran sesini./ Fetih günlerinin saf neşesini/ Aydınlanmış buldum tebessümünle.*” Tam da şair, geçmiş zamanı sevgilinin tebessümünde

günün cümbüşüne katacak derken (Demem ya; hani...), şairin imgelemi şöyle işler: ‘Gel’, der sevgiliye, ‘seninle, şu hayal ortamında yatıp uyuyalım (Kendisi hayatı uyumalara yatırmaya meyyal şair, sevgilisini de ayartmaya meyleder.); hatta, şu havayı dolduran ‘uhrevî âhenkle’ hemhal olalım; uykumuz, o tılsımlı ebediyetle ‘ilah uykusu’ kıvamında bir ölüm uykusu olsun: “*İsterdim bu eski yerde seninle/ Başbaşa uyumak son uykumuzu,/ Bu hayâl içinde... Ve ufkumuzu/ Çepçevre kaplasın bu ziya, bu renk,/ Havayı dolduran uhrevî âhenk./ Bir ilâh uykusu olur elbette/ Ölüm bu tılsımlı ebediyette./ Belki de rüyâsı büyük cetlerin,/ Beyaz bahçesinde su seslerinin.*” Bilmiyorum; ‘devam’ adna sevgili böyle bir davete icabet eder mi?

‘Bursa’da Zaman’ şiirinin değerlendirmesine epeyce uzun yer ayıran Mehmet Kaplan, besbelli, bu şiire ayrıcalık bir önem tanır: “*Şiirini yalnız kendi ‘iç ben’ine tahsise karar vermiş olan Tanpınar, burada tarihe ve dolayısıyla sosyale açılır.*” Kaplan, bu şiir vesilesiyle, tarihi şiirlerine çokça konu edinen Yahya Kemal’le Tanpınar arasındaki farka da değinir. Nasıl, hayata karşı duruşta, Yahya Kemal ‘etkin, eylemli’ bir tavır şiirine yansıtması (Ne menem bir etkinlik ve eylemlilik olduğunu biliyoruz!), buna karşılık, Tanpınar, hayatı seyre durmuşsa; tarihle ilişkide de, Yahya Kemal, şiirinde, tarihte olup bitenlere şenlikli, patırtılı bir yer açmış, Tanpınar’sa, bildik edilgin, ‘ilahi uyku’lara kendini bırakmacalı bir tutum izlemiştir. Şöyle söyler: “*Yahya Kemal’in tarihe bakış tarzı umumiyetle ‘destanî’dir. O, ‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’nda bile camiin etrafında bir savaş havası yaratır. Top sesleri, ezan sesini bastırır. Tekbir seslerine tuğları ve at yelelerini karıştırır.*” Hani, Yahya Kemal Bursa’ya ilişkin bir şiir yazacak olsa, Tanpınar’ın o ilahi uykusunun içine Türk akıncılarının atlarını sürüverecektir!

Mehmet Kaplan, devamla, Tanpınar’ı -Beş Şehir’den de kalkarak-, “... başlangıçtan itibaren rüyaya, hülyaya, güzelliğe sürükleyen esas âminin ‘zamanın dışına çıkmak’ olduğunu ısrarla belirtmişim.” (11), der. Çok doğru; Tanpınar’ın zamanla/hayatla başı hoş değildir. Kaplan’a göre, Tanpınar, ‘şekil’ üzerinden ‘mükemmel’i, mükemmel üzerinden ‘ebediyet’i (dinlerin vaat ettiğini sanatıyla ele geçirmeyi) arzulamaktadır. Bunun da ardında, geçmişte yerini tam dolduramamış anne imgesi vardır. Tanpınar, söz konusu boşluğu mükemmel ile doldurma çabasındadır. Kaplan’ın, basitçe, Jungcu yaklaşım ve yordamlardan yararlandığı ortadadır. (Bilmiyorum; bunları yazarken, Jungcu yaklaşımın, bilinen anneden de öteye uzanan bir yordamı benimsediğinin farkında mıydı?) Söylediklerinde doğruluk payı var. Ancak; Jungcu yaklaşımın esinlendirdiği, geçmişteki yitik annenin masalsı gölgeleri, sanıyorum, belli bir bütünlük ve hayat içindeki tutumları çerçevesinde Tanpınar’ı (ya da bir başka gerçek kimliği) anlamaya el vermez. Ben; Tanpınar’ın (ya da bir başkasının) ruhsal/yapısal kuruluşunun, geçmişte mutlaklaştırılmış anne imgesinin varlığı/yokluğu ile değil; o anne ile ilişki ve o ilişki üzerinden alımlanan nesnel gerçekliğin içe alınma süreçleriyle; dahası, ona eklemelenen öteki ilişkilerle anlaşılabileceğini düşünüyorum. Ve sanıyorum, andığım bütünlüklü kavrayışa sahip olmadığı için, Kaplan, bütün bu şiirleri yazan Tanpınar’da, ‘dışa dönük-hayatı ve tabiatı seven’ coşkulu bir adam da bulabiliyor. Şiirlerinin kuruluşunu, şairin hayatla karşılaşmalarının/çatışmalarının esinlendirilişine değil; anne boşluğunu doldurmaya yönelik (kendiyse sınırlı/özerk) bir çabaya bağlayabiliyor. Bir başka deyişle; Tanpınar’ın şiir serüvenini hazırlayan ‘nesnel özne’ koşulları ayırt edemediği için, onun şiirini, ‘alelâde hayat’a karşı verilmiş ‘estetik’ bir yanıt olarak yüceltebiliyor.

Geçiyorum ve **Bir Gün İcadiye’de** isimli şiire geliyorum. Şiir, bir gün İcadiye’de kanatlanacak bir bestenin, bize, ‘ömür’ dediğimiz şeyin aslında bir uyku olduğuna işaret edecek oluşuyla başlar: “*Bugünün rüzgârında yıkanan mazi gülü/ Dağlır yaprak yaprak hayâlindeki suya/ Bir başka gözle bakarsın ömür denen uykuya...*” (‘Mazi, uyku, su’ ya da ‘mazi uykusu’!) Geçmiş, nasıl bugünün rüzgârı ile su gibi uykuya yatmış ömre yaprak yaprak dağılıyorsa; ölümlerin rüyaları da yeniden doğar ve dolayısıyla, görülür ki, ölüm sadece geçip gitmiş olan zamandır: “*Harap mezarlıklarda ölümlerin rüyâsı/ Gelir ve tekrar doğar ölmüş sandığın aşka/ Anlarsın ölüm yoktur geçen zamandan başka!*”

İcadiye’den **Ey Kartal Bakışlı**’ya uzandığımızdaysa, yine, ‘çelik gagalı’nın şairimizin tepesinde döndüğünü fark ederiz. Şairimiz de, yine, ölümcül/can alıcı saldırganı şiir düzmüştür: “*Ey kartal bakışlı avcısı fecrin,/ (...) Büyük hasatçısı servilikerin*”, vs. ‘Kartal bakışlı, solgun mâbude’ (tanrıça) işini görür; aynaları kırar, kadehleri beyaz aydınlığa (güne) uzatmaktan alıkoyar ve böylece, şairimiz de, ‘sırrın gecesinde’ rüyaya dalar (Ört ki, ölem!, olur.) Mehmet Kaplan da aynı şeye işaret eder: “*Ölümün zaferini anlatan bu şiir...*” (12) Yani, daha önce yaşam sevgisinin altını çizdiği şair, ölümün zaferini anlatan bir şiir yazmış olur.

Hani, hatırıma geldiymi -gelmez olaydı!-; önceki bir çağrışımdı, burada (**Dönüş** şiirinde) ta kendisi! ‘Dönüş’ başlıklı (son) bölümün bu ilk şiirinin ilk dörtlüklerini ele almıyorum (bildik şeyler); asıl

‘öldürücü’ darbe sonda: “Bir akşamın beyaz fecre/ Gönderdiği kanlı haber,/ Herkes ömründe bir kere/ Bu zalim dönüşle titrer.” (Yani, ‘Her canlı bir gün ölümü tadacak!’ın şiiri.) Kaplan, alışılageldiğimiz dalgalanması ile, “... bu şiirde de ölümle birlikte kaybolan hayat ve güzelliğe karşı duyulan hasret ifade edilmiştir.” (13), der. Sanki, Ahmet Hamdi Tanpınar ölmüştür ve şiirini öteki taraftan yazmaktadır. Dolayısıyla, rahmetlinin hayata ve güzelliğe hasretini takdir etmemek elde değildir! İşte; yukarıda işaret ettiğim zaaf böyle bir şey olmalı. Kaplan bir tek şuna takılır: Doğu edebiyatında, der, gül ve bülbül aynı ân ve mekânda buluştukları hâlde bir türlü sevişemezler. Nedendir acaba; merak eder. Tanpınar’da da vaziyet böyledir ama onun sevişme maluliyeti adına mazereti vardır; gülle bülbülün arasına ölüm girmiştir. Evet, öyledir; Tanpınar, gülle bülbülün arasını ‘ölüm’le açan şairdir. Şairin öte yanda ne yaptığını -bizden de bir Dante çıkmadıkça- bilmek mümkün değildir; lakin, biliriz, bu dünyadayken rahmetlinin huyu odur.

‘Dönüş’ün hemen ardından gelen ve adı **Gül** olan gül şiirinde gül, bir âna (işte, o ân’a) sığmış ‘sonsuzluk rüyası’dır. Sonsuzluk rüyası, ‘ölüm’dür. Sonsuzluk rüyası gül, sonsuz uçurumda birden uyanır ve tasını sazlar sustuktan (ölümden) sonra duyulan ezgilerden durmaksızın doldurur: “Bir sonsuz uçurumda uyanmış gibi birden/ Sazlar sustuktan sonra duyulan nağmelerden;/ Doldurur hiç durmadan uzattığı bu tası,/ Gül, ey bir âna sığmış ebediyet rüyası!”

Ve ilk kez (ve her halde son kez -37’de 1!) doyasıya yaşamaya yüreklendirici bir şiir: **Bırak Aydınlığa**. Tanpınar, kendisini; ölümlülük duygusu ile tüketegeldiği hayatının yelkenlerini şişirmeye, ‘ebediyet rüyası’, şu bu demeden, hayatı doyasıya yaşamaya ayartmak, yüreklendirmek telaşındadır sanki: “Bırak aydınlığa kendini, sarhoş/ Ve hülyalı bu renk dünyasında yüz./ Bak, mücevher kanatlı bir kuş olmuş/ Kuru yaprakların telâşında güz./ Asıl maviliğe, iç doya doya/ Denizin yaldızlı lâciverdini,/ Sonra tamamlansın istersen rüyâ/ Git, uzak akşamda dağıt kendini.” Mehmet Kaplan, bu şiirle ‘Selâm Olsun’ şiirini tümüyle aynı kefeye koyar. Belki, öteki şiirleri de ‘Bırak Aydınlığa’nın kefesine aktarmak istemektedir. Tüm şiirlerinde her ne kadar kaderi ve ıstırapı temsil eden karanlık yer olsa da, Tanpınar’ın şiirlerinde, aydınlık ve ışıklı unsurların baskın bir yer tuttuğunu ileri sürer: “Burada şair aslî duyuş ve davranış tarzını âdeta bir ‘hayat felsefesi’, yahut bir ‘yaşama şekli’ haline getiriyor. İnsanın yapacağı şey, ‘kendini aydınlığa bırakmak, bu renk dünyasında sarhoş ve hülyalı yüzmek, maviliğe asılmak, denizin yıldızlı lâciverdini doya doya içmek’tir.” (14) Demek, Tanpınar’ın ‘aslî duyuş ve davranış tarzı’ o imiş!

“Çok güzel bir uykudan uyanmış gibi mahmur/ Ve hâlâ eşiğinde yarım kalmış rüyânın” eşiğindeki denizin şiirini (**Deniz**) geçiyor ve **Raks** isimli şiire geliyorum. Geldiğim yerde, ‘sonsuz varlık’ın ışığında dönüp uçarak her ân değişen, beyaz ve çıplak bir kadın bedeni var: “Tılsımlı çocuğu saf aydınlığın/ Bu kadın vücudu beyaz ve çıplak,/ Eşiğinde sanki sonsuz varlığın;/ Her an değişiyor dönüp uçarak...” Ve bulduğum kadını, ‘bin sonsuzluğun ümitsiz avı’ olarak beklerken bırakıyorum ‘ruhunun eşiklerinde’ -“Tılsımlı kadehi her susuzluğun,/ Bir gül fırtınası gibi derinde.”

Kitabın ve bu bölümün son şiiri, **Akşam**. Antalyalı genç kıza yazdığı mektubunda şiir anlayışının anahtarları olarak gösterdiği iki şiirden biri olan bu şiirde, Tanpınar; bulut, kuş, su ve yıldız üzerinden kurduğu yoğun örgülü imgesel bir akışla yaşamın yineleyen döngüsünü anlatır: Siyah dağınık bir bulutun dönüştüğü yakut kuş, kanlı bir macerayı akşamın mavi gölünde kanat çırpıp can vererek sonlandırır (Buraya dek tam Tanpınar!); bereket, son çılgılığı ile beraber camlarda tutuşan tek bir yıldız olarak doğar ve yeniden تنها Boğaz sularında yüzmeye durur. Şiir, ölümlülükten söz etmekle birlikte, fazlaca ‘ölmeye yatma’yan bir şiirdir: “Siyah, dağınık bir bulut/ Karşı sırtın üzerinde/ Birden değişti ve yakut/ Bir kuş gerindi derinde./ Sihirli aksi çok uzak/ Ve kanlı bir maceranın;/ Can verdi kanat çırparak/ Mavi gölünde akşamın./ Son çılgılığıdır şüphesiz/ Şimdi camlarda tutuşan,/ Biraz sonrak tek bir yıldız,/ Ülker veya Kervankıran,/ Gelip yüzecek yeniden/ Tenha Boğaz sularında/ Külçelenen, kenetlenen/ Işıkların arasında.”

Buraya kadar, Tanpınar’ın, hayat dediğimiz serüveni, kendi iç yaşantısından ve şiirinin içinden nasıl geçirdiğini anlamaya çalıştım. Şimdi de, -elbet, sevda da hayata dahil ama- Tanpınar’ın kadınları şiirinde nasıl ağırladığına; daha önce, kuramsal ve gündelik hayatı içinde anlamaya çalıştığımız kadına yatırımının, şairin imge dünyasında nasıl karşılıklar bulduğuna bakalım.

Bu fasıldan ilk şiir, **Sabah**. Şiirde, kadın (sevilen kadın/aşk nesnesi) üzerinden kurulan imgeler; şairin kadını, kendisiyle eylemli bir beraberliğe değil, seyirlik bir konuma taşıdığı izlenimini verir. Kuşkusuz, şiir de, okuru, kadına oradan bakmaya davet eder. “Serin rüzgârlara pencereni aç!”, der, şair, kadına;

etrafı seyrederek mahmur gözlerinden uykuyu süzüp atmasını, vücudunu ve saçlarını rüzgâra bırakmasını telkin eder. Daha ilginç, şair, kadını, kendi arzusunun nesnesi ve eylemlilik içinde muhatabı olarak konumlandırmadığı gibi, bir başka güce (burada, rüzgâra) teslim eder. Teslim eder ve seyre durur (ya da durmaya niyetlenir): “*Bırak saçlarınla oynasın rüzgâr,/ Gümüş çıplaklığı bir başka bahar/ Olan vücudunu ondan gizleme./ Ne varsa hepsini boyun, saç, meme,/ Esirden [havadan] dudaklar okşasın sevsin/ Madem ki geceden daha güzelsin!*” Bu noktada, şairin aşk nesnesi ile ilişkisine bir üçüncüyü katmasının ve üçüncünün seyretmeyip eyleme geçerken birincinin seyri tercih eder olmasının, eşcinsel nitelikli bir tutum olduğunu belirtmeliyim.

Mehmet Kaplan’sa, bu şiiri değerlendirirken şunları söyler: “*Nihayet, ‘Sabah’ manzumesi ile daha sonraki şiirlerinin temelini teşkil edecek olan tabiatı, aydınlığı bulur. Şiirde de görüldüğü üzere, onun karanlıktan aydınlığa, hayalden gerçeğe, ıstıraptan neşeye dönmesinde, vücudunu hazla seyretmiş olduğu çıplak kadının büyük tesiri vardır.*” Aşk nesnesini seyir hoş; lakin, seyredilenle vuslatı davet etmiyorsa, boştur. Dahası; eşcinselliğin de bastırılmışı olduğu için, nahoştur. Geçerken, ona da değineyim; Kaplan, Tanpınar’ın şiirlerinde iç âlemden dışa açılma çizgisinin ilk örneği olarak (şairin kitabına almadığı) **Günlerimiz** şiirini görür. Şiirde, şairin, kendisini yuvasından akşama bırakan kuş misali, özgürleşme eğilimini bulur. Bakın, Kaplan’ın bulduğunu söylediği şeyi yansıtan dizeler şunlar: “*Narin kanatlarıyla uçar, orman, dağ, dere;/ Ve bir gün bir çukurda bulunur iskeleti.*” Kanatları ‘narin’ kuşun, bir çukurda tecelli eder akıbeti! Bilmiyorum, ‘özgürleşme’ adına, ayrıca yoruma ihtiyaç var mı? Üstelik, Kaplan, aynı çizginin devamı olarak andığı ‘Sabah’ şiirinin şair tarafından kitabına alınmayan kısmında, şair, “*... açık pencereden seyredilen dış dünyayı ve yarı başında ‘gümüş çıplaklığı’ ile bir başka bahar gibi doğan sevgilisini bırakarak, kendisine, ıstıraplı mazarına dönüyor*”, da der! Yeniden kitaptaki ‘Sabah’ şiirine dönen Kaplan, şiirde bir ‘sen’ ve bir ‘ben’ olduğunu; ben’in, hüznü ve karanlığı, mazarın acı hatıralarını; sen’inse, neşeyi ve aydınlığı, şimdinin haz ve saadetini yansıttığını düşünerek, şiirin ‘tezatlı’ olduğunu da belirtir. (15) Ne diyeyim?

Evet, ‘Sabah’ böyle; ya, **Sabaha Karşı**? Bu kez, şair kadını seyre durmuyor; kadın şairi süzüyor; hem de ne kadın, bir kadın başı! Ve ‘gülünç’ kuşlar (durumu seyredip herhalde) dallardan göz kırptıyor: “*Bir kadın başı duvarda/ Uzanmış süzüyor beni,/ Ve gülünç kuşlar dallarda/ Kırptıyor kırpiklerini.*” Kuşların tanıklığının yüreklendirici olduğu söylenemez sanırım. Ya da sorulmalı; şair, acaba neden, daha ilk dörtlükte, duvardaki kadın başının çağrıştırdıklarına tanıklığa ‘gülünç’ kuşları çağırmıştır? Ayrıca, dallarda asılı başkaca yüzler de vardır; onlarsa duruma ağlaşmaktadır: “*Yüzler asılı dallarda/ Küçük, sıksa, kandil yüzler,/ Onlar ağlıyor kemanda/ Ve üzüntü dolu gözler.*” Ve, aynı kadın, gülünç kuşların göz kırptığı, kandil yüzlerin ağlaştığı duruma bu kez uzaklardan gülmektedir. Siz bu şiirde, doğaya ve dış âleme açılmayı ya da yaşama sevincini bulabiliyor musunuz? Ben bulamıyorum. Ama, Tanpınar’ın şahsı ve şiiri adına, şaşmıyorum da.

Bir Heykel İçin isimli şiirdeyse, kadın, dışarıda (plastik, görsel) bir imgedir. Hülyalı, dalgın ve ümitsizdir. Bir vakitler ümide ve sevgiye nasıl ölümün sonsuzluğu içinden gülümsemişse, öyle gülümsemektedir (anlaşılan bu şiirde, ‘sen’in de durumu iç açıcı değildir): “*Gülümstüyor ölümün sonsuzluğu içinden/ Gülümstüyor vaktiyle nasıl gülümsediye/ Ömrünün sabahında ümide ve sevgiye.*” Mehmet Kaplan, bu şiirden kalkarak (Şiirler’de yer almayan ‘Madalyon’ şiirinde de olduğu üzere), güzelin ve sevgilinin, ‘sanat vasıtasıyla ebedileştirilmesi’nin altını çizer. Sanatsal mükemmellik üzerinden ölümsüzlük arayışının, şiiri canlı tutmaya el vermeyeceği, şiiri ‘amaç-nesne’ kılacağı ve şairi hayatla ‘uzvi’ bağlarından soyutlayacağı yollu düşüncemi daha önce dile getirmişt看. Kaplan; “*Sanat eseri de, hayatı, âdeta öldürmek suretiyle bizden uzaklaştırır.*” (16) derken, bence, genel bir doğruya değil, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın doğrusuna işaret etmiş olur. Çünkü, bir şiir dünyası (ya da genel anlamda sanatsal etkinlik), kurduğu imge dizgesi ile hayatla eitişimsel ilişkisini kotarabilmişse; bu demektir ki, yapıt, hem şairin hem de okurun imgeleminde yeniden üretilmeye uygun bir ucu açıklık ve hayata dönüklükle örülmüşse, gerçek bir ‘yaratma’ ürünüdür ve her daim canlıdır.

Başka Bir Yıldızda isimli şiirine, Tanpınar, sevgilinin yüzünü yansıtan ve onun yaşamına tanıklık edenlerle (ümitsiz ve çaresiz tanıklarla) başlar: “*Bu ümitsiz ve biçare/ Şahitleri ömrümüzün,/ Bu aynanın sularında/ Kaç kere yıkandı yüzün.*” (Anlaşılan, tanıklar, şairin ve sevgilinin ayna imgeleridir.) İçlerinde, eski korkuyu, demir bir pençe gibi yaşatagelmışlerdir (“*Bir demir pençeydi sanki/ İçimizde eski korku...*”). Şair, demir pençenin altında da olsa, cinsel hazzı yaşayış ve tükenişi anlatır: “*Ve birden değişen yüzün/ Arzunun uzaklarında,/ O çılgın bitiş, kayboluş/ Göğsünde ve kollarında./ Düğümlenen nefesinden/ Sarmaşıklar, derin güller/ Arasında dem çekerek/ Doğup ölen güvercinler.*” Oynanan ‘meleksi’ oyuna (Neden meleksi?) mavi göğün rüzgârı ve yemyeşil dallar da katılır. Diyeceğim, hani ilk iki dörtlüğü bir yana koyabilirsek, neredeyse hayatın kollarına atılmış, gerçekten yaşama sevincini

yeşerten bir şiir olarak alabileceğiz. Ama ne mümkün; ilk iki dörtlükten başka bir de son dörtlük var: “*Kim bilir hangi yıldızın/ Kısır çölllerinde şimdi,/ Beyhude hatırlıyoruz/ Bu hiç olmamış şeyleri...*”(!)

Şiirin yorumunda, Mehmet Kaplan’la önemli ölçüde uyuşuyoruz. Şunları vurguluyor: “*Ömrümüzün şahitleri olan eşyayı tasvir ederken ‘renksiz’ kelimesinin yerine ‘ümitsiz’ kelimesini koyması* [Şiirin, ‘Sayıklama’ adıyla yayımlanmış olan hâlinde ‘renksiz’ sözcüğü yer alır.], *şairin dünya karşısında almış olduğu tavrın daha trajik bir şekle girdiğini gösteriyor.*” (17) O da, söz konusu korkunun ölüm korkusu olduğuna işaret eder. İşaret ettiği bir başka önemli nokta da, şiirde cinsel hazzı ölüm korkusunun izlemekte oluşudur. Cinsel hazzın; uyanış, tırmanış ve sönümlenmiş evreleri elbet vardır (ve o hâliyle, sönümlenmiş, ölümü çağrıştırabilir) ama burada dikkati çekici olan, Tanpınar’ın, şiirinde cinsel hazzı yer verdiğinde, eylemin ölüm boyutunu eksik etmemesidir. Başka bir deyişle; ‘elem’ hazzı tepelemekte, şiirin bütünü, tüm dünyevi hazların bitimli, hayatın fani, -son dizeye baktığımızdaysa- olanın olmamış olduğu beşeri bir hikâyeden söz etmektedir. (Mezarlık kapısından seslenip malumu ilam ve yaşadığımızı pişman eden ses misali!)

Sesi, şairin sonsuz derin yıldızlı gecesi olan sevgiliye, şair, susuzluktan çatlamış dudaklarıyla bir dereye koşar gibi koşar, **Sesin** şiirinde. Ancak, şair bir rüyadadır. Rüya biter, irkilir. Fark etmeden aynanın öbür yanına geçmiştir: “*Sonra irkilirim birden/ Bittiği ân bu rüyânın,/ Geçmiş gibi, fark etmeden/ Öbür yüzüne aynanın...*” Ve, bin hasretle delik deşik bir ruh gibi çırpınmaya başlar. (Haydan gelen huya gider!)

Şair, **Gezinti** şiirinde, sevgiliyle gezintiye çıkar. Gezintiye çıkanların gerçek dışı bir imge olarak yansıtılmaları ve ikiz olmaları dikkati çekicidir. Yani, yıldızların parıltısına uzanan billur kadeh benzeri yüzü ile sevgili, hem hayal ürünüdür, hem de bir ikiz-kimlik’tir. Bir başka deyişle, sevgili, narsisistik yatırımın nesnesidir (Mevlânâ’nın Çelebi Salâhaddin’ini anımsadınız mı?). Şair, kendisiyle gezintiye çıkmış gibidir (ya da, yalnızdır, hayal âleminde): “*İkiz hayaletler gibi yürüdük/ Puslu aydınlıkta o bahar günü/ Gece, bir tepeden seyrettik, büyük/ Yıldızların suya döküldüğünü.*” (...) Bir âlem kurulur gibi yeniden/ Baştanbaşa hayâl, düşünce, rüyâ, ...” Mehmet Kaplan, bu şiirde; sevgili ile birlikte yönelinen ‘metafizik denilebilecek bir durum veya hâl’, ‘esrarlı bir duygu’ ile ‘aşk planını aşarak’tan ‘göge doğru yüceliş’ okur. Mesele aşk değildir, der. Evet, mesele aşk değildir; daha doğrusu, bildik aşk meselelerinden değildir: metafizikten de öte, şairin yapısal kuruluşuyla bağdaşık, kadını kaniyle canıyla bir aşk nesnesi olarak almaktan uzak, kendi ile kendi dışındaki kendini kaynaştırmanın ve rüyalaştırmanın, neredeyse buharlaşıp uzaya karışmanın bir örneğidir.

Ve gerçekten de çok hoş musikisiyle, tınısıyla **Hatırlama** şiiri: “*Sen akşamlar kadar büyüdü, sıcak,/ Rüyaların kadar sade, güzeldin,/ Başbaşa uzandık günlerce ıslak/ Çimenlerinde yaz bahçelerinin.*” *Ömrün gecesinde sükûn, aydınlık/ Boşanan bir seldi avuçlarından,/ Bir masal meyvası gibi paylaştık/ Mehtabı kırılmış dal uçlarından.*” Çok duygusal ama bir o kadar da saf ve çocuksu. Şiirin son iki dizesini, P. Valéry’nin ‘Le bois amical’ isimli şiirindeki son iki dizenin çevirisi olarak değerlendiren; Tanpınar’ın, Valéry’nin bazı şiirlerinin ‘hava’sını, bazılarının da ‘tem’ini aldığını belirten Kaplan; Valéry’nin şiirinde, şair ile yanındaki kadının önce ‘temiz’ duygularla yürürken, orman ve ayın etkisiyle bir ‘çılgınlık’ yaptıklarını; Tanpınar’ın şiirindeyse, ‘mahsumiyet’in muhafaza edildiğini (bir anlamda, öğrenci hoca ilişkisinde boynuzun kulağı geçtiğini), temiz duygularla başlayan yürüyüşün temiz bir şekilde tamamlandığını belirtir. Ben de şunu ekleyeyim; Tanpınar’ın eserleri, kadın-erkek ilişkileri bağlamında, her zaman tertemizdir!

Her Şey Yerli Yerinde ise, ilişki adına, anılardan ve eşyadan başka her şeyin yerinden olduğu bir şiir. Havuz başındaki servi ağacı, evi saran sarmaşıkları ve böcek sesleri, masası, sürahisi, bardağı ve uzaktan, ‘azapta bir ruh gibi’ durmadan gıcırdayarak bu ‘ölü-mekân’a eşlik eden (dönme) dolabıyla eşya tılsımlı bir uykudadır. Zaman bir büyüye tutsak olmuştur. Sessizlik yaprak yaprak dökülmekte, kuru güz yaprakları uçmaktadır. Ve bir ağır öğle sonu, bu ölü-mekân’ın bir yerinde, eski bir maceranın öznesi (bir kadın?) hazla gözlerini yummuş uyumaktadır: “*Biliyorum gölgede senin uyuduğunu-/ Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin/ Hazların âleminde yumulmuş kirpiklerin/ Yüzünde bir tebessüm bu ağır öğle sonu.*” Uyuyan sevgilinin rüyaları, aydınlık ve yumuşak dalların tepesindeki güllerde açmış, bitmeyen aşk türküsü kumruların sesine bir rüya gibi sinmiştir. Fazlaca ayrıntıya girmeye gerek yok; şiirin tek devingen demirbaşı uzaktaki dolap, gıcirtısı ile şiirin ruh hâlini zaten dillendirmektedir: “*Her şey yerli yerinde bir dolap uzaklarda/ Azapta bir ruh gibi gıcırıyor durmadan,/ Bir şeyler hatırlıyor belki maceramızdan...*” Şunu da eklemeliyim; bu şiirinde de, yitik zamanın, yitik mutluluğun ardından bakakalan Tanpınar, aynı zamanda, kendi iç ihtiyaçları ile örtüşen yaşantıyı, aşk nesnesine yansıtmıştır: Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin bir gölgede, yumulmuş

kirpikleri ve tebessümüyle hazlar âlemine dalıp gitmiş olan aşk nesnesi -tam da kendi için hasreti! ('Kendi' için hasreti!)

İzleyen **Bütün Yaz**, neredeyse, o eski macerayı açıcı bir şiir: Hülyası eşiği aşılmaz bir saray olup çıkmış, düşüncesinde zambaklar kadar beyaz ve ürkek bir aşk nesnesi ve çözülmez bilmeceğine hapsolmuş bir şair. Bilmeceğini hiçbir zaman çözmemiş bir şair. Şiirine aynı dizelerle başlayıp aynılarıyla bitiren şair: *"Ne güzel geçti bütün yaz,/ Geceler küçük bahçede."* Temiz yazları temiz şiirlerle bitiren şair!

Musiki şiirine, şairimiz, zalim bir kader misali yineleyen düşüncelerden çılgınca uyanışlarla girer. Mahur sularında gemisini tutuşturduğu siyah gecelerin meleşine çatar: *"Bir melek uzanmış siyah geceden/ Mahur sularında tuttuğu gemi."* Yitik aşk nesnesinin renk ve büyüsunü yüklenmiş musiki ve anılardan sıyrılamamakta, kaderle başlayan şiir, kadere yüklenerek sonlanmaktadır: *"Ey bitmek bilmeyen huncı zamanın/ Her şey bana karşı kendi içimde"* Şunu sormak isterim; öznenin yaratıcı müdahalesine kendisini kapatmış 'devam' anlayışının, zamanın, kaderi hazırlamak üzere kendi bildiğince akışına yüklenmeye hakkı var mıdır? Mehmet Kaplan bu türden sorular sormuyor. Şiirde, *"... yine gökyüzüne doğru bir çıkış, fizikötesi âlemi uzaktan da olsa bir temaşa hissini bulunduğunu..."* (18) söylüyor. Önce bunun, 'ömrün çemberinden, alelâde hayattan kurtulma vehmi' adına yapıldığını; sonra da, sanatla dinin buluştuğu yere değinip, güzellik kaygısının şairi sonsuzluğun eşiğine taşıdığını, fakat orada heyecansız ve ümitsiz bıraktığını söylüyor. Ben, önermenin ilk bölümüne katılıyorum. Hatta, ikinci bölümünü de ilk bölümdeki 'vehmin' açıkladığını düşünüyorum.

Ayna isimli şiirin aşk nesnesi de yitiktir. Bir imge olarak bir aynanın derin sularından (çıplak omzu, kuğu beyazlığı, tebessümü ve ümitsiz saçları ile) parıldamaktadır. Aşk nesnesi, bir ömür boyu, derin suların derinliklerinde muhafaza edilecektir: *"Hep bu aynadasın artık kış ve yaz/ (...) // Hep burada, ömrün her merhalesinde,/ Hapsolmuş bir şafak gibi derinde/ Zamana gülecek hüznün ve neş'en."* Şiirde; şairin (bildiğimiz) derinlikli iç yaşantılarıyla, aşk nesnesi üzerinden yaşadıkları örtüşür. 'Alelâde hayattan kurtulma vehmi'; yıldızlı gökyüzüne, fizikötesine, gölgeliklere, kuytuluklara, mağaralara, deniz diplerine, derin suların derinliklerine, vb. davet eder. (Psikanalizde 'ayna evresi' için, bkz. Eşlikçi metinler/ 'Ayna evresi'.)

Mavi, Maviydi Gök Yüzü'nde de durum farklı değildir. Aşk nesnesi yine yitiktir. Şair yine sormakta ve sayıklamaktadır: *"Kim bilir şimdi neredesin?/ Senindir yine akşamlar"* Ne yazık; sevgilinin ardından bir anı olarak merdivendeki ayak sesleri ve rıhtım taşındaki gölgesi kalmıştır. Işıklı yağmurları, uzun gamlı türküleri, sevgili gülünce açan gülleri, beyaz bulutları, derin buğulu gölgeleri, dinmek bilmeyen rüzgârı, çiçeklerin uykusu, çınar veya kestane diplerindeki mahmur süzölmeli bakış(ma)ları, sevgilinin iki bakış arası çıldırtıcı hüznü ya gülümseyişleriyle, bir yaz, geçip gitmiştir. Anlaşılan sevgili, yine, akşamların sahibidir. Şair bir başına kalmış ve iç geçirmektedir: *"Mavi, maviydi gök yüzü/ Bulutlar beyaz, beyazdı/ Boşluğu ve üzüntüsü/ İçinde ne garip yazdı..."*

Karışan Saatler İçinde... şiirinde de, şair, anıların berisinde kalmıştır. Anılar, anılarda sabahlar ve ikindiler, *"Bâkir hülyasıyla beyaz ve ürkek yarın"* birbirine karışmıştır. Hepsi, tek bir baharın gülleri gibidir. Hasret, 'sükût' bahçesinin ufkunda, sevgilinin düşünen ellerine kuşlar gibi kanat çırpır.

Nağmenin hep aynı nağme olduğunu Tanpınar'ın kendisi de söyler: *"Hep aynı nağmede çılgın dolaşan yaylar/ Bir yıldız kervanı gibi haftalar, aylar/ Hep aynı hayâlin peşinde bu yolculuk"*

Hep aynı... Hep aynı hayalin peşinde...

Hep aynı hayalin peşinde yıllarca süren yolculuk: Tanpınar'ın şiir yolculuğu, ya da, şiirle yolculuğu...

Eşlikçi metinler

Zaman; ne zaman?/ Anımsayacaksınız, Tanpınar'ın da felsefi zemini olan Bergsonculuk; yaşamı; kesintisiz, bölümsüz ve sürekli bir akış olarak alıyor ve Bergson, bu akışı, 'süre' (durée) olarak adlandırıyordu. Süre'nin bilgisi, us ya da bilimle değil; o süreyle birlikte yaşamak, onunla birlikte akıp gitmekle sağlanıyordu. Nicelik, bölümlülüğe; nitelik, bölümsüzlüğe (dolayısıyla, süre'ye) uygun düşünüyor; niceliğe karşı nitelik, çokluğa karşı yeğinlik belirleyici oluyor; insan zamanın içinde değil, zaman insanın içinde yaşıyordu. Değişmenin de; nicelikler değil, niteliklerin yeğinleşmesi üzerinden anlaşılması gerekiyordu.

Anlaşılabacağı üzere, böylesi bir 'süre(klilik)', böylesi bir akıp giden zamanın içinde ergime hâlinin, dünyalık/insansal zaman alımlayışı ile bir ilişkisi olamaz. Dolayısıyla; 'parçalanmaz akışlı, yekpâre, geniş bir ân', ancak, bildik/bilinçli zaman ölçütüne kulak asmayan rüya yaşantısı içinde olanaklıdır. Böylesi bir zaman kavrayışı; hem şiirinde, hem de gerçek hayatında, Tanpınar'ın kaçıp sığınması için çok uygun düşmüştür.

Peki, felsefi olarak zaman, ne zaman tanımlanmıştır? Alexandre Kojève, 'zaman' ve 'kavram/bilim' arasındaki ilişkinin, felsefenin, doğuşundan itibaren sorunu olduğunu belirtir. Aklı ve akılsal olanı ilk kez tanımlayan Parmenides için de, zaman, kavramın karşısındaki en çetrefil sorun olmuştur. Hatta, kabul görmüş tüm felsefelerin kendilerini -bir anlamda- zaman üzerinden konumlandıkları da söylenebilir. İşte, Kojève; Hegel'in, zamanı, kavramın buradaki-varlığı olarak tanımlamak yoluyla, felsefe ile tarihi uzlaştıran ilk filozof olduğunu ileri sürer.

Bildiğimiz gibi, sağ kanatta yer alan Hegel yorumcuları, onun felsefesini Hıristiyanlık öğretisi ile bağdaşık bir tür Tanrıbilim; sol kanatta yer alanlarsa, bir tür insanbilim olarak değerlendirmiştir. (Yine bilindiği üzere, sol Hegelciler, doğalcılığa ve Tanrıtanımazlığa; giderek, K. Marks ve F. Engels üzerinden de -Hegel'in tarih ve toplum kavramlarının eleştirisi ile- tarihsel maddeciliğe ve diyalektik maddeci felsefeye uzanmışlardır.) İşte, Kojève de; Hegel'in, zamanı, kavramın buradaki-varlığı (görgüllüğü/ampirikliği içinde kavram) olarak alışıyla bir devrim; ve böylelikle, 'mutlak/Tanrıtanımaz bir insanbilim'i gerçekleştirmiş olduğunu ileri sürer (Hegel, zamanın, kavramın buradaki-varlığı olduğunu, *Görüngübilim*'in Giriş ve VIII. Bölüm'lerinde dile getirir.).

"Hegel'e göre zaman, amacı insanı anlamak olan antropolojinin temel kavramıdır. Kosmosta zaman yoktur, ya da olsa bile, onun insansal zamanla bir ilgisi olamaz. Zamanı felsefi söylemin temel kavramı kılmak demek, insanı ve onun tarihini felsefenin asıl konusu olarak görmek yani felsefi antropolojiyi mümkün kılmak demektir. İnsanı anlamak zamanı anlamayı, tarihi anlamayı gerektirir." İnsan, düşünmek ve konuşabilmek için zamana gereksinir. Yoksa; mutlak bilim, mutlak sessizliktir. Böylelikle, Kojève'e göre; Hegel, felsefeye, zaman kavrayışı üzerinden, Tanrıbilim olmaktan çıkıp insanbilim olma şansı tanıyan ilk felsefecidir. *"Görüngübilim'e göre, tarihin akışında, varlığı kendi söylemi aracılığıyla açınlayan insan, ampirik olarak var olan kavramdır ve zaman da işte bu kavramdan başka bir şey değildir."*

Kojève, Hegel'in bazı yapıtlarında yer yer 'kosmik zaman'dan söz edişini, *Görüngübilim*'deki tutumuyla (tarihsel-insansal zaman anlayışıyla) çelişkili bulur. Ona göre, kosmik zamanla, tarihsel-insansal zaman arasındaki ayrım; ikincisinde, kalkış noktasını geleceğin oluşturmasıdır: *"Geleceğin uyardığı hareket istekten doğan*

harekettir. Buradaki isteğin insana özgü istek olduğunu, yani yaratıcı istek olduğunu, başka bir deyişle, gerçek doğal dünyada var olmayan ve daha önce de var olmamış olan bir şeye yönelen bir istek olduğunu da hatırlatalım. İşte ancak bu durumdadır ki biz bir hareketi geleceğin doğurduğunu söyleyebiliriz: Çünkü gelecek (henüz) var olmayandır ve (daha önce) var olmamış olandır.” (19) İnsansal istek, verili görgül gerçekliğin olumsuzlanmasıdır. (Aksi, hayvansal istek olurdu -1844 Felsefe Elyazmaları!) Dolayısıyla, insansal zaman; verili görgül ve mekânsal (bu dünyada) olanın olumsuzlanmasıdır. Söz konusu olumsuzlamayı gerçekleştirebilecek tek varlık da insan olduğu için; Hegel’e göre, zaman ve insan aynı şeydir. “Zaman insanın dünyadaki varlığı ya da gerçek tarihidir.” (20)

‘Ayna evresi’/ Tanpınar’ın şiirlerinde ‘ayna’, (s)imge dizgesinin bir ögesi olarak çokça geçiyor. Tanpınar’ın aynalarına bakmadan önce, psikanalitik duyarlılığımız bizi aynalara nasıl baktırıyor ona değinmek istiyorum.

Bir ruhsal gelişim evresi anlamında, ‘ayna evresi’ fikrini ilk ortaya atan Fransız psikanalist Jacques Lacan oluyor. Lacan, 1936 yılında düzenlenen Marienbad Uluslararası Psikanaliz Kongresi’nde söz ediyor ayna evresinden. Çocuğun, altıncı ayı dolayında, aynadaki imgesi ile karşılaşmasıdır mesele; ve bir süreç olarak on sekizinci aya dek uzar. Çocuk o aşamada her ne denli yeterince güçlü ve motor eşgüdümü tam değilse de, aynada yansıyan imgesi üzerinden -sezgisel olarak- beden birliğini alımlayabilir ve söz konusu imgesel birliği üzerinde denetsel gücü (tasarruf imkânı) olduğunu gözlemleyebilir. Böylece, ilk kez, somut bir imge olarak aynada yansıyan sureti üzerinden kendine (dışarıdan) bakar ve kendisini tanır; dolayısıyla, kendisiyle özdeşleşir. Aynadaki imgesi üzerinden (suretiyle) yaşadığı taklit ve oyunsuluk, çocuğa özdeşsel sürece ilişkin denetim duygusunu yaşatır.

Lacan, bu evrenin, ‘öteki’ alımlayışı üzerinden, kişiler arası ilişkilere öfkeli (aggressive) bir gerginliğin izlerini taşıyabileceğini de söyler. Şunlar da eklenebilir; ayna evresi, aynı zamanda, ‘ben’in taslağının ve ‘ideal ben’in ilk kez kurulduğu, ikincil (secondary) özdeşimin ilk kez yaşandığı evredir. Ayrıca; bu evre, Freud’un tanımladığı otoerotizm (ben’in biçimlenişini önceleyen bir aşamadır) ile narsisizm evreleri arasındaki geçiş sürecine de denktir. Böylelikle, Lacan’a göre, parçalı beden algısı ilk evreye (otoerotizm), ayna evresi ise, birincil (primary) narsisistik evreye denk düşmüş olur. Yalnız, bir şeye daha dikkati çeker Lacan; ayna evresi, bütün bu söylenenlerle birlikte, parçalı beden düşleminin ortaya çıkışından da sorumludur; bir başka deyişle, içinde onu da barındırır. Bu eytişimsel durum, özellikle de psikanaliz sürecinde narsisistik özdeşimin yitirildiği koşullarda yaşanan parçalanma kaygısı (anxiety) ile kendisini belli eder. (21)

Aynadan Ötekine isimli kitabının, ‘Beden İmgesinin Yapılanmasında Aynanın İşlevi’ başlıklı bölümünde konuyu ele alan Elda Abrevaya, soruna, çocuğun nesneler dünyasına katılımı bağlamında bakıyor. Lacan’a oradan geliyor. Öznenin, ‘dil ve sözcükler’ yardımıyla nesneleri adlandırdığını vurgulayarak, Lacan’ın değişimini anımsatıyor; ‘şeyin tahribi ve şeyden simgesel düzene geçiş’ dil üzerinden gerçekleşir. Lacan, ‘nesne ilişkileri kuramı’nın, öznenin dış dünya ile ilişkilerinin kökünde yatan simgenin kullanılışını yeterince vurgulamadığı görüşündedir. İnsan yavrusu; ayrımlaşmamış, karmaşık hâliyle ve doğrudan kendisine yansıyan (ya da duyumsadığı/imgelediği) dış gerçekliği, ‘simge’ler üzerinden ‘kültürel’ gerçekliğe taşır. İşte, bu geçiş, ‘özne-ben’in kuruluşu (‘bireyleşme süreci’) ile bağlantılıdır. Lacan’ın ‘ayna evresi’ evresi olarak andığı evrenin başlangıç anı, yani, çocuğun aynadaki imgesi ile karşılaşma anı, söz konusu bireyleşme sürecinin de başlangıç anıdır. Bebeğin karşısında, dışsallaşmış bir beden imgesi vardır. Bebek, o dışsallaşma üzerinden (ilk kez) kendisini tasarımılamaya başlar (“Ayna imgesi kendine bakmayı olanaklı kılar.”). Böylelikle, bebek, kendi bedeni ile kurduğu doğrudan ilişkiden (dolaysız gerçeklikten); aynadaki imgesi üzerinden kendisiyle ilişkiye (imgesel gerçekliğe) geçmiş olur. (Merleau-Ponty şöyle diyor: “Bu bağlamda kendimden koparıldım. Aynadaki imge beni daha ciddi, bir başka yabancılaşmaya hazırlar. Bu da ötekilerin neden olduğu yabancılaşmadır. Çünkü ötekilerin benimle ilgili olarak tek gördükleri, ayna imgesine benzer bu dışsal imgedir.”)

Abrevaya, bu noktada, Dolto ile Lacan arasındaki tartışmaya değinir. Lacan, bedensel duyumlarının parçalılık niteliği taşıdığını düşündüğü bebeğin, kendi bedeni ile ilgili bütünlüğü ilk kez aynadaki imgesi üzerinden kurduğunu iddia ederken; Dolto, iç organlarından aldığı duyumlarla, bebeğin, ayna evresinden önce de kendisini bir bütün olarak algılandığını ileri sürer. Öte yandan, Lacan, çocuğun

aynadaki imgesi ile karşılaşmasını sevinçli bir deneyim olarak alırken; Dolto, bunun hiç de sevinçle yaşanacak bir durum olmadığını, bebeğin, bir imge (soğuk ve düz bir yüzeye yansıyan bir imge) üzerinden kendisinden koparılma/ iğdiş edilme deneyimi yaşadığını söyler. O âna dek anne ile yaşadıkları ya da anne üzerinden kendisi ile ilgili yaşadıkları geride bırakılmıştır. O âna dek, annenin yüzü aynası iken; artık, bildik ayna, kendisinin yansıtıcısı olmuştur.

Bu tartışmada önemli olan, Dolto'nun, 'bedenin bilinçdışı imgesi'ni öne çıkarmasıdır. Dolto, kendini tasarımın 'duygulanımsal, ilişkisel' yönüne dikkatimizi çekmek ister. Koku, dokunma, görme, işitme ve devinimsel duyumları üzerinden çocuk, daha ilk aylardan itibaren (Donald W. Winnicott ve Melanie Klein'in da vurguladığı gibi) tasarımlar ve imgeler. Dolayısıyla, beden imgesinin kuruluşu, -bütün bu duyumsallıklar ve ötekiler üzerinden işleyen- dilsel ve libidinal ilişkiler sürecine dayalıdır. Bir başka deyişle, Dolto için önemli olan, görsellik değil, ötekiyle ilişkidir. Çocuğun kendiyi özdeşimi ya da kendi ile ilgili tasarımı, söz konusu ilişki üzerinden yapılır. Şöyle der: "*Özne, 'varlığına ayna tutan ötekinin' yoksunluğuyla karşılaşırsa her şey boşunadır.*" Winnicott da aynı şeye işaret eder; ayna evresinden önce, annenin yüzüdür belirleyici olan; annenin çocukla kurduğu ilişkidir. "... *anne bebeğine bakar ve 'yüzünün ifade ettiği gördüğüyle doğrudan bağlantılıdır'.*" (22)

Konuyu ele alışımızda yardımcı olabilecek bir diğer isim de Heinz Kohut olmalı. İlgi alanının merkezine 'narsisistik kişilik bozuklukları'ni koyan Kohut; kendiliğin (self'in) yapılanışı ve sorunlu kendiliğin çözülmesi yeniden yapılandırılışı ile ilgilenmiştir. Ona göre, kendiliğin oluşumu; parçalı beden imgeleri ve zihinsel işlevler üzerinden yaşanan, kendiliğin henüz daha çekirdeklerinin var olduğu otoerotik evreden, söz konusu parçalı yapının birleşip kendilik bütünlüğünün oluştuğu narsisistik evreye dek uzanan bir süreçtir. Kohut'a göre narsisistik hastalar, kendiliğin oluşum sürecinde uygun yanıtları alamamışlardır. Uygun yanıtlar öncelikle; bebeğiyle kaynaşabilen, onu onaylayıp kendisine yansıtılabilen, -yani, bebeğine empatik karşılıklar verebilen- onun kendisini gösterme ve güçlülük arayışlarına -büyüklenmeci (grandiose) ve göstermeci (exhibitionistic) kendilik arayışlarına- bir kendilik nesnesi olarak uygun yanıtlar verebilen anneden ('aynalan kendilik nesnesi') ve sonrasında da, çocuğun kendisini idealize etmesine olanak tanıyan ve bundan gerçekten haz duyabilen babadan ('idealize edilen kendilik nesnesi') gelecektir. İşte; narsisistik hastalar, narsisistik yatırım yaptıkları nesnelerden uygun yanıtlar alamadıkları için o ilişkilere takılıp kalmakta; özsaygı ve özsevgileri yeterince gelişmemekte; sevilme, beğenilme, kabul görme ve değerlilik arayışlarında kırılma olmaktadır. (23) Anlaşılacağı üzere, Kohut'un yaklaşımı çerçevesinde de, önemli olan 'ilişki(nin niteliği)'dir.

Öyle ya da böyle; ister, ayna imgemizle karşılaşmamızdan, isterse de, bizi bize aynalayan anneden söz edilsin, işaret edilen süreç, bizim kendimiz/kendiliğimiz'le ilgili alımlayışımızı kurduğumuz süreçtir. Kuşkusuz, bütün bu söylenenler, Tanpınar'ın ruhsal/yapısal kuruluşu ile 'yaratma süreci'nin kesişim noktaları ve o kesişim üzerinden, Tanpınar'ın yaşadığı sürecin ne denli 'yaratısal' ya da kurduğu yazınsal metnin ne denli 'yaratıcı' olduğunu irdeleme açısından da önemli. Erken dönem nesne ilişkilerinin (o demektir ki, bir kendilik nesnesi -aynalan kendilik nesnesi olarak, anne ile ilişkisinin) hasarlı olduğu izlenimi veren Tanpınar'ın, yaratma sürecinde (kendi iç dünyasında) yolcuğa çıktığında, gerek narsisistik bütünlüğü adına, gerekse 'öteki'(ler) ile ilişkisinde kaygı yaşamayı, söz konusu kaygıyı ayna imgesi ile çerçevelemeye çalışması (dolayısıyla [s]imge dizgesinde 'ayna'ya sıklıkla yer veriş) anlamlı ve anlaşılırdır.

Tanpınar özelinde, kendisine (dışarıdan) bakışının ya da kendisini kendisine yansılayan annenin (kadının, kadın dünyasının) çağrıştıracısı (ya da taşıyıcı [s]imgesi) olarak ayna, şairin şu dizelerinde yer alır:

"Bir kadın başı duvardan/ Uzanmış gülüyor bana,/ Gülüyor ta uzaklardan/ Sabahın boş aynasına." ('Sabaha Karşı'/ Öteki dizeler ve imge kuruluşlarıyla da birlikte, şiirde, parçalanmışlık ve tuhaflık duygusu egemendir. Kadın/anne ve ötekiler, onunla paylaşan değil, onun dışında, ona gülen ya da ağlayan konumundadırlar. Üstelik ayna da bomboştur -kendisine bakanın kendilik değerleriyle ilgili hiçbir şey yansıtmamaktadır!);

"Bu ümitsiz ve biçare/ Şahitleri ömrümüzün,/ Bu aynanın sularında/ Kaç kere yıkandı yüzün." ('Başka Bir Yıldızda'/ Aynaya her bakış, ümitsizliği ve çaresizliği yansıtmaktadır. Ümitsizlik ve çaresizlik; özgüvenin, kendinden hoşnutluk ve kendiyi barışıklığın kurulduğu dönemin doygunlukla yaşanmadığına işaret eder -dolayısıyla, yukarıda, özellikle de Kohut aracılığıyla aktardıklarına. Şiirin öteki dizeleri de, o derindeki hülyalanışın/arayışın karşılıksız kaldığına, karşılıksızlığın bir korku olarak

süregeldiğine, o hülyanın izinden yürünülerek yaşanmak istenen şeylerin de [şiirde, cinsellik yaşantısı] ölüme yazgılı oluşuna işaret eder.);

“İsterse bir bahar olsun günlerin;/ Bir esneyişinde yorulmuş tenin,/ Silinir aynadan her nazlı hayâl,/ Arzuların sana ördüğü masal./ Bağrında bir bıçak yarası boşluk,/ Simsiyah kesilir gözündeki ufuk” (‘Güller ve Kadehler’/ Bütünü itibarıyla, tüm arzulu yönelişlerin boş ve hayal kırıcı olduğuna işaret eden şiir, yukarıdaki dizelerinde de, aynadaki imgenin [arzunun nesnesi olan kadının ve derindeki annenin] çok eğreti/nazlı, silinip gitmeye yazgılı olduğunu vurgular. O halleriyle arzu nesnesi [anne/kadın], şairin iç dünyasında bıçak yarası misali acılı bir boşluk bırakıp gitmeye ve dünyasını bütünüyle karartmaya meyyaldir.)

“Birden gülümseyen yüzün/ Sabahların aynasında/ Ve beni çıldırtan hüznün/ İki bakış arasında.” (‘Mavi, Maviydi Gök Yüzü’/ Şiirin diğer dizelerinde de, mutluluk ve sevincini karşısındakinin tepkilerine bağlamış olan şair; arzu nesnesinin [anne/kadın], kendisine yaşama desteği veren gülümseyişleriyle yüreklenirken, devamsızlığından, araya giren hüzünden yakınmakta ve çıldırması etkilenmektedir.);

“Ey solgun mâbude, kadehlerimiz/ Beyaz aydınlığa uzanmaz artık,/ Aynalar kırıldı mevsimlerle, biz/ Sırrın gecesinde rüyâya daldık.” (‘Ey Kartal Bakışlı’/ Tanrıça olarak simgelenen arzu nesnesinin [anne/kadın] solgunluğu [gelgeçliği, güvenilmezliği, yetersizliği] vurgulanmaktadır. Umuda ve arzunun nesnesine uzanmaktan vazgeçilmiştir. Zira, umudu yansıtacak olan şey (anne) mevsimler boyu (ta o derinliklerden bu yana) yitiktir. Yitik olana, sır(r)ın karanlığından rüya âlemine uzanılarak [bunun, ölümcül bir geri dönüş yolculuğu olduğunu anımsatayım] erişilmek istenmektedir.);

“Yıldızların tuttuğu ayna, ezeli aşka,/ Bir sır gibi hayattan ve ölümden öteye/ İlk arzunun toprağa mal olmuş lezzetiyle...” (‘Gül’/ Gökyüzünün karanlığında ışıldayan yıldızlar [anne ile erken dönem ilişkilerini imlediklerini daha önce söylemiştim], başlangıcı bilinmeyecek derinlikteki aşkı [anneye yatırımı] yansıtmaktadırlar. Yansıtılan, hayattan ve ölümden de [bildik dünyalık tüm yaşantılardan da] öte bir gizdir. Yansıtılan [arzu], dayanılmaz ölçülerde lezizdir [arzunun güçlülüğü ve yazgısı - toprağa/rahme çağrısı- adına].).

Hatta, bir şiirinin adı da, ‘Ayna’dır: *“Derin sularında bu ayna her an/ Senden bir parıltı aksettirecek,/ Kâh çıplak bir omuz sessiz düşecek/ Eriyen bir kuğu beyazlığından.// Bazan bir tebessüm, tutuşmuş mercan/ Rüyâsıyla sanki kanlı bir çiçek,/ Ve saçlar ümitsiz öyle yüzecek/ Olgun akşamların ağırlığından.// Hep bu aynadasın artık kış ve yaz/ Mavi sularıyla arkanda Boğaz/ Köpüren aydınlıkta her tepeden,// Hep burada, ömrün her merhalesinde,/ Hapsolmuş bir şafak gibi derinde/ Zamana gülecek hüznün ve neş’en.”* (Bu şiirde de, arzunun nesnesi olarak anne/kadın/ayna ilişkisini gözetirsek, şairin ilk arzu nesnesi ile ilişkisinin ne denli aşılammamış ve belirleyici olduğunu; aşılammamış ve belirleyici olanın, ağırlıkla olumsuz duyguları yansıttığını [‘sessizce düşen omuz, eriyen kuğu beyazlığı, rüyasıyla sanki kanlı bir çiçek, ümitsiz yüzen saçlar, hapsolmuş bir şafak’ gibi] ve güncel ilişki tasarımına yansıtıldığını rahatlıkla görebiliriz.)

Bitirmeden şunu da ekleyeyim; Tanpınar, ‘Bursa’da Zaman’ yazısının sonlarına doğru, insanın mimari ile ilişkisinin esinlendirdiği; şehir algısını, şehrin üstünde, görülmeyen ama hayal edilebilen başka bir şehir algısına taşıyan yaşantısından söz ederken, *“Belki asıl zaman, mutlak manasında zaman odur ve ben şimdi onun mücerret âleminde yaşıyorum.”*, der. Son paragrafta da; algıladıklarını, *“... mevsimlerin ve düşüncelerin ezeli aynası, zamanın üç çizgisini birden veren tılsımlı bir ayna”* olarak betimleyip, *“Sanatın aynası da bundan başka bir şey değildir.”* (24), diyerek sözlerini sonlandırır. İşte size Tanpınar’ın kendisini yerleştirdiği mekândan bağımsız zamanı; ezeli ve ebedî zamanı, ezeli ve ebedîyi aynalayan zamanı; ve o zamanların aynası olan sanatı/şiir anlayışı!

Dipnotlar ve kaynakça

1. *Şiirler/* Ahmet Hamdi Tanpınar; YKY, Birinci Basım, Aralık 1999. (Söz konusu basım, 1961 yılında *Yeditepe* yayınları arasında yayımlanan *Şiirler* kitabındaki otuz yedi şiiri kapsar. Bunlar, Tanpınar'ın kitabında yer vermek üzere seçtiği şiirlerdir.)
 2. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası/* Mehmet Kaplan; Dergâh Yayınları. (Kitabın künyesinde yayım tarihi yok. Birinci Basım'a önsöz, Haziran 1963'te, ikincisine, Ekim 1982'de yazılmış.)
 3. A. g. y., s. 61-65.
 4. A. g. y., s. 72.
 5. A. g. y., s. 73, 74.
 6. A. g. y., s. 78, 79.
 7. A. g. y., s. 80.
 8. A. g. y., s. 95.
 9. A. g. y., s. 101-102.
 10. A. g. y., s. 104-105.
 11. A. g. y., s. 110, 112, 115.
 12. A. g. y., s. 125.
 13. A. g. y., s. 126-127.
 14. A. g. y., s. 132.
 15. A. g. y., s. 41, 40, 43.
- Yeri gelmişken şunu da söyleyeyim; psikanalitik duyarlılığın pek olmadığı ülkemizde, kişinin cinsel yönelimlerinden söz ederken 'eşcinsellik' vurgusu yapmak, cinsel seçimlerle ilgili 'hiyerarşik' bir tutuma yorulabilir; hiç ilgisi yok -zira, hiyerarşik vurgu, bilimsel değil, ideolojiktir. Üstelik; bir kimsenin cinsel tutum ve yönelimlerinde eşcinsel öğelerin olması, o kişinin, cinsel nesne seçiminde doğrudan ve açık eşcinsel olması anlamına gelmeyeceği gibi; tıpkı, 'karşıtcinsellik'te (heterosexuality) olduğu üzere, eşcinsellik de, nihayetinde, benliksel/ruhsal-yapısal kuruluşumuza katılan bir öğedir. Bir başka deyişle; karşıtcinsellik, nasıl, bir başına benliksel kuruluşumuz (ne olduğumuz) adına olumluluk ya da olumsuzluk nedeni değilse; eşcinsellik de değildir.
16. A. g. y., s. 81.
 17. A. g. y., s. 84.
 18. A. g. y., s. 103.
 19. *Hegel/* Tülin Bumin; YKY, İkinci Basım, Mayıs 2001, s. 76. (*Introduction à la Lecture de Hegel/* Alexandre Kojève; Gallimard, 1968'den alıntı -s.367. Aynı yapıt, Selahattin Hilav tarafından çevrilmiş, 2000 ve 2001'de YKY tarafından yayımlanmıştır.)
 20. Alıntılar sırasıyla; *Hegel/* s. 67, 75, 76'dan yapılmıştır. (Aynı konuya, anılan kaynaklardan yararlanarak Süleyman Velioğlu da, *İnsan ve Yaratma Edimi/* TİB Kültür Y., Ekim 2000'de değinmiştir.)
 21. Daha fazla ayrıntı ve anılan kaynaklar için, bkz. *The Language of Psycho-Analysis/* s. 250-252.
 22. Daha fazla ayrıntı ve anılan kaynaklar için, bkz. *Aynadan Ötekine/ Çocuk Öznelliğinin oluşumu Üzerine Bir Çalışma/* Elda Abrevaya; Bağlam Y., Birinci Basım, Ekim 2000.
 23. *The Analysis of the Self/* Dokuzuncu Basım, 1987 ve *The Restoration of the Self/* Yedinci Basım, 1988. (Ayrıca, bkz. Metis Y., 'Ötekini Dinlemek' dizisi, 3 ve 4.)
 24. *Beş Şehir/* s. 142.

Hikâyeler

Tanpınar, anımsanacağı üzere, ‘Seçme Rus Hikâyeleri’ yazısında, ‘küçük hikâye’ye değiniyor; yazarın, romanda, büyük yayılmalar, geniş bir yapı kurma ve genel etkilerin peşinde dolanabilme imkânına sahipken; küçük hikâyede, tek bir çekirdek etrafında bütün bir sanat yeteneğini toplamak zorunluğunda olduğunu vurguluyordu. Bu saptamasından kalkarak, Tanpınar’ın, hikâyeyi şiire daha yakın tuttuğunu ve yaşadığını çıkarsamıştım. İncelememin bu aşamasında, Tanpınar’ın hikâye dünyası ve yaratıcı yeteneğinin nasıl bir çekirdek etrafında toparlandığını anlamaya çalışacağım. Bu amaçla, *Hikâyeler* (1) başlıklı, tüm hikâyelerinin yer aldığı kitabını gözden geçirmek istiyorum.

Yaz Yağmuru

Bu hikâye, kitabın ilk ve en uzun hikâyesidir. (2) Hikâye; ‘yarım seferberlik’ yıllarından birinde, bardaktan boşanırcasına yağmurlu bir yaz günü, o sıra çocukları ve karısı Antalya’ya kayınpederin yanına gitmiş olan, –özellikle de eşinin hazırladığı fırsattan istifade- evliliği ve işi arasında veda etmek zorunda kaldığı ‘projesine’ (birkaç yıldır ‘gevişleyip durduğu on yedinci asra ait roman hayaline’ gerçeklik kazandırmaya) sıvanan kırkını geçkin Sabri’nin; o yağmurun altında, yüzünde çok mesut ve her şeyden habersiz gülümsemesiyle eli bahçedeki kurumuş palmyenin gövdesine okşarcasına dayalı genç kadınla karşılaşmasıyla başlar.

Sabri, karısının yokluğunu, romanına ‘vesika’ toplamak üzere İstanbul kütüphanelerine inerek, akşamları balığa çıkarak ve evde çalışarak doldurur. Hikâyenin başlama ânında, romanı ‘artık bitirilmesi için kendisini zorlayacak kadar ilerlemiş’ olan (eşinin Antalya tatili epey uzun sürmüş olmalıdır) Sabri, sabah gazetelerini almaya çıkmış, yağmura yakalanmış ve ‘kadınınkine benzeyen bir tempo ile’ (‘kadınınkine benzeyen’!) evine dönmüştür. O ân, karşısında buluverdiği genç kadın, o hâliyle, Sabri’nin içindeki (otuz yıl önce uzun çocukluk hastalığı sırasında içine yerleştirdiği) Karagöz ve Hacivat’ı harekete geçirir. ‘Bu da bir başka türlü olmalı.’ diye laf atan Karagöz’e, Hacivat, ‘Benim akıl hastalarıyla işim yok, bana akıllı adam lazım.’ yollu mukabele eder.

Genç kadın, geleni ayımsayamayacak dalgınlığı ve yağmurdan korunmak adına (altına sığınabileceği bir sayvan, hatta yapraklı ağaçlar varken -Tanpınar, yıldırım olasılığını düşünmemektedir) kuru palmye altında durup sıırsıklam oluşuyla Hacivat’ın kaygılarını haklı çıkaracak türdendir. Sabri, biraz, evinin bahçesinde genç bir kadın bulmanın şaşkınlığını üzerinden atma telaşı, biraz da hafif delimsirek tavırlarının kolaylaştırıcılığı ile, genç kadına çocuk gibi davranır. Ya ‘komşular görürse’ derdi de eklenince, kadını neredeyse omuzlarından evin girişine doğru itekler. Genç kadın, adamdaki dağınıklığa, “Üzülmeyiniz! Beni daima azarlarlar! Yani bu işler daima başıma gelir.” karşılığıyla, bu kez, Hacivat’ın kaygısını boşa çıkarır gibidir. Üstelik, akıllı adam tercihinde olan Hacivat’ın benliğine konuk olduğu Sabri’nin durumu da pek parlak değildir; bir yandan Hacivat, öte yandan Karagöz, ‘gelenekten gelen benliklerinden çıkıp’ büsbütün Sabri’nin benliğine katılmış, onunla birlikte yaşamaya başlamışlardır. Öncesinde, ancak çok güç durumlarda işe karışırken, şimdi, her şeye bulaşmaktadırlar.

Sabri’nin karısı Hacı Seher’dir. Genç kadına, “Çocuklar Hacı derler, ben Seher, derim.”, der, Sabri. (Çocukların, anneyi, babadan ayrı bir isimle benimsemiş olmaları ilginçtir. Annelerine ismiyle sesleniyor olmaları ise ayrı bir merak konusudur.) Seher, birkaç yıldır görmediği babasının yanına yazın başında gitmiştir (Öyleyse, Sabri’nin romanı, ‘bitirilmek için kendisini zorlayacak aşamaya’ çabukça ilerlemiş olmalıdır.). Kayınpeder Süleyman Bey; akşamcı, türlü tiryakiliği olan, evi ve ağız kalabalık bir adamdır. Sabri’ye göre değildir. Oğlanı küfre ve akşamcılığa talim ettirmektedir. O arada kız da boş durmamakta, Yozgat’tan yeni dönen Raziye Hala’nın hocalığında, göbek titretmek dahil her türlü oyuna alıştırılmaktadır. Üstelik Hacı Seher de usuldan akşamcılaştırmıştır. Hasılı, aile, Sabri’nin dışında bir tür ‘hovardalık mektebi’ne devam etmektedir. Bunlar bir önceki mektubun malumatıdır. Sabri sonuncusunu nedense (üç gündür beklediği hâlde) açmamıştır. Karısının yazmadaki içtenliğinden kuşku duyar gibidir. Önceki mektubu anımsadığında, kayınpabası, gözünde -‘meflûç’ (innemi) yüzü ve yarı açık ağzına ilişmiş çocuksu gülümseyişi ile (rakı masası ve nargilesiyle beraber)- “Zavallı Süleyman Bey!” olarak canlanır. (Anlaşılan, Sabri, Süleyman Bey ve etrafında kurulan çingiraklı havaya -Seher’in tabiriyle, ‘hovardalık mektebi’ ve müdürüne- pek hoş duygular beslemekte; ‘zavallı Süleyman Bey’in yüzüne -yazarının çoğu kez benzerlerine reva gördüğü tarzda!- bir tokat misali, inme olarak inmektedir.)

Şimdi, yağmurdan üstü başı sıırsıklam olan genç kadın, banyoya oradan yatak odasına gönderilmiş, kadın, evde olmayan Seher’in (biricik Avrupa seyahatlerinden getirdiği) ‘çay elbisesi’ (Yazar, Seher’i,

neden İngiliz usullerine özendirmiştir?) ile neredeyse süslenip püslenip oturma odasındaki kenarları billurdan aynanın karşısına geçmiştir. Şeffaflığı ile imgeyi sınırlamaktan yoksun ayna, ilginçtir, karısının eski nişanlısından geldiği hâlde kendilerine nikâh hediyesi olarak verilmiştir. (Yazarın, hikâyesinin kuruluşu açısından hiçbir zorlayıcı neden yokken, Sabri'nin karısıyla beraberliğinin arkasına bir 'eski nişanlı' yerleştirmesi ve eski nişanlının gölgesini bir 'ayna' ile Sabri-Seher evliliğinin üzerine yansıtması anlamlıdır!) Sabri, aynayı billur çerçevesi ile düpedüz çirkin bulan genç kadına, aynanın hikâyesini anlatır ve karısının, eski nişanlısından geldiği için ayna üzerinde tartışma kabul etmediğini ve bunu bir onur sorunu olarak aldığını gülerek(!) anlatır. (O arada, Sabri'nin açıklamasıyla karısının Antalya'da olduğunu öğrenen genç kadının, Sabri'ye, "*Zaten evde kadın bulunmadığını anlamıştım... Eşyada mukavemet yok. Kadın olan evde bu kadar uysallık olmaz!*", diye karşılık verisi -hayat bilgisi ve mekânı içeriden kavrayabilen sezgisel gelişkinliği- ile incelemeciye şaşırtır. Şaşıran incelemeci, bardaktan boşanırcasına yağın yağmurda kuru palmiye altına sığınan kadınla bu kadını yan yana koymakta güçlük çeker.) Genç kadının gözü, aynadan sonra, Sabri'nin çalışma masasının üzerindeki 'koruyucu melekler' fotoğrafına (karısının ve çocuklarının fotoğrafına) kayar. Özellikle kızını güzel bulur. Sabri; evi, saadeti, her şeyi bir başkasının elinde imiş gibi tedirgin olur. Hemen atılır, "*Karım da güzeldir. Karımı güzel bulmuyor musunuz?*", diye, ısrarla sorar.

Sonra, genç kadın kendi hikâyesini anlatmaya başlar. Tanpınar, genç kadını, önce, Hacivat'ı haklı çıkartacak gibi konuşturur. Güya, annesiyle, Bağlarbaşı'ndaki uzak bir akrabalarına gelmiş; sabahleyin de, Beylerbeyi'ndeki bir arkadaşına uğramak istemiştir. Arkadaşı yaz başı evinden ayrıldığından bulamamış, bari vapura yetişeyim derken de yağmura yakalanmış ve... Sabri'nin araya girmesiyle, biraz düşünür, başka bir şeyle karıştırdığına karar verir ve bu kez de, misafirlğe geldikleri yerde ikram niyetine şafak seyrine çıkartıldıklarını, vaktiyle bu taraflarda oturduklarını, evlerinin yandığını, şafak seyri ve yağmur vesilesiyle de... Gece misafir oldukları ev ahalisi de bir başka âlemdir: Tanpınar'ın abartı mizahı ile, tarih boyu hata-haksızlık sarmalında didişen, işi Galile'ye kadar indirip mahkemesinin yinelenmesini talep eden ana-oğul-damatlar kalabalığı! Sabri, meseleye, kilise-modernite ilişkisi içinde bakmaya meyletse de, genç kadın -bu kez akli başındadır- en azından annenin Galile'nin kim olduğunu bile bilmediğini vurgulama ihtiyacı duyar. (Böylelikle, genç kadın, neredeyse; bir davanın peşinde görünmenin [örneğimizde, hata/haksızlık/Galile, vs.], davacının akli ile zoru olduğunu görmeyi engelleyici işlevine parmak basıyor ve de, geleneksel Tanpınar eleştirmenlerine selam gönderiyor gibidir.) Genç kadın bunları bıcı bıcı anlatadursun, Sabri de, büyük koyu kestane gözlerinin parıltısıyla genç kadının yaşını tahmin etmeye çalışmaktadır. Yirmi yedi ya da yirmi sekiz, hatta on sekiz, belki de on beştir. En azından, genç ve çocuksudur. Ama yüz güzelliğinin de farkında, iyi kullanmasını bilmektedir: "*Biraz da cins hayvan... Daima en çekici duruşları buluyor, en güzelini. Ve şüphesiz hiç düşünmeden.*" (Tam da, Tanpınar'ın aradığı türden: kadın değil, çocuksu bir genç kadın; 'bütün maddesini bir tarafa bırakmış', 'kendine mahsus bir başka zamanı yaşarcasına': gerçek olamayacak denli günden uzak çocuksu maddesiz bir genç kadın!)

Sabri, genç kadının, çocuksu ve çekici cins hayvan güzelliği ile ilgilenirken; Tanpınar da o sıra Sabri'nin ruhundaki oynaşmaları bize aktarır: Vaktiyle (nedense?) karısıyla birlikte bir psikayatra gitmişler; hekim, çocukları olup olmadığını (niyeyse?) sormuştur. Şimdiyse, genç kadının evlerine adım atışıyla içinde anlaşılması güç bir değişiklik olmuştur. Bildik hayatı sanki elinden kayıp gidecek gibidir. Seher bütün bir dargınlık kesilmiş kendisine bakmaktadır. Bir vakit psikaytrın onlara sorduğunu, "*Evlisiniz değil mi?*"ye çevirip kadına sorar. Genç kadın evlidir, lakin, 'kocasına karşı mes'ul' değildir. Çünkü, kocası, tam anlamıyla Hacivatlıktır: "*Kocam galiba deli... Ve beni de sevmiyor artık! Hatta bir defa öldürmek bile istedi.*" Kocasından boşanmamıştır ama ayrı yaşamaktadırlar. Belki ona acımakta, belki sevmekte, belki de onun kendisine ihtiyacını görmezden gelememektedir. (Yani; eski nişanlı yetmiyormuş gibi, yazar, Sabri'nin evine gönderdiği genç ve güzel kadının ardına da -öyle ya da böyle- bir adam takmıştır!)

Hikâyesinin burasında; kadın kalkar, odanın öbür ucundaki pikabın başına gider, bunca güzel plağı varken kendisini 'deli, deli' konuşturan Sabri'yi azarlar ve pikaba plak koyup yanına oturtur. (Anlaşılan; Sabri, içindeki Hacivat-Karagöz didişmesi ve Seher'in dargın bakışları ile uğraşırken; çocuksu genç kadın hikâyeyi yürütmektedir.) Genç kadının pikaba koyduğu Debussy ilkin Sabri'ye karısını anımsatır... sa da, "*musikî sanki kendi dikkatlerinin çocuğu imiş gibi ikisinin arasında, onlarla beslenen mucizeli bir varlık gibi*" büyür; "*oradan zenginleşir*" (ve tam bir Tanpınar cümlesi olarak genç kadınla Sabri'nin arasına yerleşir). Neredeyse, "*yalnız birbirlerini anlamak için doğmuş olduklarına inanacaklardı*". Ve genç kadının omuzu Sabri'nin omuzuna yapışır, kadın adamın (kadın adamın!) elini tutar, adam (ne yaptığını bilmeden -ki, yazarımızın adamları benzer durumlarda ne yapacaklarını çoğu kez bilemezler) elini tutan eli öper. Plak biter, adam arkasını çevirmeye

niyetlenir, kadın durdurur, adam kadının korkusunu haklı bulur. (Zira, “*Yağmurun kendilerini kapadığı bu odada her budalalık mümkündür*”.) Kadında kendisini şaşırtan farklılıkları doğal olmayan başbaşağı yorar.

Müziğin bıraktığı yerden sağanak, gökgürültüsü, şimşek ve yıldırımlar alır. Adam votka teklif eder. Kadın gözleriyle evet der. Yakınlara düşen yıldırım adamla kadını yeniden birbirine yaklaştırır. Solukları birbirine karışır. Kadın (kadın yine!) adamın omuzuna elini atar. Kapı çalınır, çeker. Seher’in, kocasının bakımını emanet ettiği hizmetçi Ayşe Hanım’dır gelen. Ayşe Hanım; kızları ve kocasından doğru yaşadığı hayal kırıklıklarına eklenen yeni hayal kırıklığı ile miyop gözlüklerinin arkasında limon gibi sararıp kalır. Zira, karşısında, hanımının (ki hanımını altı yıldır, en ‘kutsi ve ahlaki değerleri ile mumyalamış’tır) giysisi içinde genç ve yabancı bir hanım durmaktadır. Sabri şaşalar. Genç kadın, -yine çocuksu masumiyeti ile- kendi ıslak giysilerini gösterip başına gelenlerden söz ederek yağmurda ‘ıslak paçavraları içinde bir pınar cadısı’na dönmüş olan Ayşe kadını, yıllanmış romatizmalarının tuttuğu en ücra köşelerine dek yumuşatır.

Pencerenin önüne gelirler. Genç kadın iki kez hamle edip içmekten vazgeçtiği votka kadehi elinde yağmuru seyre durur. Kadehini etajerin üstüne kor. Sabri, ihtiyacın nereden kaynaklandığını anlamasa da aynısını yapar (taklit eder!). Ertesi gün kadının konuşmasını da (boyun büküp kırılarak! Ya da, ‘menuet figürleri’ ile nasıl konuşulacaksa, öyle.) taklit edeceği aklından geçer. Aklından geçenler, Hacivat ve Karagöz’ü depreştirir; adamla dalga geçerler. Adam (yani, Sabri) pikabın başına gider. Ne yapacağını bilemez. Kendisini gülünç bulur ve güler: “*Neredeyse kadıncağızdan yapıp yapmayacağım şeyler için bir program isteyeceğim.*” (Artık, okur -Boşluğa Açılan Kapı okurları-, adamı -yani, Sabri’yi- tanıdık bulmaya başlar -diye düşünür incelemeci ve Sabri türü adamları, ‘Tanpınar erkeği’ başlığı altında anmaya niyetlenir.)

Kadının uykusu gelir. Sabri, içeride uyumasını söyler. Kadın, yağmurun dindiğine işaret ederek gitmek ister. Sabri birdenbir ferahlar: “*Gidecekti. Bu latif işkence, bu gayritabiilik bitiyordu.*” Kadın mavi ketenlerini giyer. Bir başka güzelleşir. İstanbul’a geçmek üzere vapura götürülmek ister. Sabri de İstanbul’a geçecektir ama bundan söz etmez; söz konusu ‘vaziyet’in geldiği yerde bitmesini ister. Genç ve güzel kadının gitmesine bayağı bayağı sevinir. Sonra, kararını değiştirir. “*Ben de sizinle İstanbul’a geliyorum.*” der, “*Gitmeseniz olmaz mı?*” diye yalvarır, “*Nasıl olsa arkadaşınızda kalacaktınız.*” diye ikna etmeye çalışır (genç kadının ilk hikâyesine itibar eder). Genç kadın, yağmurun bittiğini, bir başka gün onun için geleceğini söyler. Sesi çocuk aldattır kıvamdadır. (Genç kadın, karşısındaki adamın çocuksu ihtiyaçlarını ayırsamıştır!) Sabri de kendisini çaresiz ve isteksiz bulup kadına hak verir. Kadın omuzuna attığı koluyla Sabri’yi cesaretlendirir (!).

Birlikte vapura binerler. İnerler. Kadın yemek teklifini kabul etmez. Adam kadını arabaya bindirir. Adam yeniden sevinir. Topkapı Sarayı kütüphanesinde çalışmak üzere yolu tutar. (Romanı, ‘artık bitirilmesi için kendisini zorlayacak kadar ilerlemiş’ olduğu halde kütüphanelerdeki ‘vesika’ toplama çalışmalarını sürdürmektedir.) Akşama kadar çalışır. Döner, balığa çıkar. Gün boyu kadını aklına (bile) getirmez. Karanlıkta bahçeye girince hatırlar. Yaşamamış olmayı ister ama “*bu kadar zenginleştirici bir tecrübeyi yaşamamış olmağa razı olamaz*”. Fakat, orada kalmalıdır. Yemeğini bitirir. Eliyle, ‘Hadise kapanmıştır.’, der gibi bir işaret yapar. Çalışma notlarına döner.

Bir hafta geçer. Zaman zaman genç kadını anımsar. Rahattır. Gelmeyeceğinden emindir. İkinci hafta bir gazete haberi, Sabri’yi, ‘küçük ve kapalı estet hayatının’ rehavetinden uyandırır. Birden, iki yüz yıl öncesinin insanlarını kendi içinde yaşattığını sanarken, burnunun dibindeki kadının hikâyesine kendisini verememiş olduğunu ayımsar: “*Kendisi için bundan daha acı bir keşif olamazdı. Bu küçük tesadüf de göstermişti ki o sadece satıhta yaşayan insandır. Bu ışık altında bütün hayatını düşündü. Hakikaten büyük, sağlam, hiçbir taraf bulamadı. Hiç olmazsa kendisinden öğrendiği şu anda her şeyi böyle görüyordu. Aşk bile onda bir nevi kaybetme korkusundan başka bir şey değildir artık.*” (Yazarın anlattığı yazar, okura, yazardan doğru epey tanıdık gelmiş olmalıdır!) Kadına merhamet duymaya başlar. “*Hislerine karşı oldukça müdafalı olan muhayyilesi*” Sabri de gündelik yaşamında Valérycil davranıyor olmalıdır.] *birdenbire bu merhamet tarafından genç kadını benimse[r].*”

Genç kadın, Sabri’nin gelmesinden iyice ümidi kestiği sıra, bir sabah, plaj çantasıyla çıkar gelir. Kadın; güneşte parlayan saçları, -bu kez beyaz ketenler içinde- yanmış kolları ve boynu ile çok çekicidir. Kadın plaja götürülmek ister. Sabri önce bir kahve içmeyi önerir. Kadın kahve yapmaya gider. ‘Siz de çabuk yıkanın.’ der. Kırk yıllık ahbap rahatlığı Sabri’nin hem hoşuna gider, hem de korkutur. Korkulu düşüncelerine son vermek üzere rıhtımdan Boğaz’ın akıntılı serin sularına kendisini atar, kadının

(yoksa Seher'in mi?, diye, kuşkudadır da) hayalini kucaklaya kucaklaya akıntıya kapılır, kapıldığıнын farkına varır korkar (her günün bir bölümünü balıkta geçiren biri olarak incelemeciye şaşırtır), telaşla kıyıya yüzer, iki çocuk babası olduğunu unutmasına içerler, rıhtıma çıkar. Kahveler hazırdır. İçerler. Rıhtımdan girmeye kadın razı olmaz, plaja gitmek üzere çıkarlar. Bahçe kapısından çıkmadan önce, Sabri'nin gözüne, kendi bahçeleri ile komşunununki arasında kararsız kalmış incir ağacı ilişir. Kendisine benzettir. Hacivat'tan onay ister. Hacivat, Karagöz'e havale eder. Karagöz, 'Bekletme!' dercesine kadını işaret eder. Çıkarlar. Kadın (yine ilk davranan kadındır) Sabri'nin koluna giriverir. Evde uzak durduğu halde dışarıda sokulur, *"kadınlığının bütün silâhlarını birbiri arkasından tecrübe ed[er]"*. Ya da, Sabri, ettiğini düşünür. *"Fakat acaba böyle miydi?"*, diye kendisine sorar. (Ya da, yazar, bize sorar.)

Genç kadın, yolda, (Sabri'nin sorusuna karşılık) kocası ile ilgili anlattıklarını yalanlar. Kocası, İsveçli sarışın bir dilberle İtalya'da gününü gün etmektedir. Yalanını; ilginç görünme arayışına, o gün eve kapanmanın getirdiği sıkıntıya (Yazar, o günü, genç kadına sıkıntılı bir gün olarak anımsatmaktadır.), biraz da yağmurun muzipliğine bağlar. Uzanır, dudaklarının ucuyla ('sade kadın ve işve olarak') adamı yanaklarından öper. Sabri, 'mektep çocukları gibi sokakta seviştiklerini' düşünür. (Düşündüğü şeyi başlatan hep genç kadın olur!) Adam, genç kadının söylediklerinin hangisinin yalan olduğunu kestiremez. Kendi iç doğrusunu bulmakta da zorlanır. İki tazenin buluşmasındaki isabetten dem vuran Karagöz'e -masum bir eş ve çocuklardan doğru- razı gelmeyen Hacivat'a Sabri'nin kendisi de katılır ve kendisini 'alçak bir erkek' olarak değerlendirir. Kadın, adamın kendisini çok yılışık bulmasından çekinir. Çocuksu hallerini son zamanlarda epey hastalık çekmesine yorar. Ama şimdi aslan gibidir. Güneşe doğru göğsünü kabartır. Sabri, kadının çıldırtıcı ('aslan/atlet') vücudu karşısında bir kez daha şaşalar. Korkar(!). Hemen ardından, genç kadının 'Acıktım!'ıyla ferahlar: *"Tekrar aynı küçük kızdı. On gün evvelki fırtınada coşan unsurların kendi kabına girmesi gibi bir şeydi bu. Erkeğin ezeli korkusu mitolojik kadın, büyük ve ezici dees [ana tanrıça!], zaptedilmesi, hüküm altına alınması istendikçe büyüyen mahlûk, ana tabiatın o korkunç benzeri artık ortada yoktu."* (Böylece, Tanpınar, -Jungcu duyarlılıkla- Sabri'nin şahsında, fırtına misali [büyük, ezici, ezeli korku örneği] dişil arketipini tanımlamış; psikanalitik duyarlılıkla baktığımızdaysa, anne ile erken dönem ilişkilerinin [ürkütücü, korkulan] niteliğini ve onun erişkin [Ödipal düzeyli] kadın-erkek ilişkisine yansıyışını betimlemiş olur.)

Genç kadının bir başka tuhaflığı da, bir paket sigara dahi satın alacak kadar parasının olmaması, kendisine otomobil parası ve dönüş bileti dışında bir şeyin verilmemesidir. Halbuki, kız, kulağında ilk gelişinde pırlanta, ikinci gelişinde elmas küpeler, parmaklarında yakut-pırlanta yüzükler, çantasında altınlı nazarlık taşımaktadır. Sabri, durumu 'çok tabii' bulur. O vakte dek rastlamadığı 'bir cazibenin tesiri altında' olduğunu itiraf eder. Tesir giderek artmaktadır. Çünkü, kadın, koluna girmiş, vücudunun bir yanını alabildiğine Sabri'ye yaslamıştır. Sabri, kendisini, 'bir yığın yalanın mahbusu' gibi hisseder. İçinde bulunduğu durumu, kırkını aşmış iki çocuklu bir adam için yakışsız bulsa, olanı, genç yaşlarda (o da bir kereliğine) başılsanacak bir şey olarak değerlendirse de, içten içe genç kadına doğru akışının önünü alamaz. Karısının mektubu ve mektubundaki 'hovardalık mektebi' ile 'Zavallı Süleyman Bey' tam o sıra aklına gelir. (Kendi günahlarını başkalarınınkiyle dengelemek ister gibidir.) Sabri (incelemeciye haklı çıkarırcasına -elbet, yazarının da katılımıyla!), bütün hayatını, her şeyi bir başkası ile dengeleyeceğim derken, parça parça (Ne yazık, burada 'devam' felsefesi de işe yaramamaktadır!) yaşamaktadır: *"Bu yüzden şahsiyeti bir yığın birden dökülen tek bir ispermeçet mumuna benzerdi. Ve çok defa da eritildiği kabın dibine yapışıp kalırdı."*

Eridiği yerde kalan Sabri, kadına -bir şey sormadığı halde-, karısının (son gelen) mektubunu okumadığını; genç kadın, akşama okuyabileceğini söyler. Tepeden denize bakarlar. Manzara etkileyicidir. (İncelemecinin hatırına Antalya'daki deniz manzaraları gelir -hikâyenin yazarının, o yaşta, o manzara karşısında duyumsadıkları ile birlikte!) Sabri (hikâyenin akışı içinde ilk kez -belki de, yazarının çocukluğundaki Akdeniz manzarasına sahip çıkma duygusuyla?) kadını kendisine doğru çeker. Kadın, hareketi bekliyormuşçasına, yüzünü adamınkine yaklaştırır. Adamın duygusu (Ne yazık, yazarınki gibi!) kararsız ve eğretidir. Kadının gösterdiği yakınlık, az önceki arzusunun güzelliğini bozar(!) Sabri (yani, adam), kendini alaya almaya ('kendinden intikam almaya') başlar: *"Yazık, etrafımızda bir fotoğrafçı yok."*

Karşıya geçmek üzere Kandilli'den sandala bindiklerinde, saadet duygusu, 'gülünç olma korkusu'na karışır. Hatırına, çok gençken müdürüne vekâlet etmek zorunda kaldığı günler, o günlerden birinde makam masası başında arkadaşlarının çektiği fotoğraf, o fotoğrafta kendisini acayip ve sahte buluşuyla aylarca hayatının zehirlenişi, bir iskemle atıp makam masasının kenarına ilişmeleri gelir. (İncelemeci;

baba ile çatışmayı göze alamama, babanın durduğu yere kendini değer bulamama ya da baba karşısında edilginliğin/teslimiyeçiliğin bundan daha güzel bir resmi olabilir mi?, diye, sorar okura. Ya da; yazarın, yarattığında, kendi ile yüzleşmesinin daha ışıltılı bir örneği?) Hatırına bunlar geleceğinden, Sabri, kayıpta da eğreti oturduğunu fark eder. Her şey: yaz, deniz, genç kadın... yerli yerinde ve kendi doğasında iken, bir tek Sabri eğretidir. Genç kadın her güzel şeyi onunla paylaşmak istemekte, koluna asılmakta, yüzünü yüzüne yaklaştırmakta; lakin, Sabri, içine düştüğü dalgınlıktan sıyrılmakta zorlanmaktadır: *“Bununla beraber mesuttu. Tekrar o büyüğü eşğin önünde idi. Ne kadar gülünç olursa olsun yıllardır bir aşkın başlangıcı denen o mucizeli şeyi yaşamamıştı. Ne çare ki kendisini bir türlü duygularına olduğu gibi teslim edemiyordu. Acayip bir iktidarsızlık içinde bir anafora tutulmuş gibi olduğu yerde dönüyordu.”* (Evet; Sabri ve Tanpınar, dünyalık aşkların eşğinde iktidarsızlık anaforuna tutulmuş iki adamdır!)

Yemeği, Yeniköy’de eski bir yalının alt katında açılmış lokantada yerler. Erkek(ler) dünyasındaki çatışmaları orada da Sabri’yi rahat bırakmaz. Garson; geniş kol hareketleri ve kahkahaları ile ‘seks reklamı’ yapan iki genç kadının masasından kendisini alamamakta, Sabri’nin davetine pek kulak asmayıp kadınlara ‘yılışp’ durmaktadır. Garson; uzun boylu, bıyıklı, esmer güzeli bir adamdır (Yazar, bir de, anafordaki adamlarının karşısına, ‘erkek güzelleri’ çıkartma alışkanlığındadır!). Erkek müşterileri gereksiz bulduğu her halinden bellidir. Adamımızın (Sabri’nin) elbet yine keyfi kaçmıştır. Halbuki genç kadının neşesi yerindedir. Aklından neler geçtiğini (ya da böyle bir durumda nelerin geçebileceğini veya Sabri’nin, kadının aklına neleri yansıtmış olabileceğini) yazar şöyle tasarlar: *“N’olacak... Yemek her yerde bulunur, fakat bu adamı bulamayız.”* (İncelemeci, bu noktada, okurun, ‘Sabah’ şiirini anımsamasını ister.) Halbuki kadın; ‘ikide bir elini Sabri’nin elinin üstüne koymakta, gözlerinin içine bakarak konuşmaktadır.’ Her ne kadar Sabri huzursuzsa da, Hacivat, bey adına pek mutludur. Kadının, -babası ile ilişkisinden kalkarak- sevdiği insanları mıcıklayarak konuşma huyundan söz edişini duyan Hacivat bir durum saptaması yapar: *“Tevekkeli değil... Durmadan bizim beye asılıyor.”* Yine de, beyin sağlam pabuç olmadığını farkındadır; sorar: *“Fakat bu işin sonu ne olacak?”*

Tanpınar, hikâyenin dördüncü ve son bölümünü تنها ve sıcak plajla açar. (İncelemeci; plaja diye çıkıp öğle yemeğine oturan, hatta yemekte rakı da içen çiftin, ‘beyaz alev dalgaları içinde kavrulan’ plaja tok ve içkili gelişlerini anlamakta zorluk çeker.) Sabri, az önce çıktıkları kabini ıslak, loş ve serin; âdetâ, bir deniz mağarası gibi anımsar. (Bizler de, Tanpınar’ın deniz mağaralarını.) *“Kendi nabızlarının dalgalarıyla ışığı açılıp kapanan bir deniz mağarası.”* (‘Dalgalandan nabızlar’! ‘Açılıp kapanan mağara’!?) Yoksa aralarında bir şey mi olmuştur? Zira, arkadan gelen Karagöz’ün itirazı da huylandırıcıdır: *“Hiç olur mu böyle iş Hacivadım. İki masum çocukla kadıncağız elin[?] memleketinde.”* Hacivat, yine iki tazenin birbirini buluşundaki isabete değinirken, Sabri’nin de sabrı taşar ve *“Allah ikinizin de belâsını versin!”*, diyerek, yattığı yerde döner. İçindeki duygu, yıllarca önce, hasta çocuklarının yatağı başındaki ‘yıkıcı ve ümitsiz’ duyguyu andırır. Gözlerini yumar ve *“Kabinenin, rutubetli deniz mağarasında olan şeylerle şimdiki halini”* düşünür. (Evet, evet; kabinde bir şeyler olmuş olmalıdır. Fakat incelemeci, tazelere hâlinde hiçbir olağanüstülük yakalayamaz. Hatta, genç kadın, eğer olmuşsa o mahrem hadisenin ardından ve kumsalda yattığı yerden sigara için şöyle seslenir: *“Bir sigara verir misiniz?”* -misiniz!) Kadının sigara isteyişiyse Sabri derin düşüncelerinden (*“büyük bir azaptan kurtulmuş gibi”*) sıyrılıp sevinir: *“Tıpkı kızının iyileştiği günün sevinci gibi bir şey.”* (Anlaşılan; Sabri’nin suçluluk duyguları da -tıpkı yazarı gibi- köşe bucak yayılmıştır: *“Bu kadar mesuliyetsiz ve rahatça hodbın olabilmesini aklı almıyordu... bütün bir mesuliyet düşüncesiyle aynı şeyi yaptığını, genç kadını hayatından atmağa çalıştığını düşündü. Sonra belki de işin aslını bulmuş gibi şaşırır: ‘Niçin her şeyi bir azap yapıyorum?’”*)

Plajdan çıkılır. Sabri kısa kesmek ister. Genç kadın oralı değildir. Yürüyüşü, Çubuklu’du, Paşabahçe’ydi, Beykoz’du, Kanlıca’ydı derken akşam ışıkları içinde yalıya dönülür. Kadın, son vapurla İstanbul’a dönmeye karar vermiştir. Sabri, kadının gece evde kalmak isteyeceğinden korkar. Sabah Ayşe Hanım’ın onu evde görme ihtimalini düşünür. (*“Alçaklığı onu çıldırtacaktı.”* Kiminki? Kendisinin mi, yoksa?) Ayşe Hanım’ı çağırma tasarlar. Rahatlar. Artık, Seher’in gayreti ile alınmış olan evde kızın hatırası eksik olmayacağı için yeniden kendisine kızar. Yeniden, *“Birkaç saat evvelki hazzın hatırasını kanında... keskin bir koku gibi”* duyumsar. *“Bununla beraber bu hatırlayışta da bir çeşit uzaklığın nizamı”* vardır. Aklına güç sığsa da öyledir. Teşhisi koyar: *“Ben budalayım. Asıl hastalık bende. Kafamda. İçimdeki ikilikte.”* (Neydi; ‘Tartuffe’le Mülakat’ mıydı?) 1944’ün yazında, dünya kan ve ateş arasında kalmışken, kendisinin böyle bir iç çatışma içine düşmüş olmasına hayıflanır.

İç hesaplaşmalarını yürüten Sabri, genç kadının nasıl o denli sorumsuz biri olabileceğini sorgular. Kendisini o duruma soktuğu için genç kadına acır. Onca başıboşluğun çok önemli bir nedeni olsa gerek, diye düşünür. “*Yoksa hakikaten bir çocukla veya daha korkuncu bir deli ile mi yatmıştı[r]?*” (Hakikaten yatmış mıdır? Yatmak; sevişme, cinsel birleşme/beraberlik eyleminde bulunmaksa, o vakte dek, eyleme o yakınlıkla işaret eden bir sözcüğün geçmemiş olması, olanın -olmuşsa- o denli üstünün örtülmesi, Sabri’nin iç çatışmalarının aynıyla Tanpınar’ın da iç çatışmaları olduğu anlamına gelmez mi? Yine; iki erişkin insanın -dişe dokunur tensel bir ön yaklaşmaları bile yokken- kendi aralarında ilk cinsel deneyimlerini yaşamak için [eve yüz vermeyip] bir plaj kabinini seçmiş olmaları tuhaf ya da inandırıcılıktan yoksun değil midir? Eylemin bu denli üstünkörü ve kabaca geçirtilme hâli, eylemin kendisi ile ilgili yazarın iç zorluğuna işaret etmez mi? Ve sonra; plaj ‘kabin’inde [fiziksel anlamda] yatmak mümkün müdür? Diyelim ki mucize gerçekleşti; kabin faslına dek hamle üstünlüğü genç kadında olduğu ya da Sabri hiçbir ilk hamle inisiyatifini üstlenmediği, okurda, Sabri adına belirgin niyetsizlik izlenimi yerleştiği halde; nasıl olmuştur da, böyle bir Sabri, kabinin fizik koşullarını zorlayacak bir mucizeye azmetmiştir? Neresinden bakılsa, olağanüstü bir şey gerçekleşmiştir [gerçekleşmişse]; lakin, failleri olay sonrası kumsalda “*güneşte iki yanmış kanat gibi*” kuzu kuzu yatmakta ve genç kadın az önce kabinde olanları o yaşamamışçasına, adama, “*Bir sigara verir misiniz?*” demektedir! Neredeyse, incelemecinin huylanmalarını işitmişçesine, Tanpınar’ın kahramanı Sabri de, “*Yok yere hayatım bilmece oldu.*”, diyerek, kendi kendisine sinirlenir!)

Tanpınar da biraz sinirli olmalı ki, kahramanlarına -ilk kez evde birlikte yiyecekleri halde-, sofrayı, ‘yine’ oturma odasında hazırlar. Oturma odasında kurulan rakılı sofrada genç kadının dili iyice açılır (Sabrimiz yine suskundur.). İlk kadehi babası ile içişinden (Hamle üstünlüğü oralardan besleniyor olmalıdır.), dedesi zamanındaki rakılı musikili perşembe akşamı toplantılarından (Mübarek cuma arifesinde?) söze girer, ‘bol ve sakın’ içer, bir anıdan ötekine atlayarak durmaksızın konuşur. Hikâyenin hemen başında sözünü ettiği gecenin, bir yangın gecesi olduğu, şimdiki evin yerinde o vakit onların oturduğu yalının olduğu, çocukluğunun büyük bölümünün orada geçtiği anlaşılır: Sarayın kutucubaşılığından gelen merasim bastonlu, hotozlu büyükanne, büyükannenin başı kesilmek suretiyle cezası infaz edilen zenci köleden doğru Yemen anıları (Yazarımızın, şiirinin yeşerdiği toprağı yoklarken anımsayıverdiği Halep’teki bir yaz akşamını -‘pencerelerden sarkan başlar’ıyla- siz de anımsadınız mı?), yıllarca önce bir kabahati dolayısıyla oturdukları evin yer altı odasına kapatılan ihtiyar kadının orada ölüşü, öldüğü halde yer altından gelen ‘Açım, susuzum!’ seslenişleri, kendisinin çocukluk korkuları; karısını odasında ziyaret eden dedesi [Dede; büyükannenin nikâh günü öldürülen nişanlısının yakın arkadaşıdır! Yani, bir evlilik ve bir gölge daha!], dedesinin kuşları, evin tıklım tıklık eski eşya ile doluluğu, dedesinin kuşları için evdeki eşyaları yok pahasına elden çıkarışları, annenin babanın yakınmaları; teyzesi Fatma’nın nikâh olacağı hafta kayıkhaneden kayığı çıkararak gitmesi [?] ve üç gün sonra ölüsünün getirilişi, kalfanın onda çok sevdiği Fatma’yı bulup yaşatmak isteği, onu ikili bir yaşantıya ve kimliğe zorlayışı [zaten, genç kadın, teyzesinin adını taşımaktadır -böylelikle, satır arasından kadın kahramanımızın adını da çıkartmış oluruz], bir gece yine [kalfanın azmettirmesi ile!] ölen teyzesi Fatma’nın kılığında yalıda dolaştırılırken dede tarafından kapı aralığından görülüşü [Gece gece oynanan bu tiyatro ile Tanpınar, biraz beğenmediği Hüseyin Rahmi’dir!], o gecenin sonra rahatsızlanışı, her gece evin bir tarafından dedesinin kendilerini gözetlediği endişeleri [Tanpınar belki de genç kadının akıl zorluğuna sebep aramaktadır.]; dedenin koktuğunu sanıp günde birkaç kez yıkınışı ve çamaşır değiştirmesi, bir tür yaşlılık bunaması içinde hekimini bastonla kovalamaları ve sayıklamaları, çürüyüp kokacağı için ölümden korkuşu ve ölümü; dedenin ölümünden bir yıl sonra bir gece çıkan yangında her şeylerinin kül oluşu... Genç kadın, neredeyse bütün bir yaşam hikâyesini anlatır. Tümüyle dinleyici kalan Sabri’ye, “*Hepsi bu kadar, bütün hikâyemiz bu!*”, dercesine bir işaret yapar. (Ve, Fatma Hanım’ın konuşmasının bittiğini öğrenen incelemeci şunu sorma ihtiyacı duyar: Tanpınar, neden hikâyeyi kendi ekseninden uzaklaştırıp asal izleği zenginleştirmeyecek bir yığın ayrıntıya boğmuştur? Eksen; Sabri’nin ve yazarının iç dünyasında yankılanan kadına yatırım[ların]daki çatışmalar[ı] ise; Tanpınar, asal izlekten uzaklaşmakla, yaratma sürecinde kendi ile yüzleşmek, yolunu daha bir derinlemesine kendi içine düşürmek ve öylelikle, metnini daha yaratıcı bir çizgide kurmak olanağından uzaklaşmamış mıdır?)

Genç kadın ayrılma vaktinin geldiğine karar verir ve Sabri’den iskeleye bırakmasını ister. Sabri İstanbul’a kadar eşlik etmeyi önerir. Kadın yalnız kalmak ister. (Yazarın; gönülsüzlüğü her halinden belli olan Sabri’yi bir de kadının peşine takmaması isabetli olmuştur. Zira, o saatte, son vapurlar da kalkmış olacağından -henüz Köprü de yok-, gönülsüz Sabri’ye bir de otel bulma işi vardır.) Beraber çıkarlar. Hiçbir şey değişmemiştir, ‘abanan’ yine genç kadındır. “*Fakat Sabri artık bu hareketlere herhangi bir mânâ ver[emez]. Ne de içinden onlara bir cevap geli[r].*” Aklına o gece anlatılanların da yalan olabileceği olasılığı düşer. Karagöz şiddetle reddeder. Ve Hacıvat, hem Sabri, hem de yazarı

adına en doğru olanı söyler: “*Bırak, kaçmak istiyor, anlamadın mı? Bütün ömrünce böyle yapmadı mı? Hep dört yol ağzında bir şeyler kaybeden adam değil mi?*”

Vapur gelir. Genç kadın adamın yanağını okşar. (Adam karşılık bile vermez -okur da beklemez herhalde.) Sabri, vapur ışıklarıyla gözden yitinceye dek bekler. (İncelemecinin zihnini ‘Yoksa emin olmak mı istemiştir?’, diye bir soru yalar.) Ertesi gün mektup yazıp ailesini çağırmaya niyetlenir. Vazgeçer. Suçu büyüktür (Bunu incelemeci uydurur.). Gitmeye ve kendi eliyle getirmeye karar verir.

Hikâye şu cümle ile biter: “*Hayatına bütün müdahalesi kendi kendisini göz hapsine almaktan ileriye gitmiyordu.*”

Gitmedi de...

Rüyalar

‘Rüyalar’ isimli hikâye (3), kitaptaki görece kısa hikâyelerden. Adının; hem yazarının, hem de Tanpınar düşkünlerinin altını çizdiği konuya adanmış olması, özellikle dikkati çekici. (İncelemeciye de -duyarlılığından doğru- ayartıcı!)

Hikâye, hikâye kahramanı yazar Cemil’in (yine bir erkek yazar kahramanla karşı karşıyayız), ruh hâlindeki farklılaşmayı ayımsaması ile başlar. İçinden çalışmak gelmemektedir; cansız ve neşesizdir. Bir köşeye çekilmekte ya da dalgın dalgın dolaşmaktadır. Anlatıcı, Cemil’in hâlini, ‘hayatında çok mühim bir şeyin eksikliğini yaşayan’ adam hâli olarak betimler. Cemil ise, kendindeki değişikliğin, sabaha karşı gördüğü karışık rüyaların verdiği yorgunluktan kaynaklandığını saptar. Giderek; rüyaların verdiği yorgunluktan değil, ‘istemeden’ uyanmaktan yakını; gün boyu, âdeta sıla özlemi çeker gibi, geceye ve rüyalarına kavuşmak için sabırsızlanır. (Demek ki anlatıcı haklıdır; Cemil’i bozan, yorgunluk falan değil, hayatında eksik olup rüyalarında bulduğu şeydir.)

Cemil, gün boyu özlemine çektiği rüyalarından hiçbir şey anımsamaz -ne bir olay, ne bir yüz. Ama, “*rüyaların zorladığı hiçbir yüksek sır*” olmadığını bilir. (Gün boyu geceyi ipe çekiyor, özlediği şeyle ilgili hiçbir şey anımsamıyor fakat özlediği şeyin, hiçbir yüksek sırrı zorlamadığını da biliyor oluşu ilginç gelir incelemeciye. Rüyasından söz eden, rüyanın görünen içeriği ile ilgili bir şey anımsamayabilir; bu bir dirençtir. Rüyaı görenin, hiçbir çağrışımsal süreç izlemeksizin, rüyanın -gizli içeriğinin- ‘zorladığı hiçbir yüksek sırrının’ olmadığı hükmüne varması ise bir başka dirençtir.) Cemil’e (ya da onun yerine düşünen anlatıcıya) göre, söz konusu rüyalar, “*alelade*”dir. Şöyle: “*ancak hayatımızda olduğu için, hususî kıymetler verdiğimiz için [Aksi mümkün mü?] bizi mesut eden [Yaşamımızda özel değer biçtiğimiz her şey bizi mesut eder mi?] şeylerin cinsindendi: aşk gibi, sıkıntılarımız gibi...*” [Sorunlu bir cümle gibi duruyor. Ne demek istiyor? Sıkıntılarımız da mı mesut edenler kapsamında? Sezinlediğim şu: Bildik hayat içre olan ve o anlamda değer yüklediğimiz aşk ya da sıkıntı gibi şeylerin -bildik hayatın fani olduğu düşünülecek olur ise/ tıpkı rüyalar gibi/- aslında pek bir kıymeti yoktur -mu?]

Cemil, rüyalarını kendi kendine çözümlemeye çalıştığında, tanıdığı birkaç şeyin -çok nadir de olsa- rüyalarına girdiğini fark eder; evlerinin önündeki erguvan ağacı gibi. (Erguvan ağacı da, acaba, yukarıdaki ‘ağır’ cümlelerin işaret ettiklerinden midir?) Cemil’in rüyasına giren erguvan ağacı, nisan başında karısıyla birlikte sayfiye evine taşındıklarında bahçede buldukları ve kışın karanlıklarından süzülüp geldiği için “*Perséphone*” adını verdikleri ağaçtır. (4) (Cemil ve karısının Yunan mitolojisine hâkim oldukları anlaşılmaktadır. Ancak; Persephone, erguvan ağacı misali, karanlıklar dünyasından dışarıya çıkmak istemekte midir? Bu arada, kendisi ferah ortamlarda yazma şansı yakalayamamış olan Tanpınar’ın, Sabri’ye yalıda, Cemil’e sayfiye evlerinde yazma olanağı tanınması da -kuşkusuz, sağa-sola, geçim derdine yalvar yakar da olmadan!- incelemecinin dikkatini çekmiştir.)

Cemil’in rüyalarına, bazan, ‘gündelik işlerin’ ve ‘kendi mazisine ait şeylerin’ karıştığı da olur (Tam da bu noktada, incelemecide, karışan şeyleri ifade ederken, anlatıcının da işi epeyce karıştırdığı izlenimi doğar.): “*Zaten Cemil’i asıl şaşırtan da bu idi. [Gündelik hayat ve geçmiş; başka ne karışabilir ki? Cemil niye şaşırtıl(m)aktadır?] Çünkü bu iki cins rüya birbirinden âdeta farklıydı. Birincisine bir nevi sır, içinden gelen bir duygu refakat ederdi; rüyadan ayrı bir şey... [Şimdi; rüyalarda, rüyanın görünen içeriğinden ayrı, yalıtık gibi duran duygular olabilir; tamam. Peki, niçin, gündelik işlerle ilgili olan rüyalarda ve rüyadan ayrı?] Ötekiler ise kendi gelişmeleriyle uykumuzun şekline göre gece hayatımızı yapan şeylerdi.*” [Sonuncu cümle, anlatıcı tarafından -Cemil’in rüyaları üzerinden- bir rüya bahsi

açılmış -ve okurun bilgilendirilmekte- olduğunu düşündürtse de, gerçekte ne ifade ettiği anlaşılır gibi değildir.]

Birkaç hafta sonra, Cemil'in rüya gözündeki perde biraz daha sıyrılır ve Cemil, birbirine bir türlü bağlayamasa da uyandığında bir takım şeyler anımsamaya başlar. (E peki; az önceki paragrafta rüya bahsine/dersine zemin hazırlayan -'gündelik ve mazi rüyaları' diye de ikiye ayrılan- rüyalar?!). Anlatıcı, bu bölük pörçük anımsananlardan şunları aktarır: İlk gece: Küçük bir merdiven başındaki küçük bir masa üzerinde cam bir kavanoz. Kavanoz içinde yüzen kırmızı balıklar. Çok önemli bir şey olacak duygusu ile bir ânda (yoğun dikkat hâlinde ve üzüntü ile) uyanma. İkinci gece: Yatağı değişik (çok güzel, beyaz tül perdesi olan, tek pencere) bir odada. Yatakta yatarken pencereden bodur ve çok geniş bir ağacın altına bakıyor. Ağaç, âdeta, susturulmuş bir insan gibi duruyor; tuhaf. Cemil, ağacın, o bahçenin ağacı olmadığını biliyor -sanki. İçinde, birisini bekliyormuş gibi bir duygu da var. Küçük, toprak bir yoldan gelecek biri. Üçüncü gece: 'Albümler dolusu kapı fotoğrafı karşısında' kalsa dahi ayırt edebileceği bir kapı. Cemil o kapının önünde. Şiddetli bir arzu ile o kapının açılmasını bekliyor. Ama açılmayacağını da biliyor. O bilgi ile (yatar yatmaz gördüğü rüyadan) uyanıyor. (Anlatıcı, Cemil'in o geceyi 'yanındaki odada' -yan odada, diyelim- yatan karısının yatağında geçirdiğini söyleme ihtiyacı duyar. Rüyaı gördüğü gece mi, rüyadan uyandıktan sonra mı? Demek ayrı yatıyorlar. Yoksa, o gece karısı yoktu da, Cemil karısının boş yatağını mı değerlendirdiydi? Karısı o gece o yatakta olsa bile, Cemil'in, geceyi karısı ile birlikte değil, karısının yatağında geçirmiş olması dikkati çekicidir.)

Cemil, bir hafta hiç rüya görmez; dümdüz ve deliksiz uyur. Hayret eder ve biraz da üzülür. (Niçin biraz? Anlatıcı, Cemil'in gün boyu, rüyalı gecelerine sıra özlemi duyduğunu özellikle belirtmemiş miydi?) İstemeden uyandığı -önceki haftanın- rüyalarının 'hiç tatmadığı şeklindeki mânâlı' ânlarını anımsar. Haziran sonuna doğru rüyalar yeniden başlar. İlk rüya: *"Bu bir bakıma herkesin rüyasına benziyordu. [Ne demek?] Hiçbir hareketini, hiçbir parçasını hatırlamadığı kaotik bir âlemden, şekiller, çehreler, mânâlar..."* birbirine karışmaktadır. 'Merkezi uçmuş bir gölgeler dünyası' gibidir görülenler. Gördükleri, içinde, adını koyamadığı bir duyguyu külçelendirmektedir. Aynı gece, ikinci rüya: Tanımadığı bir evde. Geniş odalar ve sofalar. Büyük pencerelerden birinden denize bakıyor. Şafak vakti. Dümdüz ve تنها olan deniz, bir ânda, pencereye dek, sandal-mavna-pazar kayığı kalabalığı ile doluyor. Aralarına zorla girmek isteyen bir çatana (filika büyüklüğünde, buhar gücü ile çalışan deniz teknesi, küçük vapur). Önceki rüyalarındaki duygu birdenbire kaybolur. Cemil hem mavnaların arasında, hem evdedir. Hem kendisi, hem de mavna kaptanıdır. *"Böylece karışık hayalleriyle alelâde bir rüya olmuştu. [Yine, o, 'alelâde rüya' kavramı. Ne demektir bu? Bir rüyayı, sıradan ya da sıradışı kılan bir ölçü mü vardır?] İki ay içinde rüyaya dair, epeyce şey okuyan Cemil buna, uyanınca ve rüyasını hatırlayınca çok sevindi. [Cemil'in, o sayfiye beldesinde, 'epeyce' rüya ile ilgili kaynak bulabilmesi - hele hele, anlatı zamanı ya da anlatılan zamanda ve o coğrafyada!- başlı başına merak uyandırıcıdır. Yok eğer, kitaplığında var idiyse, özel ilgi konusudur ve zaten yeterli bir rüya bilgisi olması beklenir. Üstelik, Cemil, epeyce bir okumayla, rüyaları 'alelâde olanlar ve olmayanlar' olarak ayırtabilme becerisi de geliştirir ve son zamanlarda gördükleri 'alelâde'leşince çok sevinir. Neden? Varsa eğer, 'alelâde rüya', göreni ya da Cemil'i niye sevindirir?] 'Hususî hal kalkıyor, alelâde rüyalar görmeğe başlıyorum. Tabîî rüya öbürünü yemeğe başladı.'"* (Yeni bir kavram: 'tabîî rüya'!)

'Tabîî rüya'ları öteki rüyalarını yemeye başlayan Cemil, duruma çok sevinse de, yine de 'vaziyetini' hoş bulmaz (Niye?). Kalkar bir doktora gider. Doktor vesveseye, vehime bağlasa da bir yığın ilaç verir. (Sebepsiz ilaç veren hekim vurgusu niye?) Cemil, kendisine ceza olsun diye ilaçların hepsini alır, 'sıkı bir yemek rejimi'ne girer. (Demek, okunan onca rüya kaynağı boştur. Ya da, söz konusu kaynaklar, görülen rüyalarından dolayı rüya sahibini kendini cezalandırmaya davet etmektedir. Ya da, görülen uygunsuz rüyalarından kurtulmanın yolu olarak 'sıkı bir yemek rejimi'ni tavsiye etmektedirler.) Kendisini bedenlen yormaya çalışır -ilaveten! Denize girer, yüzer, kürek çeker, yürüyüş yapar. Nafile! (Kaynakların telkin ve tavsiyeleri boştur.) Rüyalar peşini bırakmaz. Üçüncü akşam (doktor sonrası), kendisini başka bir memlekette görür. Küçük bir kız çocuğu ile oynamaktadır. Çok mesuttur. Bütün gayreti ile onu eğlendirmeye çalışmaktadır. Siyah iki hasır örgülü saçları ve kestane rengi gözleri vardır. (Sabri'nin genç kadın misafirininkilerden. Yazar, kestane gözlerden -mi?- hoşlanmaktadır.) Yüzündeki gülümseme ile güzel, tatlı ve mutlu olan küçük kızın havası birden değişir ve Cemil'in önüne bir torba koyup haşın bir sesle, *"Ben gidiyorum. Al, senin olsun!"*, der ve gider. O haşın sesle Cemil uykusundan uyanır. (Haşın ses, görünürde olanla, niyetin farklılığına mı işaret etmektedir? Haşın ses, niyete karşılık vicdanın sesi midir?) Sabaha kadar küçük kızı düşünür.

Cemil o günü çocukları (demek çocukları da vardır) ve karısı ile denizde geçirir. Saatlerce yüzer. Yoruldukça karısının yanına sıcak kuma uzanır. Mutludur, rahattır. Bir yandan da, herkesin rüya görebileceğini kendi kendine telkin eder (anlaşılan, kendini cezalandırmaktan vazgeçmeye çalışır). Tek sorunu vardır; yazmakta olduğu hikâyeye devam edememekte, çalışmamaktadır. Belki de ‘mevzuu’ sevmemektedir. Aşk hikâyelerinden bıkmıştır belki. Belki de ‘daha geniş bir şey’ yazmak istemektedir. Lakin karısı daha geniş mevzulara geçmesini değil, başladığı kitabını bitirmesini istemektedir. (Demek, Cemil’in ne yazacağında karısı epey söz sahibidir.)

Romanı (ya da kitabı tamamlayacak son hikâyesi) komşularının başından geçen bir olayla ilgilidir: Mesut bir aile babasının genç bir kıza âşık olmasıyla üç yıl boyunca evin altının üstüne gelmesi. Kızı görmese(ler) de adamı tanımaktadır(lar). Kimselerin de pek görmediği kız günün birinde kaybolur. Her şey düzelir gibi olurken adam delirir. Bir hafta sonra da denizde bir genç kız cesedi bulunur. Hikâyedeki adamla kızın rastlaşmalarına dek yazma süreci iyi gider. (Doğrusu, böyle bir hikâyede, rastlaşmadan önceki bölümde iyi gidecek ne yazılmış olabileceğini incelemeci özel olarak merak eder.) Cemil, orada duran yazma sürecini harekete geçirmek için sayfeye çıksa da kâr etmez. Kaldığı yerin önüne bir satır bile ekleyemez. Düşünceler içindeki Cemil, karısına (“*Gecelerine ve gündüzlerine o kadar aydınlık taşıyan bir kayık...*” misali olan karısına) bakar, ‘koca hayatta ayaklarının sağlam bastığı tek toprak parçası’ karısını “*gözlerinin içine bakarak*” öper (Bir adam, bir kadını, gözlerinin içine bakarak nasıl öper?) ve el ele denize girerler. Rüyalarından kurtulmak ister. Sulara dalar çıkar - Sabri gibi! (Aklından geçirdiklerinden anlaşılır ki, meğerse, gördüğü rüyalarından doğru bir sıhhsizlik vehmedip hekime gitmiştir.) Birkaç kulaç ötedeki karısı gözüne ‘Ofelya’ gibi görünür. (5) Ona doğru gitmek ister. Birden tüm “*şeniyet hissi*”ni [gerçeklik duygusunu] yitirir. Su, derinliğine çeker gibidir. Sorar: “*Neyin davetiydi bu!*” (Neyin?)

Cemil, suyun derinliğine çekilmekle kalmamış, bir de, ‘beyaz entarili biri’ni görmüştür. Bu bir hayal midir? Karısına sorar. Çocukluklarından beri (Yazar, neden, Cemil’le karısının ilişkisini beşik kertikliğine uzatmak ihtiyacıdır?), adamın dalgacılığını bildiği için, kadın, dil çıkartarak yanıtlar. Kocası, ‘Kendimize gelelim!’li şakacı bir kızgınlıkla karısının beline sarılır. (Şimdi böyle bir adamın - şakacılığıyla, vs.-, psikopatolojinin sınırlarını zorlamasının bir âlemi var mıdır? Yoksa, yine, Hüseyin Rahmici bir tavırla mı karşı karşıyayız?) Yazar, Cemil’in durumunu hafife almamaya kararlıdır: “*Yazık ki... Yazık ki.. Beyaz entarili hayali hakikaten görmüştü. ‘Yahut da, hareket içinde uyudum...*” Cemil, kumsaldaki kalabalıkta kızını aramak ister. Kızını ararken geceki küçük kıza görme olasılığından korkar. (Yoksa, vicdanı ile karşılaşmaktan mı korkmaktadır?) Şöyle düşünür: “*Garip değil mi? Her rüyanın hayatta bir mutabakat [uyuşma] noktası bulunabiliyor? Onu için rüyalarımızı yoruyoruz.*” (Onca rüya kaynağını hatmeden Cemil’in, garipseye garipseye böyle bir saptamada bulunuşu gariptir doğrusu. Öte yandan, yazar, Cemil’e böyle bir mutabakat noktası keşfettirerek, rüyadaki küçük kıza yönelik cinsel yatırımı ile kızına yatırımı arasında bir örtüşmeyi mi anıştırmaktadır? Küçük kızın kestane gözleri ile Fatma’ninkiler -bkz. az önceki hikâye-, her iki yazarın -Cemil ve Sabri’nin-, cinsel yatırım nesneleri arasındaki benzeşmeye mi işaret etmektedir: Küçük kız/genç kız?) Her ne kadar, Cemil -anlatıcısı aracılığıyla-, akşamki rüyayı, izleyen gündeki plaj çocuklarına yorabilme imkânını aklından geçirse de (burada her halde, Jungcu bir ‘malum olma’ havası vardır); içindeki duyguya baktığında daha anlamlı ve olasılıkla isabetli şeylere meyleder: “*Fakat içindeki his? O garip dalgaları, o işlenmiş günah hissi... ‘Kimin günahını yükleniyorum? Bu azap niçin sanki?’*”

O geceki rüyasında, Cemil, tanımadığı ortamlarda bir şeyler arar gibidir. O arada, beyaz giysili, tanımadığı, birini bekler gibi olduğu izlenimi veren, yüzü elleriyle örtülü, mahzun, hatta ağladığını sandığı genç bir kadın görür. Genç kadını o hâlde görmenin azabı ile de uyanır. Karısına rağmen hüküm süren bu (rüyalı) ikinci hayatını korkunç bulur. Namuslu adam olmanın, ikinci hayatını karısına açmayı zorunlu kıldığını düşünür: Rüyalarında bile olsa bir başka kadın! Hayatın yarısı demek olan uykuda! Fakat yüzünü bile tanımadığı bu kadın kimdir? (‘Gerçek hayatta eksikliği hissedilen şey’ olabilir mi, acaba? Bakalım.) Sabahlığı içindeki karısına baktığında, ‘geceki hazzın yorgunluğu’ ile güzel bulur. (Demek, ayrı odada yatsa, akli karışık da olsa, yazar Cemil, karısına yorucu hazlar yaşatmayı ihmal etmemektedir! [İncelemeci pek inandırıcı bulmaz.] Cemil’in ihmal etmediği bir başka şey de, karısını, şefkat ve aile saadetini yansıtan bir resim içinde algılamasıdır. Söz konusu resmi sanat gibi güzel bulur. O resmi bozmak istemez: “*Hayır, onun rahatını bozmamalıydı! Bu elbette geçecek.*”)

Her ne kadar rüyalarını düşünmeme kararı alsa, aldığı karar sevinç verse de, akşama doğru sabırsızlanmaya başlar. Balık kavanozlu rüyadaki kavanozun iki kapı ötedeki komşuda olduğu çağrışımı uyanır. Genç kadının yüzünü görmemiş olsa da, göğsüne dökülen saçlarının arasından alnında bir yara olduğunu anımsar. Rüyasına ‘garip bir facia havası’ siner. Yeniden, ‘hangi vehmin

kurbanı' olduğunu sorar, kendi kendine. Bu sefer, yatmaktan korkar; geceyi uzatır. Gecenin ilerleyen saatlerinde gramofon dinleyip çay içmeye niyetlenir. Tam çayını içecekken, müziğin dalgaları arasından, hıçkırıklarıyla birlikte genç kadın yeniden görünür. Şaşkınlığından elindeki bardak düşer. (Hem hayal görür, hem gördüğüne şaşar!) Karısı da şaşmıştır. Yok ama; bir ân için de olsa, musiki arasında ve çay içerken (!?) uyumuş olmalıdır. (İncelemeci ise, bir yandan çelişkili ifadelerle şaşalar; öte yandan, yoksa, yazar Cemil bir tür epilepsi nöbeti mi geçiriyor, diye de meraklanır.) İzleyen iki gece, Cemil, bir korkar, bir genç kadını görmeyi ümit eder. İki gece de, genç kadın rüyasına gelmez. Sonraki gün, neredeyse sevgilisinden taze ayrılmış gibi perişandır. Yeniden doktora gider. 'Erken yat, yemeklerine dikkat et, çalışmayı kes, kendini yor!' reçetesi ile çıkar.

Reçeteli günün akşamı misafirlerle bezik oynar. Giderek vücuduna korkunç bir ağırlık çöker. Uyuma arzusu; hüznün, özlem ve saadetle birlikte. Ve kendinden geçer. Korkulu yüzü, bir şey söylemek istercesine kıpırtılı dudakları ile elleri masaya dayalı genç kadın yeniden görünür. Cemil, yere düşmüş, elindeki kâğıtlar dağılmıştır. Kendinden geçmiştir, hayal görmüştür, hayal bir rüyadır ama o sıra etrafındakilerin telaşını da ayımsamaktadır. (İncelemeci tanıda yine zorlanır. Bezik oynadıkları enişte doktordur ve durumu, geçici bir tansiyon düşüklüğü -'senkop'- olarak değerlendirir.) Cemil, umumi arzu üzerine odasına çekildiğinde, çok kısa rüya anında gördüklerini (çıplak bir masa, boynunda kapanmış bir yara ile ayakta duran kadın, kadının görünmeyen yüzünden yansıyan hayatı hiç tanınamışlık hâli, korku ve ıstırap) ve duygusunu (kadının genç ve güzel olduğu) anımsar.

Cemil, ertesi gece sabaha karşı da bir rüya görür. Eşiğinde bir şeyler arar gibi olduğu odanın kapısından bakarken âniden pencereye doğru koşar. Pencere kuvvetli bir rüzgârla yüzüne kapanırken perde de yüzüne ve ellerine dolanır. O sırada bir çığlık duyar. Görünürde ötekilerle ilgisiz gibi dursa da, ağır bir hüznle geldiği için, Cemil, rüyadaki odanın ve çığlığın kadına ait olduğundan emindir. Hatta, çığlığın sonraki rüyalarında devam edeceğinden de emindir. (Zira, yazarının hassasiyeti Jung'dan mülhemdir.) Ve ertesi akşam, daha daldıktan birkaç dakika sonra genç kadının çığlıklarıyla uyanır (ya da Jungcu yazar tarafından uyandırılır). Sonra, büyük tutkal kütlelerinden oluşmuş karanlıklara girer. Rüyadaki kaotik yapının devinimi tümüyle sessizdir. Mutlak sessizlik, Cemil'i âdetâ, suç işlemiş ya da günahkârmiş gibi ezmektedir. Sessizliğin ağırlığı omuzlarına ve belkemiğine vurur. Karanlıkların arasından genç kadının sesini duyar: *"Kurtarın beni. N'olursunuz kurtarın beni!.. Bilmiyorsunuz ne kadar zulmediyorlar... Bilmiyorsunuz... Kurtarın beni..."* Cemil, karanlıklara atılacakken uyanır. (Buraya dek, -öyle ya da böyle- rüyayı görenle bağıntısı içinde değerlendirilebilecek olan rüyalar, böylelikle, başka birinin rüyaları olmaya ve bir başkasının hikâyesinden haber vermeye meylederler. Ve anlatı, giderek Gürpınarlaşır.)

Cemil, o kadar rüya görür, gördüğü onca rüyayı rüya hakkında okuduğu 'bir yığın' kitapla o kadar çarpıştırır, lakin, 'bir tefrika roman misali adım adım kendini açan' rüyalarından kendisi ile ilgili hiçbir şeycik çıkaramaz. Nihayetinde, başından sonuna macerasını anlattığı doktor enişte, (neredeyse yazarına yaranmak heveskârlığıyla 'ilk kanaatinin tümüyle aksine dönerek' -neydi ilk kanaati?) baklayı ağzından çıkarır: *"Bunun sebeplerini korkarım ki, kendinde bulamayacaksınız!"* (Hatırladığımız, ihtiyar doktor enişte, bezik sırasında yere yuvarlanışından ve o hâlde gördüğü hayallerden kalkarak, Cemil'in 'senkop atağı' geçirdiği kanaatine varmıştır. Sanırım, 'klasik' bir hekim olarak insanların manevi dünyalarına itibarı kısıtlıdır. Ama, görülenler illa rüya olacaksa, sebepleri dışarıda olmalıdır. Böylelikle, ruhbilimle çok ilgili gibi sunulmasa da, enişte de, Jungcu bir çizgiye çekilir.)

Bir başka gece, Cemil, genç kadınla bir bahçede konuşur (rüyada elbet). Aşkla kalbi paramparça olsa da kadının yüzüne bakamamaktadır. Genç kadının derdiyse, rüya sahibinin aşkı değil, bir başka şeydir: *"Çağırıyorlar, beni çağırıyorlar. Gitmeğe mecburum, anlamıyor musunuz? Kurtarın.. n'olur, beni kurtarın... Ah yine başlayacak, yine bana soracaklar, beni sımsıkı bağlayacaklar ve durmadan soracaklar, hiç söylemeyeceğim şeyleri soracaklar... Ben nasıl söylerim onlara?... Bilmezsiniz, ayakta, o masanın başında neler çekiyorum... İnsanlar hiç yerine ne kadar zalim oluyolar."*

Cemil, rüyalarında gördüklerinin bir başkasının hikâyesine ait olduğuna öylesine inanmıştır ki, rüyalarında bile genç kadına, *"İşin aslı nedir, kimdir bunlar, siz kimsiniz?"* demek ister(se de beceremez). (Anlaşılan; hikâyeye ve güne, gece gördüklerinden sonra 'hayatında çok mühim bir şeyin eksikliğini yaşayan adam' olarak başlayan Cemil; rüyalarında gördüklerine eşlik eden duygularına, delicesine bir sevgi ile parça parça olan kalbinin sesine, giderek rüya sonrası gününe yansıyan hüznün-özlem-suçluluk duygusu karışığı çatışmalı duygularına kulaklarını kapamış; yazarı tarafından, işin aslını kendi dışında aramaya tayin edilmiştir!)

Cemil, bir başka gece, sabaha karşı yeniden daldığı bir ân, genç kadını bir masanın başında elleri ayakları bağlı bulur. Buğulu bir bakışla kendisine bakmaktadır. Cemil, bir çocuk gibi ağlaya ağlaya uyanır.

Tanpınar da (uyandırdığı merakı yeterli bulmuş olmalı) Cemil'e daha rüya gördürmez; alır biraz dışarıya çıkartır: Kozyatağı-İçerenköy (bu hattaki kadınlara dikkatle bakar, rüyasındaki kadını onlarda bulmaya çalışır)-Kadıköy-Taksim-Şişli... geç vakit vapurla eve. Bir ay böyle dolandır.

Ve hikâyemiz, Gürpınarsı/Jungsu bir havayla yazarı tarafından bağlanır: Cemil, yine bir gün, azaplı ruhunu ferahlatma gezisinden dönerken, vapurda eski bir tanıdığına rastlar. Adamın, Tanpınar'ın ayrıntıya girme merakına hizmet eden türde bir gevezeliği vardır. Cemil'i sıhhsiz, dostlarına ilgisiz bulur; uluslar arası siyasetten memuriyetine bir ton laf sarf eder ve *"Biliyor musun, benim müdür muavini sizin taraflarda oturuyor. Haftada bir defa onlarda toplanıyoruz."*, diyerek konuşmasının son paragrafına girer. Peki, toplanıp da ne yapmaktadırlar? Ruh çağırmaktadırlar. (Geveze arkadaş, kaç kez Cemil'e de haber göndermek istemişse de, *"Münzevidir, bir yere çıkmaz."* cevabı almış; ilginçtir, eski dostun mizacını başkalarından ve yeniden öğrenmek tuhafına gitmemiştir.) Devam eder: *"Tasavvur et, kardeşim, ben böyle şeylere pek inanmam ama, öyle bir medyum var ki... Bir de ruh bulmuşlar. Selma adında bir kız intihar etmiş. Hem de yeni... İki aydır çağırıyoruz, her şeyi söylüyor, ne soruksa ama hepsini... Fakat bir türlü intiharının sebebini söylemiyor... Ne kadar sıkıtır sak nafile..."*

Cemil gerisini dinleyemez. Korku dolu gözleri ve kısılmış ağzıyla beyaz bir hayalet dalgaların üstünden kendisine bakmakta; âdeta, 'Gel gidelim.' demektedir.

Tanpınar'ın adamları, 'gelgidelimli' kadınların ardından -şaşkın ve çaresiz- bakakalır. Cemil de öyle yapar; bakar ve kalır.

Yaz Gecesi

Tanpınar, 'küçük hikâye'nin, 'tek bir çekirdek etrafında bütün bir sanat yeteneğini toplamak zorunluğuna dayalı' olduğunu vurgulamıştı. İşte; 'Yaz Gecesi' isimli hikâye, -küçüğün de küçüğü olarak- Tanpınar'ın savına en yakın düşmesi beklenen hikâye örneğidir. (6)

Evet; şimdi de, psikanalitik duyarlıklılı yorumsal bir okumayla, 'Yaz Gecesi'nin içinden yürümeye çalışalım.

Hikâye, tastamam şu cümleyle başlar: *"Hasta bu odada yatıyordu. Sekiz sene bu odada yattı. Sekiz sene onun sesini buradan dinledik."* Bir iç konuşması. Sekiz sene ıstıraplar içinde inleyen hastanın yatmış olduğu odadaki birinin. Ve o biri yine kendi kendine soruyor: *"Niçin beni buraya çağırdılar, sanki?"* Kendisine kızsda da, daveti kabul etmiştir. Bütün geceyi söz konusu odada geçirecektir. Keyifsizliğini örtmek için olmalı, ellerini yüzüne kapamıştır. Düşünceler aklından geçerken, parmaklarının arasından, iki kardeşin gülüşerek hazırladıkları yatağı seyrederek. (Nedense, yatağın hazırlanışını değil de, 'yatağı' -yazar, öyle yazar. Halbuki, izleyen cümlelerden yatağı değil, -parmak arasından olmalı- yatağı hazırlayanları seyrettiği anlaşılır. Yoksa, o seyir de, 'yatağa' mı taşıyacaktı dikkatleri?) Yatak hazırlayanlardan biri; davetlinin asıl dostu, geveze, oyunbaz (ablasının yaptıklarını düzelten, düzeltirken mahsustan bozan -anlaşılan, yatak yapma etkinliğini uzatan) hanımdır. Hanım olduğu, yatak hazırlayanları parmak arasından seyreden davetli dostu anlatıcının yakıştırdığı iç geçirişten anlaşılır: *"Leylak rengi geceliğinin içinde güneşten yanmış vücuduyla ne kadar cazip!"* (Yazar, bu cümleyi nedense tırnağa almamıştır! Neyse; davetli dost, böyle iç geçirir ve davet edenlerden biri, hanım dost, leylak rengi geceliğinin içinde, bütün bir cazibe kesilmiş, yatak yapma oyununu uzattıkça uzatır! İncelemeciye de, daha ilk adımda, 'Hadi hayırlısı!' dedirtir.)

Evet; manzara bu ve tam da bu noktada, misafir (*"Bir şey söylemek için"*) şunu söyler: *"Kendinizi bu hale nasıl koydunuz?"* (Nasıl kıyıp da kendisini bu denli yaktığına mı, görmeyeli nasıl böyle açılıp saçıldığına mı, nasıl böyle çocuksulaştığına mı, cilvegözleştğine mi; hangi hâle? Yoksa, yazar, misafirin, o iç konuşmaları ve iç geçirişlerin bağlamından nasıl da ilgisiz bir yere sürüklenebildiğine; iç yaşantıları ile o yaşantıları uyaranlar arasında uygun ilişkiyi kurmaktan nasıl da yoksun olduğuna mı işaret etmek istemektedir? Nedir?) Sorunun çengeli okurun ve incelemecinin daha zihninden çekilmeden, genç kadın (leylaklı olanı), o kadar düzelttiği yatağın ucuna oturur, ablasını da yanına çeker ve misafir bir çengel daha batırır: *"Atavizm..."* (İncelemeci düşünür: 'Atavizm'... Kuşaklar

öncesinde olanın birden ortaya çıkışı. Adam, örtülü bir şeylerin depreştiğini mi duyumsamıştır?) Bu bir iç konuşması falan da değildir; öyle, dümdüz, ortaya söylenmiştir.

Misafir, böyle, ‘abuk’ konuşmalar yapadursun; yatağı bozmalarına bozulan abla Zeynep’e, yatakbozan cilvegöz kardeş şu yanıtı verir: “*Aldırma! Aldırma be abla.. [Abilasını kucağına çeker!] Hem biraz kendi sıcaklığımızı da geçirmeliyiz. Bekâr adam yapayalnız bu odada bütün gece yatacak!*” Oyunbaz kardeş, misafire (artık, bir ‘adam’ olduğunu biliyoruz); açık açık, kendisiyle (kendileriyle?) olmasa da sıcaklığıyla (sıcaklıklarıyla?) yatmasına ilişkin arzusunu dile getirir. (Yatmaya davet: imgesel düzeyde ama açıktan.) Abla Zeynep’in yüzü kızarır. Dışarıdan, evin evvelki sahibinden kalma saatin tik-takı işitilir. O anda, yazar kendini tutamaz ve kendi söylemiyle anlatıya katılır: “*Sanki ömrüMÜZ çok kuru bir şeydi de küçük bir satırla onu doğruyordu.*”, diyerek, akıp giden zamanın niteliği ile zaman-ölçer arasındaki ilintiye değinme ihtiyacı duyar. Tik-taklar, adamda başka bir iç konuşmasının ipini çeker: “*Kuyu gibi bir şey.. Bir kere takıldın mı derine, daha derinlere gideceksin...*” [Tik-takların ve o âna dek olanların, adamı, akıp gitmiş olan zamanın derinliklerine çektiği anlaşılır: unutmak istediği ama takıldı mı daha da derinlere çeken anıların karanlığına.] *Bununla beraber dinleyeceğim. Şimdi, o, biraz sonra ben üste çıkacağız. Böylece boğulana kadar..*” (Unutulmaya itilmiş olanların canlanışı ve canlananların yeniden bastırılması/unutulmaya itilmesi arasındaki mücadele -canlanan yeniden boğuluncaya dek- mi? Yoksa; boğucu cinsel gerginlik yoğunlaşmasına işaret eden bir yaşantı mıdır, anımsanan?) Adam, ardından, sahildeki kahveyi anımsar: Bir yığın güvercin ve -parlak yeşil göğsü ile bir yandan güneşi, bir yandan da, yanmış vücuduyla genç kadını andıran- erkek tavus. (İncelemecinin gözünde şöyle bir eksen belirir: Cinselliği anıştıran oyunları ile fingerdek bir kadın-bastırılmış bir cinsel yaşantı anısı-erkek tavus. Ya da; anıştırılan cinsellik-anımsanan cinsellik-erkek ve bunların ucundaki misafir adam! İncelemeci, bir de, ‘Yaz Yağmuru’ hikâyesindeki, ‘aslan/atlet vücutlu’ kadının kabaran ve adamı korkutan göğsünü anımsar.)

Yazar, incelemecinin varsaydığı eksenin ucundaki adama şöyle bir izlenimi uygun bulur: “*Ne tuhaftı bu, her şey daima kendisi kalıyor ve daima bir başka şeye benziyordu.*” (İncelemeci, yazarın şuna işaret ettiğini düşünür: Bir şey, bir başka şeye benzeyedururken, aslında, daima, kendisidir. Ya da; kimse aslını inkâr edemez. Öyleyse; kuyunun karanlığında bir şey vardır ve o şey, onu anımsayanın aslıdır.) Bilince doğru bastırılanlar, adamı huzursuz eder (ya da etmiş olmalı) ve içini çekerek (bilince yürüyener arzu ve yasağı/çiğnenmiş yasağı anıştırmış olmalı) aklından şunu geçirir: “*Bu gece, bu odada nasıl yatacağım.*” Ve, birden bire hastayı ve başı ucundaki iki kadını anımsar. Aradan tam otuz beş yıl geçmiştir. (Az önce kurduğu eksende, incelemeci, erkek tavusun yanına bir parantez açar, paranteze otuz beş yıl önceki ‘hasta erkek’i yerleştirir ve parantezi kapar -şimdilik.) Ve adam (incelemeciyi varsayımında haklı kılabilir) bir şey daha geçirir aklından: “*Beni çocukluğumun en acayip tarafına misafir ettiklerini acaba biliyorlar mı?*” (Adam, kuyucul anının adını koyar: ‘çocukluğumun en acayip tarafı’! Ya, yalnızca tuhaflığın altını çizmekte ya da tuhaflığı hanımların bilip bilmediğini de merak etmektedir.) Adam, çocukluğunun en acayip tarafı ile meşgulken, oyunbaz genç kadın, kaynanası ile kayınpederi arasındaki gündelik ilişkinin tafsilatı nakline girer. (Hayat, işte, en acayip tarafları bir köşede -kuyu karanlıklarında- biriktirerek böyle harcıâlem şeylerin üzerinden kupkuru akıp gider... mi demek istemektedir, yazar? Yoksa; ‘çocukluğun en acayip’ anıları, yazarda, konu dışı tafsilatla soluklanma ihtiyacını mı uyandırmıştır -yazarın çoğu kez yaptığı gibi?)

Zehra (Genç oyunbaz kadının adının Zehra olduğunu öğreniriz.), ‘kırk yaşına yaklaşan kadınların tehlikeli ve olgun güzelliği içinde sarsıla sarsıla’ güledursun; adam, işittiği gürültü ile aklından şunları geçirir: “*Son tren de gitti. Vakıa tramvayla da gidilir ama her şeyi söylemeden nasıl çıkmalı?*” (Adam, kaçıp gitmek istemektedir. Ama, sanki, bir şeyi itiraf etmek ya da bir şeye açıklık getirmek üzere oraya davet edilmiştir -kadınlar tarafından. Ya da, adam, öyle bir itiraf için hikâyeye konu[k] edilmiştir -yazarı tarafından!)

Adam, otuz beş yıl öncesindeki aynı odayı ve hastanın başı ucundaki iki kadını düşünür. Kadınlardan biri, yaşlı ve çaresiz; diğeri, genç, güzel ve yarı delidir. (Bir genç-güzel-yarı deli kadın daha!) O sırada, genç kadının eli ablasının saçları arasındadır. (Yazar, neden, bir kadının elini ötekini saçları arasında dolaştırır; bir kadına neden ötekini kucağına çekirtir?) Ve genç kadının aklından şunlar geçer: “*Yirmi sene oldu. Tanışalı yirmi sene oldu. Genç kızlığımda nasıl dostsa şimdi de öyle. Hayırhah tarafsızlık gibi bir şey... Ne garip! Yine vazgeçemiyorum! Niçin buraya getirdim sanki.*” (Demek, genç kadın ve adam, kadının genç kızlığından [en fazla kadının yirmi yaşında olduğu zamandan] beri tanışmaktadırlar. O zamandan bu zamana hep ‘dost’ turlar: iyicil/iyi niyetli/tarafsız. O vakit genç olan adamın, genç ve gösterişli olduğunu anladığımız kadına yöneliminin ‘iyi niyetli/tarafsız’ oluşunun altı çizilir! [Boşa olmamalı.] Garabet, genç kadının da farkında olduğu bir şeydir; demek ki, kadının

beklentisi, 'kötü niyetli'/kadını iken, adam oralı değildir: "*Ne garip!*", diye aklından geçirir genç kadın. Ama yine de vazgeçememektedir. Neden acaba? O da sorar: "*Niçin buraya getirdim sanki.*" Acaba, ablasına [kendi cinsine] yönelik tutumunda yansıyan [adamin da erkek tavusa benzettiği] girişken cinselliğin işaret ettiği [ama bastırılmış/eşcinsel] tarafı; 'tarafsız' [karşıt cinsel cinsel yatırımı olmayan/'iyi niyetli'] adam tarafından uyarılmaktadır [örtük olarak doyumlandırılmaktadır] da ondan mı? -İnanmayacaksınız; incelemecinin hatırına,'Adalet Cimcoz' eşlikçi metni [Cimcoz'un, Teoman Aktürel'le yakınlığı] gelir! Neyse efendim.)

Kadınlar da, adam gibi, kendi derinlerine dalar. Yazar, derinlere inildikçe benzerliklerin de ortaya çıktığına işaret eder. Öyleyse, delişmen kadın Zehra'nın aklından geçenlerle, başından beri vurgulananlar arasında örtüşmeler olmalıdır. Zehra, ablası ile eşinin sevişip sevişmediklerini, hatta, hiç sevişmiş olup olmadıklarını merak eder. (Yoksa; misafir adamla ablası arasında, menziline kestiremediği bir yakınlaşma mı olmuştur -bir vakitler?) Küçükken tüm erkekleri merak ettiğini, - kocasının gölgesi düşse de- epeycesini tanıdığını düşünür. (Böylelikle; cinsel meraklılık, ilgi ve girişkenliğinin yüksek olduğunun altı bir kez daha çizilmiş olur. Ve biz de -okur ve incelemeci- bir kez daha, yazarın, etkin bir kadınla edilgin bir erkeği karşı karşıya getirdiğine tanık oluruz.) O sıra, kadının gözü adama ilişir. Adamın düşünceleri, besbelli, daha koyudur. "*Fakat ne düşünüyor?*", der kadın, kendi kendine. Düşünceleri canını acıtıyor olmalıdır. "*Ne diye bu kadar rahatsızsınız... Acaba midesinde bir şey mi var.*"

Düşüncelerinin acısı neredeyse midesine vurmuşçasına canı acıyan adam, hâlâ, niye o odada kalmak üzere çağırıldığını düşünmektedir. Bir zamanlar, hasta, o odada yatmış; haykırışları, köpekleri susturacak denli ürpertici olmuştur. Adam(lar) hemen karşıdaki evde oturmaktadır(lar). Dolayısıyla, o odada yatmak istemez. Peki; odanın onun yaşamındaki yerini ve o odada yatamayacağını nasıl söylemelidir? Onu söylese, her şeyi söylemesi gerekemeyecek midir? "*Ceviz ağacını siz mi kestiniz?*", diye sorar. (İncelemeci, 'vak'a'yı resmetmek üzere, şunu vurgulama ihtiyacı duyar: Bu işitilen konuşma, bunca şey olup dururken, adamın ağzından çıkan üçüncü laftır. Hatırlanacağı üzere, daha önce, "*Kendinizi bu hale nasıl koydunuz?*" ve "*Atavizm...*" tarzında iki lakırdısı olan adam, paylaşılan bağlamdan kopukluğu -neredeyse, yandan konuşması- ile belirginlik kazanmıştır.) Tabii, hanımlar adamın o evle ilgili macerasını bilmedikleri için, ceviz ağacı malum olan adamı büyücü kabul ederler. (Gerçi, cerbezer kardeş, ablasına, "*Ben, demedim mi sana büyücüdür, diye?*", laf atar. Anlaşılan, adamdaki tuhaflığı başından beri fark etmiş, rivayet 'büyücü' olmuştur.) Meğerse, ağaç, -evin sahibi öldüğü yıl- kızlar gelmeden kurumuştur. Adamın aklından geçer: Mahalleli, hastayı yaşatanın ceviz ağacı olduğunu, ağaç kuruyuncaya dek hastanın yaşayacağını düşünmüştür. Ağacın altında da, hastanın, evlatlığından olan çocuğu gömülüdür. Adam, uzun ince bacaklı, çekik gözlü esmer kadını anımsar. Hasta ölünceye dek, karısı ile birlikte, hastaya bakmıştır. Adam(ımız) onu tanıdığında otuzunu geçkindir. Az sonra öğreniriz, adam, -anlatı zamanında- elli yaşındadır. (Daha önce zihninden yaptığı hesaplara, aradan otuz beş yıl geçmiş olduğunu biliyoruz. Demek ki, çekik gözlü esmer kadınla en son görüştüklerinde adam en çok on beşinde olmalıdır. Hastanın tam sekiz yıl, söz konusu odada, köpekleri yıldıracak denli feryatla, acılar içinde yattığını da biliyoruz. Ve bunu bir kenara yazıyoruz.)

O arada Zehra, parça parça öğrendiği şeyleri hatırlardan geçirir. Demek hasta o odada yatmıştır. Saatin ve konsolun onlardan kaldığını söyler. (Allah Allah, der, incelemeci; acaba, bu hanımların bu evle rabıtası nedir?) Zehra, konsoldan sonra düşünmeye başlar: "*Bekâr erkek... İşte manasını çözemediğim garip kelimelerden biri daha...*" Kadın, bekârlığı, adamlar için uygunsuz bulmaktadır: "*Hayat kendisinde bitiyor. Birdenbire bir insan, devam edecek, etmesi lâzım gelen bir şey kendisinde bitiyor. Elli yaşındayım, dedi.*" (İncelemecinin dikkatini çeker: Hikâyenin yayımlanma tarihi 1951'dir ve hikâyenin yazarı da, o tarihte, tam elli yaşındadır!) "*Acaba şimdi ömrüne nasıl bakıyor? Çünkü onun ömrüne bakması, onu seyretmesi lâzım.*" (İncelemeci şunu düşünür: İyi yazarlar, yazdıklarında kendilerine bakarlar. Hem kendilerini daha iyi görmek; hem de, insani olanın kendilerinde daha görünür olmasını temin etmek üzere. Gördüklerini ne kadar ayırıştırır, ne kadar görünür kılar, ne kadar nereye evriltirler; o ayrı.)

Aklı adamın bekârlığı ile meşgul olan Zehra'nın üç, ablasının dört çocuğu olduğunu öğreniriz. (Ha; demek ki, 'hiç' mertebeli merak, abla ile misafir adamın ilişkisine aittir.) Çocukları Boğaz'daki evlerindedir. (Demek; bir yaz günü ve gecesi, Boğaz'daki evini çocukları ile birlikte -her halde kocasını da- terk etmiş, Göztepe'deki bu eve gelmiştir. Üstelik, gece gece, leylak geceliği de üzerinde, vücudu -bronz bronz- gözler önünde, dört çocuklu ablası da yanındadır. Acaba, etraf, 'hayırhah' bulmuş mudur? Neresinden bakılsa, hikâyenin sorumluluk sınırlarını ihlal eden pervasız bir tuhaflık söz konusu değil midir?) Zehra, hayalinde çocuklarının odasına girip küçüğün üstünü örtmeyi ihmal

etmezken; adam da, hayalinde, az önce andığımız kadına gider. Kadının kömür gibi siyah gözleri vardır. Ve adam, yavaş yavaş, bizi sırrına yaklaştırır: “*Bir gün bizim evin taşlığında... [!] O zamandan beri hastadan daha fazla korkmağa başladım.*” (Evet; adamın unutamadığı ve bu gününü de etkileyen bir şey olmuştur. Olan şey kiminle olmuştur? Bir adım öncesinde kömür gözlü kadından söz edişi; ‘o zamandan beri hastadan...’ diyerek, olan şeyin hasta yatağında inleyip dururken olduğunu ima edişi ile, incelemeciye, olan şeyin, adamla kömür gözlü kadın arasında olduğunu anlatmış olur.) Ve arkadan gelen cümle epey ilginç, bir miktar da belirsizdir: “*Kendimi de onun gibi ona ait bir şey sanıyordum.*” (!) (Hikâyede o zamana dek, hastanın genç kadına kul köle olmaklığına ilişkin bir işarete rastlanmadığına göre, adam[ımızın] ‘onun gibi’ olduğu kömür gözlü kadın; ait olduğu ise, hasta adam olmalıdır. Peki, o zaman, taşlıkta yaşanan nedir? Nasıl bir şeydir?)

Adam(ımız) sırrını paylaşmaya (kadınlarla değil, okurla) devam eder: Ceviz ağacının dibinin kazıldığını komşu mescidde sabah ezanı okumaya çıkan müezzin görmüş; gördüğünü, mahalleliye söylemiştir. Zaten kadının haftalarca hasta yatmasından da, kadınla, gömülüp gizlenen şey arasında bir bağlantı olduğu mahalleliye malum olmuştur. Kadın iyileşince Aksaray tarafında bir eve gönderilir; neden sonra, adam hastalanınca eve çağırılır, hanım da, ‘hiçbir şey olmamış gibi’ kabul eder. (Kuşkusuz; eh artık, kömür gözlü kadının beyden bir düşük yaptığı aşikâr olduğuna göre, incelemecinin şunu merak etmesi de fazla görülmemelidir: Düşürülenin duhulü, -hastamızın sekiz yıl bir odada inleyip durduğunu da hesaba katarsak- 20. yy.’ın hemen başı olmalıdır. E peki, o tarihte, kömür gözlü niye ‘ahretlik’ olarak eve alınmıştır da, bir imam nikâhı kendisine çok görülmüştür?)

Adamın zihninde bahçedeki ceviz ağacının (beyle kömür gözlü ahretlik arasındaki ‘yasak’ ilişkinin) hikâyesi yankılanırken (yani, kendisini ait hissettiği adamla -taşlıkta bir şey yaşamış olduğu- kadın arasındaki hikâyeye zihninde canlanırken), “*Vücudu baştan aşağı, otuz beş sene evvel taşlıkta, kuyunun başında, ne olduğunu lâıykıyla bilmeden tattığı hazzın ürpertileri içinde...*” kalır. (İncelemeci toparlama ihtiyacı duyar: Adam en fazla on beş, kömür gözlü kadın otuz yaş dolayında iken aralarında cinsel bir yakınlaşma/ilişki olmuştur. Kadın, evin beyinden -bey hastalanmadan- önce bir de düşük yapmıştır. Demek, kadın, yasak ilişkilere açık/cinsel etkinliği yerinde bir kadındır. Bir kez daha: Toy, edilgin, kendisine ne yapıldığını tam olarak bilemeyen yeni yetme bir delikanlı/erkek ve önce bey, sonra toy delikanlı... etkin bir kadın. Toy delikanlı ne olduğunu anlamasa da olandan haz duymuştur. Ancak, o sırada, kendisini, beye de ait hissetmektedir.[!] Üstelik, aradan otuz beş yıl geçmiş olmasına karşın, beyle kömür gözlünün yasak ilişkisini anımsayışı ile ‘kadın tarafından kendisine yapılan’ı anımsayışı ve hazdan ürperisi eşzamanlıdır! Bütün bunlar, incelemeciye, her ne kadar yaşananlar karşıt cinsler arasında ise de, toy delikanlının yaşadıklarının eşcinsel nitelikli olduğunu düşündürür.) Ve sonra, bütün bunlar böylece seyretmişken, adam(ımız) dördüncü lakırdısını sarf eder: “*İkinizle birden bu mahremiyette bulunmam ne fena... Teker teker olmalıydı bu iş...*”, diye şaka yapar. (Şakaya gülen olmasa da, şurası açıktır: Hem yazarın adamı kuruşu, hem de kadınların adamı alımlayışı; adamın söylediğinin gerçeikle ilintili olmadığı, gerçeikle o denli ilintisiz olduğu için de rahatlıkla şakasının yapılabildiği yönündedir -adamın, değil ikisiyle birlikte, tekiyle bile cinselliğe niyeti yoktur!)

Alicısı olmayan şakalar yapan adam, yeniden içine döner -kuyu başında, taşlıkta olana. İlk önce ne olduğunu anlamamış, kimseye söylememesi tembihlendiği için (‘Yarı deli’ kömür gözlü mü, böyle bir önleme gereksinmiştir?) kendisine saklamış, daha sonra da fırsat buldukça buluşmuşlardır. (Altı ay, hemen her gün.) Misafir, kömür gözlü ile macerasını aklından geçirirken, Zeynep de yarı uzandığı yerden misafire bakmakta ve şunları anımsamaktadır: “*Ona elimdeki çiçekleri vermiştim. Ayrılırken bana iade etti. Belki saklamak istersiniz? dedim. Beni mahrum etmek istemediğini söyledi.*” (Evet, evet; daha ilk paragrafta Zehra ‘asıl dost olduğu’ diye anılmışsa da; misafirin, bir tür çiçeklenemeyen -‘hiç mertebeli’- ilişkisi Zeynep’lidir. Neyse; Zeynep’li katkıda incelemeci için asıl ilginç olan şudur: Çiçeğin erkek tarafından kadına verilışı âdettenken, burada ‘ters’ bir ilişki vardır; kadın adama çiçek vermektedir. Üstelik, adam, ayrılırken kadının çiçeklerini iade etmek ister. Kadın, belki saklamak isteyebileceği olasılığı üzerinde durur. Ama adam, kadını mahrum etmek istemediğini [çok açık; kendisinin kadına bir hayrı olamayacağını, kadını ihtiyacı olan şeyden yok yere mahrum etmek istemediğini] söyler. İncelemeci, ‘Eh, daha ne söylesin adam!’, diye düşünür.) Ama Zeynep nihayetinde hayatından memnundur. “*Şüphesiz böyle daha iyi oldu.*”, der, kendi kendine. (Hele ablanın biraz durgun olduğu da düşünülürse, -hani, olacağı yok ya- adam[ımız]la ilişkide ısrar göstermemesi hayrına olmuştur.) Rahat bir nefes alır. Tekrar Boğaz’daki asıl evini ve çocuklarını düşünür. (Önceki de o muydu? Zehra değil miydi? En iyimser tahminle, bunlar -abla kardeş- Boğaz’daki evlerinde çocuklarını uyutup bu garip adamla o evde buluşmaya gelmişlerdir; diye düşünür incelemeci.)

Hanımların uykusu gelip esneyen ağızlarını elleriyle kapatmaya gayret ederlerken (okur da benzer bir gayret içinde olmalıdır), adam (incelemecinin, ‘Eh, daha ne söylesin!’, dediği adam) beşinci ve sondan bir evvelki lakırdısını eder: *“Adam çok güzeldi değil mi?... Hasta... Bu evin sahibi...”* Sonra, küçükken ve gece yatağında iken, hasta adamın iniltileri ile kendisini yanına çağırdığını düşünüşünü ve nasıl da korktuğunu anımsar. (Yatağında yatmakta olan -güzel!- adam onu yanına çağırıyor -yatağına!)

Evet; hikâye bitmek üzeredir. Ancak, adam rahatlayamamıştır. *“... hepsini anlatsam rahat edeceğim.”*, diye düşünür. O ‘hepsini’ bize (okura) anlatmıştır -aklından geçenler olarak. Ama anlaşılan bize anlattıklarını (ya da bizim iğne ile kuyu kazma marifetiyle çıkarsadıklarımızı) kadınlara anlatmış da olsa, rahatlamasına yetecek gibi değildir. Çünkü, *“... o zaman daha başka şeyler de anlatmak lâzım gelecek. Hayatının sırrı meydana çıkacaktı[r].”* Orası karanlıktır, boşluktur. (Evet; Tanpınar, boşluğa açılan bir kapıdır.)

“O korkunç boşluk... Ve ondan evvelki acayip tesadüf...” (??)

Tanpınar; hikâyenin ışığını kişisel hikâyesine tutup kendi karanlıklarını ısıtmak, boşluklarını fark edilebilir kılmak yerine, tutar, bu hikâyeyi de Gürpınarsı bir havada bitirir (Hakkını yemeyelim; Hüseyin Rahmi beyin, işin sonunda -ucuzundan da olsa- okurun ağzına yuvarlayıverdiği bir akide şekeri vardır; burada o da yoktur.): *“Ceviz ağacının dibine çömelmişti. Kapıdan girer girmez onu gördüm... Elinde bir taş, taze cevizleri kırıp yiyordu... Gözlerinde o gün taşlıkta ilk defa gördüğüm parıltı peydahlandı... Ben elindeki cevizlere bakıyordum... Neden sonra anladı. Cevizleri elinden fırlattı. Ve kaçıp içeriye girdi. Bir daha mahallede görmedik. Ve ben bir daha, bir daha hiçbir kadınla.”* (???)

Hani laf cinsellikten açılmışken, Sigmund Freud, edebi anlatının kendi usulleri ile önce ön-sevişme kıvamında (nihai hazza hazırlayıcı) tatlı bir gerginlik havası yarattığını, sonunda da, okurun nihayetlenen hikâye ile ödüllendirildiğini söyler. Hoş, bunu anarken, edebi metinden muradımın, kolayından neticeye giden -kaba sevişme misali, ucuzundan hazcı- bir şey olduğunu söylemek istemiyorum, elbet. Lakin, -teşbihtir hatası bağışlana- Tanpınar’ın özellikle bu hikâyede geliştirdiği kur(ama)macanın, tam bir, ‘gösterir gibi yapıp da koklat(a)mamaca’ örneği olduğunu belirtmeden de geçemiyorum. (7)

Sevgili okur; gönül elbet -aynı duyarlılıkla- öteki hikâyelerin de içinden yürümek isterdi. Ancak -ve maalesef-, incelemecinin talip olduğu gönül ve yer ferahlığı ile yayınevinin tanıyabileceği gönül ve yer zenginliğini çakıştırmak zorunluğu da -Allah’ın değilse bile- ‘pazar’ın emri. Lakin, müsterih olunuz, öteki hikâyelerin, incelemecinin çalışmasının başından bu yana ortaya koyduğu savları boşa çıkartacak hiçbir ayrıkısı özelliği yoktur.

Dipnotlar ve kaynakça

1. *Hikâyeler/* Ahmet Hamdi Tanpınar; Dergâh Y., Dördüncü Basım, Kasım 1999. (Dergâh'taki ilk basım, Mayıs 1983 tarihlidir.)
2. Elimdeki kitabın, 7-77. sayfaları arasında yer alıyor ve dört bölümden oluşuyor. (İlk kez nerede ve hangi tarihte yayımlanmış olduğunu elimdeki kaynak belirtmemiş.)
3. A. g. y., s. 109-125. (İlk yayımlandığı yer: *Aile*, Kış, 1952.)
4. Persephone; Kronos'un üç oğlundan biri olan Hades'in (diğer ikisi, Zeus ve Poseidon'dur) karısı, Demeter'in (toprak ana, bereket tanrıçası) kızıdır. Annesi adına düzenlenen bir şenlikte, yeraltında gölgeler hâlinde dolaşan ölümlere hükmeden zalim yeraltı tanrısı Hades tarafından kaçırılarak yeraltı dünyasına çekilir. Hades'in, karısıyla birlikte egemen olduğu yeraltı dünyasının kapısı, girmeye niyetlenen herkese açıksa da, dönmek isteyenlere kapalıdır. Dolayısıyla, onu, ne tanrılar ne de insanlar sever. Hades'in karısı Persephone de merhametsiz bir tanrıçadır. Bir tek, karısı yılan sokmasından ölüp yeraltına inen Orpheus'a acır. O da, gerekli şartı yerine getiremediği için, Persephone'nin müstesna merhametinin hayrını görmez. (Yararlanılan kaynak: *100? Yüz Soruda Mitolojya/* Behçet Necatigil; K Kitaplığı, 2002. Daha önce, 1995'te, Gerçek Y.'de beşinci basımı yapılmıştır.)
5. Hatırlayalım: W. Shakespeare'in *Hamlet* oyununda; Hamlet'in amcası babasını öldürmüş ve annesi ile evlenmiştir. S. Freud'un yorumuyla, Ödipal karmaşanın aşılammış çatışmaları ve suçluluk duyguları içinde, kendi örtük -babayı öldürüp anneyi ele geçirme- arzusunu hayata geçiren amca karşısında duraksamalar içinde kendini yitiren Hamlet, sevgilisi Ophelia'yı da ihmal eder. "*Bu arada Ophelia da koptu kendinden,/ Yitirdi güzelim aklını, ki onsuz nedir insan,/ Bir boş kalıptan, bir hayvandan başka?*" (*Hamlet/* Sabahattin Eyüboğlu çevirisi, Remzi K., 1993, s. 128.) Ve bir gün, Ophelia'nın cesedi, çiçekler arasında ırmakta bulunur.
6. *Hikâyeler/* s. 148-157. (İlk yayımlandığı yer: *Aile*, Kış, 1951.)
7. 'Yaz Gecesi' başlıklı hikâye ile ilgili çok değerli bir inceleme için, bkz. Süha Oğuzertem/ 'Gizemli Bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce ve Tanpınar'; *Kitap-lık*, Mart-Nisan 2000. Çalışmasında, Oğuzertem; *Kitap-lık* dergisinin 34. sayısında yayımlanan bir anketten söz ediyor. Ankete göre, Tanpınar, Cumhuriyet'in ilk 75 yılı itibarıyla, Nâzım Hikmet'ten sonra en çok oyu alan edebiyatçı olmuş. Oğuzertem; "*Tanpınar'la ilgili bazı yazılarda, yazarın yapıtlarına gösterilen ilginin gelişmiş bir estetik beğeniye sahip okurlar için 'kendiliğinden' ve 'son derece normal' olduğu mesajı veriliyor.*", diyor. (s. 99) Ve, bir yazarı, içeriden (metinlerinin içinden yürüyerek ve içtenlikle) inceleme geleneğinin olmadığı ülkemizdeki Tanpınar sevgisini de şu hoş sözlerle betimliyor: "*Bu durum Tanpınar'ı hem anlaşılan hem de sevilen, ya da anlaşıldığı için sevilen bir yazardan çok, yeterince anlaşılmasa da sevilen, hatta anlaşılamadığı için daha da fazla hayran olunan bir yazar görünümüne büründürüyor.*" (s. 100.)

Romanlar

Huzur

Az önce andığım nedenle, Tanpınar'ın roman dünyasına, ağırlıklı olarak, *Huzur* (1) romanı üzerinden bakmak durumundayım. Peki, neden o? *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü bir yana korsak (söz konusu roman, yazarın ruhsal/yapısal özellikleri ile roman dünyasının örtüşmeleri açısından ayrıksı bir örnek oluşturmamakla birlikte, farklı bir kuruluşa sahiptir); *Huzur*, Tanpınar romanları içinde hem en derli toplu, hem de (*Mahur Beste* ve *Sahnenin Dışındakiler*'le ilişkisi içinde) en merkezi konumda olanıdır, diye düşündüğüm için.

Roman, dört ana bölümden oluşmaktadır. Roman kişilikleri olan İhsan, Nuran, Suad ve Mümtaz, ana bölümlerin de başlıklarıdır.

Toplam 62 sayfa süren 'İhsan' başlıklı birinci bölüm ('Mümtaz' 51, 'Nuran' 154, 'Suad' 98 sayfa tutar); Mümtaz'ın, kendisinden yirmi üç yaş büyük ve 'ağabey' dediği amcasının oğlu İhsan'ın zatürreeden evde yatmakta oluşu ile başlar. Mümtaz'ın o roman gününde (1939 ağustosunun sonudur) iki işi vardır: öğleden önce hastabakıcı bulmaya çıkmak, öğleden sonra da, (birkaç yıldır olduğu üzere, sözleşme yenilenmesi ve mümkünse kiranın koparılması için) 'kiracı denen derde' uğramak. Daha çıkmasın, evde kalalım; evde, İhsan'ın dışında kimler var? İhsan'ın annesi (Mümtaz'ın yengesi olur, kiradaki dükkânın da sahibidir), karısı (Macide) ve çocukları (Sabiha ve Ahmet); 'İhsan Bey Adası'. İhsan Bey Adası; 'herkesin yaptığına hoş görüldüğü, her türden fantezinin, merakın, kahrkaha ile olmasa da tebessümle karşılandığı' bir adadır.

Peki, yeğen Mümtaz; neden, ne zaman ve nasıl söz konusu latif adaya çıkmıştır? Şöyle: Mümtaz'ın babası, o vakit yaşadıkları S...'in (nedense, yazar isim vermez) işgal edildiği gece (Büyük Savaş sonrası Anadolu işgali), oturdukları evin sahibine düşman bir Rum tarafından, 'onun yerine' (Ne demekse ve nasıl, bir insan, düşmanı yerine evinde oturarı öldürecek denli kör ya da öldürmeyi kâr biliyor ise?) öldürülür. (Böylelikle, yazar, asıl adamı Mümtaz'ı roman hayatına babasız başlatır. Tıpkı Tanzimat romanlarının asıl adamlarının roman hayatlarına babasız başlatılmaları gibi. Demek, Tanzimat'tan o yana, romancılarımızın -bizi burada asıl ilgilendiren Tanpınar'ın- babalarıyla başları hoş değildir: ya, babalarıyla özdeşim kurabilecekleri yollar uygun olmadığından ya da belki, annelerinden yakalarını bir türlü kurtaramadıklarından.) Yazar, Mümtaz'ın babasını romanın 'şehit'i (gece karanlığında, fener/petrol lambası ışığında ve giyimli) olarak gömdürür; ana-oğul (S.'yi terk eden küçük kabileyle birlikte) yola koyulurlar. Mümtaz'ın 'küçük, nazlı, iyilikle dolu' yaşamı, birdenbire, 'çok katı, çok zalim ve anlaşılmaz' olur. (Eğer Mümtaz, yaratıcısı Tanpınar'dan önemli izler taşıyorsa - taşıdığı görülecek ve değerlendirilecek-; Mümtaz'ın, o yaşta, geride kalan yaşamını anımsayıp önemlidir: iyiliklerle doludur ya da tam tersi; veya, nazlı/çok katı karşıtlığı?)

Yola koyulan ana-oğul, ikinci gece bir handa konaklar. Yazar, bu handa, Mümtaz'a ilk cinsel deneyimini yaşatır. (Bakalım, yazar, adamı Mümtaz'a nasıl bir ilk deneyim yaşatacaktır?) Bir ara aşağı inen Mümtaz, yukarı annesinin yanına çıkar. Annesinin yanına, az önce hana gelen, on sekiz-yirmi yaşlarındaki kız da uzanmıştır. Annesi Mümtaz'a yer açar (Yani, anne, oğulu, kendisiyle kızın arasına alır.): "*Mümtaz bu genç kıyı yalnız birkaç saat gördü. Fakat o geceden sonraki uykularında, onun, bütün gece vücudunda duyduğu yakınlığının verdiği duyguyu duydu.* [Demek, kızın yaşattığı duygu, çocuğun tam da aradığıdır ve ömür boyu belirleyici olmuştur.] *Uzun zaman, o gece birkaç kere olduğu gibi, onun kolları arasında, onun göğsü göğsünde ve saçları yüzünü örtmüş, yahut alnı nefesiyle buğulu uyandı... uykuya dalar dalmaz, bacakları ve kollarıyla Mümtaz'ı kavırıyor, sanki annesinin koynundan zorla çekiyor, yüzü bütün bir saç ve nefes kalabalığıyla yüzüne geçiyor, yahut onu göğsünün tam ortasına çekip bastırıyordu.*" [Kızın yaşça büyüklüğü, oğlanı bacakları ve kollarıyla koparıp sahip oluculuğu ve oğlanın anne ile kız arasında kalışı dikkati çekicidir. İlk deneyim, erkek çocuğun, anneden koparılma ve el konulma tarzında yaşadığı, kendisini edilgin hazzın kucağına bıraktığı bir deneyim olmuştur.] *Mümtaz sık sık bir kucaklayıştan veya iniltilerden uyandı, bu yabancı ve bilinmedik iştihalarla dolu vücudu bu kadar kendisiyle iç içe görmekten şaşırıyordu... yaklaştığı her şeyi âdeta nefesinde yumuşak bir maden gibi eriten bu nefes, bu acayip ve gergin yüz onu korkutuyor, hâlâ yanmakta devam eden gaz lambasının ışığında gözlerinin kendinde olmayan pırıltısını görmemek için gözlerini yumuyordu.* [Kız kucaklayışları ve nefesiyle oğlanı eritip bitirmekte;

oğlan, hazla korku arasında salınmaktadır.] *Sanki kendi başına işleyen bu ten iştahasının, bu sıcak sokuluşun ve onların boşluğunu tam zıddıyla dolduran iniltilerin hiç tatmadığı cinsten bir büyüsi vardı.* [İzleyen satırlar, Mümtaz'ın bu ilk deneyimini, nasıl da, en koyu ve derinlikli anne-çocuk ilişkisine gerileyerek -neredeyse ana rahminde kendinden geçercesine-; cinsel hazzı, sahip olmak değil kopkoyu sahip olunmak hazzı ile edilgince yaşadığına işaret eder. İşaret, aynı zamanda, benzer bağlamda, daha önce vurgulanmış olanlardır da.] ... *bir türlü bu kucaklayıştan kendisini kurtaramıyor, ılık ve kokulu bir suda uyumuş yorgun bir insanın hem boğulmaktan korkan, hem de uykunun uyusukluğundan kendisini bir türlü kurtaramayan o garip ve ikizli haliyle onlara kendisini terk ediveriyordu... İçinde bazı uyku sonlarını andıran çok lezzetli bir tükenme duygusu, hattâ bu sıcak kavrayış ve sokuluşların içinde bir tükenme arzusu vardı.* [Kadınlar Tanpınar şiirleri!] *Ve bu arzu son haddine, şuurun kaybına vardığı, insan ve etrafının âdeta birleştiği anda bütün o yorgunluk ve acıların harap ettiği beden birdenbire uykuya geçiyordu.* [Tanpınar'ın şiir dünyası! Hazzın arzulanan doruk noktası; kadın/anne/ana rahmi/uyku/ölüm'e çıkan yollar!] *Gariptir ki uyku başlar başlamaz hep bir gece evvel bayıldığı zamanki rüyayı* ['Rüyalar'ın Cemil'ini hatırladınız mı?], *babasını, büyük kesme billür petrol lambasıyla görüyor, fakat hayal kendisini ilk defa doğuran acıyla beraber geldiği için onu çok defa şiddetle uyandırıyor.* [Tanpınar, gerçekten de çok güzel bir kurmaca geliştirmiştir. Kurmacanın güzelliği isabetliliğinden; isabetse, yazarın kendi içine bakmaktaki -bu noktada kendisini gösteren- ustalığından kaynaklanmaktadır. Mümtaz, S.'de babası gömülürken, olasılıkla, babasının ölümünün uyandırdığı bilinçdışı suçlulukla bayılmış; bayıldığında, babasını, her zamanki edimiyle -billur lamba şişesini çıkarır ve lambayı yakmaya çalışır halde- hayaline -bir tür ödünleyici imgeleyiş olarak- taşımıştır. Handa, kızın -ve en koyusundan hazların- koynunda uyurken uyanan suçluluk duygusu da aynı babayı uykuya davet eder. Dikkat edilirse; baba uykuya, uyuyan oğlan tarafından, 'kız/anne ile birleşme/dişil olanın içinde erime' hâlinde iken alınır. Bir başka deyişle, baba uykuya girdiğinde, muhatabı, dişil kimlik içinde erimiş (o olmuş) oğlan çocuğudur. Ve çocuk uyanır. Demek ki, çatışma, 'eşcinsellik' düzleminde yaşanmıştır. İzleyen cümle de, sanırım, böylesi içtenlikli bir alımlayışla yazıldığı için mükemmeldir.] *O zaman içindeki acı* [babayı imliyor] *kucağında yattığı genç vücuttan bütün uzviyetini kaplayan hazla* [dişil olanla] *birleşiyor, garip, çift manalı ve vücutlu bir şey oluyordu.*" [Garip, çift manalı ve vücutlu -altını ısrarla çiziyorum! Bu arada, 'Yaz Gecesi'nin misafirinin, toylukta ve kuyu başında yaşadıklarını anımsadınız mı?] Ve sabah manzarası: *"Sabaha karşı tam uyandığı zaman kendisini genç kızın kolları arasında... bütün uzviyetiyle kendisine sahip buldu, gözleri, yüzünde garip bir ısrarla açılmıştı. Mümtaz bu gözleri görmemek için gözlerini tekrar kapadı ve korka korka annesine doğru döndü.*" (2)

O gün ikindi sonrası binilen yaylıda da benzer şeyler yaşanır. Genç kız ve oğlan aynı arabadadır. Oğlan hep geceyi anımsar. Her anımsayış babayı da beraberinde getirir. Bir ara, yine fenalaşır gibi olursa da, kız düşmesin diye tutar. *"Böylece, bir gece evvelin garip duyumları babasının ölümüyle yeni baştan ve çözülmaz bir şekilde birleşti. İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı; kendisini bilmediği şeylerden mücrim [suçlu] sanıyordu. Belki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi.* [Mükemmel!] ... *Kendisini son derece sefil buluyordu. Bu garip ruh hali Mümtaz'da senelerce devam edecek, her adım atışında ayağına takılacaktır. İlk gençliğine girdiği devirlerde bile Mümtaz bu hislerin içinde kalacaktır. Rüyalarının bir tarafını dolduran hayaller, o garip tereddütleri, korkuları, hayatının zenginliğini ve ıstırabını yapan bir yığın ruh hali hep bu ikiz tesadüfe bağlıdır.*" (3) [Bu adamı tanıdınız mı? Bkz. yürüyüp geldiğimiz bütün bir yol!]

Evet; şimdi, yazarımız, Mümtaz'ı alsın ve Akdeniz kıyısında bir yere getsin. Nereye mi? Nereye olacak; A...ya. (Noktaları 'Antalya' yapabilir miyiz? Bakalım.) Gelirler ve uzak bir akrabanın evine yerleşirler. Akdeniz, daha sonra kitaplardan öğrense de, Mümtaz'ın o vakit bütün bir lezzetiyle yaşadığı 'mistik ilhamla vazıh düşüncenin, en çetin ihtiraslarla ferdi huzur endişesinin el ele yürüdüğü' bir doğa parçasıdır. (Yani, bir zamanlar yazarı için ne ise odur!) Güneşiyle, 'ölüleri saçlarından tutup silkeleyen, uykularından uyandıran mucizelerin kaynağı'dır. Mümtaz, yerleştikleri evin çocuklarıyla Karaoğlan'a, Hastaneüstü'ne gider: *"Mümtaz burada, yoldan denize kadar inen büyük kayalar üstünde oturup akşam saatlerini geçirmeyi severdi.*" (Arkada Bey Dağları, kıyıya uzanan delik deşik yosunlu kayaları ve kayaların esinlediği hayal âlemiyle, mekân, Ahmet Hamdi'nin mekânıdır.) Mümtaz'ın iç dünyasında mekân, âdeta, Tanpınar'ın iç sesi gibi konuşur. Gökyüzünün altında sonsuzca küçülen insana, doğa, her yandan, *"Ne diye ayrıldın, sefil ıstırapların oyunağı oldun, gel, bana dön, terkinine karış, her şeyi unuttur, eşyanın rahat ve mesut uykusunu uyursun",* diye telkinde bulunur. Küçük Mümtaz, telkine kapılmamak için kendisini zor tutar. Doğanın telkini ya da Tanpınar'ın (tanıdık) iç sesi, ileride daha açık konuşur: Mümtaz, *"[b]azen de daha ilerilere, denize çok yukarıdan bakan kayalıklara kadar gider, orada yosun bakışlı uçurumun kenarında, durulmuş suyun yeşil ve somaki bir ayna gibi akşamın son ganimetlerine açılışını, bir anne rahmi gibi* [Eh, Tanpınar onu da söyler...] *bu ışık parçalarını alışı ve yavaş yavaş onların üstüne kapanışını, örtülüştünü seyrederdi... Nereye*

çağırırlardı? Mümtaz bunu bilseydi, belki bu davete koşardı.” Mümtaz’ın belki o sıra bilmediğini, belkemiğine dek duyumsasa da bilemediğini, yazarı bilmektedir (belki de hayat ona öğretmiştir): “Çünkü suyun sesi, aşkın, ihtirasın sesinden kuvvetlidir. Karanlıkta su sesi insanın içindeki ölüm [Evet; aşkın karşısında ölüm!] mayasının dilini konuşur.” (4)

Kendi yaşam suyuna o mayayı çalan Tanpınar, küçük Mümtaz’ı da, aşkın ve ihtirasın sesinden daha kuvvetli olan karanlık suların sesine yollar: “‘Bir daha gelmem!’ diye karar verirdi. Fakat bilinmezin lezzeti gariptir... hazzı tek başına tadabilmek için daha gündüzden çareler arar, arkadaşlarından ayrılırdı.” Lakin arkadaşları küçük Mümtaz’ın iç ihtiyaçlarından doğru hakikatlidir; alırlar onu, Güvercinlik’e (Hastaneüstü ile Konyaaltı arasında bir yerde, bize hiç de yabancı olmayan) ‘deniz mağarası’na götürürler (Eh, noktaları ‘Antalya’ yapalım artık.): Deniz boyu yürüyüş, kayaların arasına dalmaları, nihayet bir oyuktan yeralına giriş, zifiri karanlık (Neredeyse, doğum sürecinin ana karnına doğru tersten yaşanışı!) ve koyu tirşe ile nefli arası ışıyla Mümtaz’ı çıldırtan asıl mağara. Âdeta, toprak altından gelen bir gürültü tarzında mağaradaki suyun dışarıya akışı, yeniden, güneşli denizin gönderdiği yansımalarla içerinin ışıyışı. Kısa pantolonuyla bir taşın üzerine çömelmiş olan Mümtaz’ın - iki el çene yanında- saatlerce ılık/gölge oyununa dalışı: “Acaba ne düşünmüştü, neyi beklemişti? Bu dalgaların ona getirecekleri bir şey olduğunu mu sanıyordu... Bu seslerde onun için neyin, hangi sırrın daveti vardı?” (Onu Mümtaz bilecek -bilecek mi?, göreceğiz; ama küçük Hamdi’mizin hangi çağrılarını ayartısıyla taş üstlerinde oturduğunu bildiğimizi sanıyorum.) (5)

O sıra Mümtaz’ın annesi harap halde yatmakta ve çekilen telgrafın yanıtı beklenmektedir. Annesinin başucundan ayrılmayan Mümtaz’ın kulağında, evlerinin önünden türkü söyleyerek geçen ve dilenen küçük çocuğun sesi vardır: “... Doya doya sevedim kuzumu,/ Ben ölürsem yavrım seni döverler.” (Mümtaz’ı göreceğiz ama Tanpınar’ın, bir ömür, dövülme korkusu ile yaşadığını biliyoruz.) Ve, anne, o hafta içinde bir gece sabaha karşı ölür. Ölümün ardında, Mümtaz’ın ömür boyu dolduramadığı bir boşluk kalır. (O boşluk, sevgili Tanpınar’da da bir türlü dolmaz. Ömür dediğimiz de zaten geride kalan boşlukların ya da geride kalanların yarattığı boşlukların doldurulma çabası değil midir? Tanpınar’ın doğrudan annesi ile ilgili yazdığı pek bir şeye rastlamadım. Ama bütün bir ömrünün annesine yaz[g]ılı olduğunu yadsıyabilir miyiz? [6]) Tanpınar, Mümtaz adına, arkada kalan boşlukla ilintili olarak şunu söyler: “Belki de çocuk bu sıkıntılı günlerini hatırlamamaya çalışa çalışa zihninde bu zaman boşluğunu kendisi yaratmıştı.” Evet; boşluklar, bir gün gelir yazıyla dolar. (7)

Romanın kuruluşu ve kuran adına ilginç bir nokta da şudur: Tanpınar, annesini Musul’da toprağa verip babası ile Antalya’ya gelmişken; romanında (yani, imgeleminde!) önce babayı kurşunlatıp öldür(t)miş, Mümtaz’ı Antalya’ya annesi ile getir(t)miştir. Ancak; Mümtaz, yoluna, annesi ile de devam edemez. Üstelik, kendisine annesinin mezarı olarak gösterilen yeri annesinin mezarı olarak kabullenemez; anne ile babayı tekrar aynı yere yatırır. (“Orada, büyük ölüm ağacının altında babasıyla beraber yatması daha iyi ve daha güzeldi. Belki de bütün ömrünce ikisini beraber görmeye alıştığı için, ayrı ayrı yerlerde yattıklarını düşünmek ona ağır geliyordu.” [Bir kez daha, annenin/kadının, babaya/diğer erkeğe bırakılışı!]) Yolunu annesizlik üzerine kurar -gerçek hayatta yazarının da yaptığı gibi. Diyeceğim; Tanpınar’da, anne/kadın ilişkisinden (anneye, hayata dönük yatırımdan) çok, anne-sizlik ilişkisi belirleyicidir. Ve, Mümtaz, bir ay kaldığı Antalya’dan vapurla İstanbul’a yola koyulur. İçindeki duygu, yazarının, özellikle de daha içerilerine doğru yol aldığı kaçıp sığınmak istediği şiirindeki yere dairdir: “Çok karanlık, çok siyah, sessiz bir yer istiyordu. Tıpkı annesinin mezarı gibi bir yer. Kuytu bir cami duvarının kenarında, güneşin girmediği; o billûr sazların insan talihiyle alay etmediği; arıların, hayattan ve güneşten sarhoş, vızıldamadıkları; çocukların, güneşte kırılmış ayna gibi insana batan berrak çığlıklarla gülüp konuşmadıkları...” bir yere dair. (İşte; Tanpınar’ın şiiriyle romanının kesiştiği nokta! Evet; anneye/kadına/hayata yatırımdan, baba/öteki erkek adına vazgeçiş ve baba karşısında edilgin [eşcinsel] konumlanış; aşk yerine ölüm ve ana rahmine/uykuya/ölüme çekiliş.)

İçindeki ıssızlık ve karanlıkla İstanbul’a gelen Mümtaz’ı İhsan karşılar. Mısır’daki esaretinden İstanbul’a dönmüş olan ve Anadolu’daki mücadeleye katılmaya sağlığı el vermeyen (bir ayağı aksak) amca oğlu İhsan, tam da babasının Mümtaz’ın olmasını istediği adam kıvamındadır: Muhtemelen ailenin en akıllı adamıdır. Akıllı adam aynı zamanda sevecendir de; öyle sevilmez böyle sevilir diyerekten yeğenini havalandırır: “böyle asık suratlı olma, her şeyi unut...” (8), diye de telkinde bulunur (Anlaşılan, incelemecinin Tanpınar’ın fotoğraflarında yakaladığı havayı, yeğenini havalandıran İhsan yeğeninin havasında yakalamıştır!). Şehzadebaşı’ndaki evde (Tanpınar, Mümtaz için kendi semtlerini uygun bulmuştur.), İhsan’ın odasının üstündeki (kütüphaneli büyük odaya komşu) odaya yerleştirilir. Böylece, alttan İhsan, yandan kitaplarla çevrili bir hayata başlar Mümtaz. Üstüne,

ertesı yıl, (yazarın hocasının -Ahmet Âgâh/Y. Kemal'in- zamanında yazılamadığı yere) Galatasaray'a da (yatılı) yazdırılır. Galatasaray'a yazıldıktan bir hafta sonra İhsan Macide ile evlenir.

İyice bir bakalım; İhsan'ımız nasıl bir ihsandır: Yeğeninden yirmi üç yaş büyüktür (babası olacak yaşıdadır [11+23=34 yaşında]). Galatasaray'da tarih hocasıdır. (Yani, Mümtaz'ımızın yazıldığı okulda hocadır.) Sohbeti, şakası günlerce hatırdan çıkmayan, çok güzel konuşan bir adamdır. Çok meşguldür. Evde de okuma yazması vardır. Hemen hemen yalnızdır. Büyük bir Türk tarihi yazmaya sıvanmıştır. Onun, *"içtimai doktrinini toplayacak"*tır. Fransa'da Kartiyelaten'de yedi yıl her milletten yaşıtıyla birlikte olmuştur. Albert Sorel'e yakın durmuştur. Tarih ve iktisat uzmanlık alanı olsa, sanatkâr olmasa da, sanatla yakından ilgilidir. (İleride, Mümtaz epey yol aldığıında, eserinin yazımında -sanat ve fikir bahsinde- sorumluluk almasına rıza gösterecektir. Zira, yeğenin 'istidadı', yeğeni şiire ve sanata sürüklemiştir. İhsan ağabeyinin yol göstermesi ile, Régnier, Heredia, Verlaine'e ulaşır. Ağabey, *"Madem ki okuyorsun, bari en iyisini oku..."*, der, Baudelaire'i eline verir. O günden sonra Baudelaire'i elinden bırakmaz. Yanına Mallarmé ve Nerval'i de kor. (Anlaşılan; yazar, adamı Mümtaz'ı da, kendisi gibi, 'simgeci'lerin peşine takar!) Memlekete döndüğünde, İhsan ağabeyin, 'yalnız kendimize ait şeylerle uğraşarak'tan ve Garp'tan aldığı 'ölçü' duygusu ile aradaki bağlantıyı kurmayı da ihmal etmeyerekten sevdiği Bâkî'ye, Nefî'ye, Nâilî'ye, Nedim'e, Galib'e, Dede'ye ve İtrî'ye de ulaşır. Şair damarı iyice pekişir: *"Bir şairin en büyük keşfi, kendi muharririni, iç âlemine doğru kendisini götürecektir olanları bulmaktır."* -Mümtaz, kendisine yol gösteren yazar[lar]la, en çok da Antalya'daki kayalığa gider. Tam da bu noktada yazar [Tanpınar], A... 'nın noktalarından vazgeçer; A., Antalya olur...) Tarih hocası İhsan'ımızın nasıl bir ihsan olduğuna, onun ilk dersini dinleyen amca oğlu (Tanpınar tarafından) şöyle tanımlanır: *"Daha ilk günden bütün sınıf ona hayran olmuştu. İhsan onlar için Ganimet'in kartalı gibi bir şey olmuştu... Seneler geçtikten sonra bile o ve arkadaşları bu ilk saatten hafızalarında kalan cümleleri hatırlarlardı."* (İncelemeci sorar: Buraya alıp vurguladığım her satır, Tanpınar'ın yoldaşı, hocası Yahya Kemal'den birer satır değil midir? Benim yanıtlım malum; lakin, Tanpınar'ın, bir İhsan kurarken, -sanırım babasından doğru ideal bellediği ama hayata geçirmekte bazı noktalarda zorlandığı- dizini kırıp çalışma, çalıştığını gürleyerek ortaya koyma azim ve kararlılığını İhsan'dan esirgememiş olmasını da ihmal etmeyelim. Zaten, Mümtaz'ın babası da, kendi aklını İhsan'da beğendiği için, oğlunun İhsan gibi olmasını arzulamıştır! *"İhsan onun hem babası, hem hocası idi."* [9])

'İhsan' başlıklı bölüm, bizi, İhsan'ın eşi Macide'yle de tanıştırır. Macide, en ihtiyaç duyduğu sıra, Mümtaz'ın çocukluğunu, uzattığı bahar dalının altından geçirir. Kendisinden yalnızca on iki yaş büyük (yani, yirmi üçünde) bir anne, bir kardeş, koruyucu bir melek olur. Koruyucu melek Macide'nin, bir Ahmet'i, bir de Sabiha'sı vardır. Ağır humma nöbetleri içinde Ahmet'i doğurmak üzere hastaneye yatırıldığında, annesini ziyaret için büyükannesi ile hastaneye gelen ilk çocuğu Zeynep, bir şekilde hastane dışına çıkmış ve ölüm tarafından kapılmıştır. Ahmet, 'hazin tesadüflerin' ardından dünyaya gelir. Daima kendi köşesine çekili, içine kapalıdır. Hiç de kaçınılmaz değildir, Tanpınar, Ahmet'i, 'İhsan Bey Adası'na böyle bir felaket ve talihsizlikle katar: *"O, kendisini kabahatli bulan adamdı [Yazarından doğru tanıdık değil mi?]. Bu, her yerde tesadüf edilen şeylerdendir. İnsanlar bazen doğuştan mahkûm olurlar, saz parçası kendiliğinden kırılırdı."* (10) (Üstelik, Tanpınar, Mümtaz'ı da, hemen romanın başında, hastabakıcı aramak üzere sokağa çıkartmadan önce, çocukluğundaki talihsizlikleri ve yalnızlığını düşündürterek, *"İnsan denen bu saz parçası..."* (11), diye, kendi kendisiyle konuşurmuştur. Tanpınar'ın oğlan çocuklarını -burada, Ahmet'i ve Mümtaz'ı- kırık bir saz misali dünyaya getirişi dikkati çekicidir.) Sabiha öyle değildir. 'Evin masalı'dır; durmadan konuşur, gezer, şarkı söyler, masallar uydurur. O, 'İhsan Bey Adası'nın neşesi ve şamatasıdır. Söz konusu felaketi izleyen Ahmet'in doğumu sonrası yarı deli olarak kabul gören anneyi 'akla ve hayata' döndüren de odur. (Geçerken: 'İhsan Bey Adası'nın 'hazin tesadüflerin Ahmet'i, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün*, köşesinde ihmal edilmiş Ahmet'ini anımsatır. Mazlum Ahmet'lerin üstüste -ve yazarın kendi adı üstüne- gelişleri bir yana; Tanpınar'da, oğlanların ve erkeklerin bir miktar andavallı, kızların ve kadınlarınsa cerbezeli oluşları, Tanpınar'ın eril/dişil konumlarını imgeleyişi adına da dikkati çekicidir.)

Yine bu bölüm bizi Mümtaz'ın başkaca huyları ile de tanıştırır. 'Çocukluğunun çok mühim bir devrinde yalnız kaldığı için' kendi kendine konuşma huyu olduğunu, canı sıkın olduğunda denetim dışı bir takım el hareketleri yaptığını (s. 50), çocukluğundaki fenalaşma/baygınlık hallerinin devam ettiğini (s. 62) öğreniriz. (Bu huyları, bize, 'Yaz Yağmuru'nun Sabri'sini ve 'Rüyalar'ın Cemil'ini anımsataraktan, Tanpınar'ın bir adam kurma ekseninin hangi yapısal özelliklere eğilimli olduğuna da işaret eder.)

‘İhsan’ başlıklı ilk bölüm, bizi, “*Bu, dünyanın en basit, âdeta bir cebir muadelesini [denklemini] hatırlatacak kadar basit bir aşk hikâyesidir.*”, diye başlayan ‘Nuran’ başlıklı ikinci bölümde geliştirilen aşk hikâyesinin kırık sazından da haberdar eder. Hastabakıcı aramak üzere evden dışarı adımını atan Mümtaz, Nuran’dan ayrıdır. Bir yanı İhsan’la meşgulken, kalanı Nuran’ın anılarıyla acı içinde, hemen her rüzgârla paramparçadır. Gezip dolaşmadık yer bırakmadıkları İstanbul’un uğradığı her köşesi, sevdiği kadının “*geniş omuzlarını, başa narin bir çiçek edası veren boynunu, güneşten kısılmış, sade bir ışık çizgisi haline girmiş gözlerini*” (12) anımsatmaktadır. Uykuları adamakıllı bozulmuş, zorla uyuyabildiği birkaç saatin rüyaları kâbusa dönmüş, hatta, ‘fikirlerini takipte’ dahi zorluk çekmektedir. Bütün bir ömrünü zehirlediği günlerini, ‘Nuran’ın bıkınlığını, kendisinin korku ve telaşlarını, gülünç ve bıktırıcı ısrarlarını, kıskançlıklarını hatırlar; fena olur. Birkaç ay önce, sevdiği kadın, ‘yaşama iradesini tek başına kullanmak’ isteyerek ondan ayrılmıştır. (Anlaşılan, Mümtaz, kırık hayat saziyle kendisini katmaya çalıştığı aşk şarkısını da kırıp dökmüştür.)

Mümtaz’ın kırık sazının Mümtaz’a (ve elbet, Nuran’a) ettiklerini (kırık saziyle hayatı kendisine de zehir etmiş olan) yazarı şöylece resmeder: “... kendisi için o kadar azaba katlanmış, bütün ümitlerini paylaştırmış, bir an her şeyin dışında yalnız onunla, yalnız onun için yaşamış bir varlık... asıl fon ve rengini Mümtaz’ın ruhundaki arızalardan alan hadiselerin çizgi çizgi yaptığı, âdeta etine yapıştığı bir yığın Nuran... Bu her türlü hatanın üstünde, bir yığın anlaşmazlığın zavallı kurbanı, onu her budalalığında, her deliliğinde affetmiş, sakın tebessümüyle ömrünün bütün acılarını örtmüş kadın... arkasında onun hatalarıyla delik deşik olmuş bir kalp, insanlara itimadını kaybetmiş, bir bıkınlık içinde her şeyi bırakmış bir ömür... [Mümtaz’ın] arkasına nasıl parça parça sığındığını, oradan içi kanaya kanaya etrafa ve kendi hayatlarına, çok güç bir uyanışın perişanlığıyla nasıl baktığını pek iyi [bildiği], ‘en son ve çaresiz anlarda hazırladığı o zoraki tebessüm ve sükûneti’ ile Nuran. (13)

Tanpınar, bu ilk bölümde, Mümtaz’ın -kendini bildiğinden o yana- kırık olan sazının kırık nağmelerine felsefi çıkış yolları da bulur. Mümtaz’dan doğru yaratıcısının kendisi söyler; duygusallığının yanı başında böyle ‘çok zihni’ bir tarafının oluşu, işler sarpa sardığında iyidir, işe yarar (“*Onun için, bütün yıkılışına rağmen, dış tarafında zaman zaman olsa bile az çok kuvvetli ve velûd [üretken] görünüyor.*” (14) [Görünüyor!]); ancak, aşk zamanı aşk için ölmelidir insan -felsefe için değil. Mümtaz’ın onu beceremediği anlaşılır. En küçük ‘depresyon’da içinde uyanan ve benliğini saran ‘iki başlı yılan’larla gece uykularından bağıra bağıra uyanan ve hatta, son sınıflarda bu yüzden yatılılıktan ayrılmak zorunda kalan (dolayısıyla, halden anlaması beklenen) Mümtaz’ın (s. 40), ‘hayatın oldukça derinden sarstığı’ ve o nedenle ‘cemiyet’e düşman kesilen arkadaşına (daha bir ay öncesinde!) bakın tavrı nasıl olmuştur: “*O zaman Mümtaz arkadaşına, behemehal yaşaması lazım olanla kendisine ait geçici haller arasında uydurduğu münasebetin manasız olduğunu elinden geldiği kadar anlatmaya çalışmıştı. ‘İşlerimiz iyi gitmiyor diye, Tanrılara kızmayalım.’ ”* Sevgili Mümtaz, arkadaşının kişisel öfkelerini paylaşmak, onu anlamak yerine, işi felsefeye boğar. (Mümtaz’ın yaratıcısı sevgili Tanpınar’ın da, öyle, ‘ikizli’ bir tutumu vardır. Belki tuzu kuru olduğu vakitler bu tutum işine yaramış, bazılarına fikir düzeyinde özgün ve üretken görünmeyi becermiş olabilir. Ya da belki, meylettği kadınlara -olmuşsa gerçekten- uzun felsefi girizgâhlarla ‘ilginç’ görünme şansı yakalamış da olabilir. Ancak, bu kabil felsefe, insanın ne kendisini içeriden anlamasına, ne de kadının içine girmesine yarayışlıdır. Peki, roman, Tanpınar’ın, Mümtaz vesilesiyle söz konusu duruşu sorgulamasına, ayrıştırmasına, sorgulayıp ayrıştırdıklarını yeniden yapılandırmasına el vermiş midir? Bakalım.) Öfkeden kuduran arkadaşına (nedensellik bağıntılarına kulak asmayan türden) epey uzun felsefi bir söylev çeken Mümtaz, söylevini şöylece tamamlar: “*Bu bozulma, bu düzensizlik, iç kıymetlerimize karşı vaziyetimizi değiştirmemelidir... Vatan ve millet, vatan ve millet oldukları için sevilir; bir din, din olarak münakaşa edilir, ret veya kabul edilir, yoksa hayatımıza getirecekleri kolaylıklar için değil...*” (Keşke, Tanpınar, Sabri’nin Hacıvat’ından bir tane de Mümtaz için ayarlamış olaydı!) (15)

Felsefe ile (hele bu türden olanıyla) hayat gemisinin yürümediğini -en azından olgusal düzeyde- roman da gösterir. Nuran, eski kocası (Fâhir) ile nikâh tazelemek üzere İzmir’e doğru yol almakta (Haber: ‘Zalim, şımarık, hodbin, beysiz, fakat güzel’ Muazzez & İclâl.); zavallı Mümtaz’ınsa -çocukluk hastalığı baygınlığıyla- ayağının altından yollar kaymaktadır: “*Su ister misiniz?*” (Bir çocuk yardımına gelmiştir.) O neredeyse giderayak felsefesini sürdürür: “*Acaba bu son mu?... Son... Kurtuluş... Her şeyin bitmesi ve perdenin inmesi. O büyük ve ferahlatıcı boşanma... ‘Paydos!’ ”* Geride (yaşanmadan) kalan hayat da değersizleştirilir (Mümtaz’ın yaratıcısı tarafından -felsefi destek niyetine!): “*... insanoğlu... Yaşıyorum diye başka başka ölümler yaratıyordu. Hakikatte bunlar hep o varlık vehminin çocuklarıydı. Çünkü hakiki ölüm ıstırap değildi, kurtuluştu; hepsini hepsini bırakıyorum, sonsuzluğa karışıyorum. Aklın bittiği yerde parlayan büyük incinin kendisi oldum; ondan bir zerre değil kendisi.*

Akıl serhaddinde [sınır boyunda] hiçbir aydınlığın gölgelemediği yerde kendi içinden aydınlık, pırl pırl tutuşan büyük su nergisiyim.” [Aşkınlaştırmacı için felsefe!] (16)

Bu ilk bölüm bize şunu da gösterir; Tanpınar anlatısı, nasıl, anlatılan kişilerin kendi içlerindeki yolculukları derinleştirmelerini ya da kendilerini daha içeriden alımlamalarını ketleyici felsefelerin gölgesinde kalmışsa (bu, aynı zamanda, yazarın gerçek/gündelik kendini yaşayışının yaratma sürecine yansımasıdır, diye de düşünür, incelemeci.); araya giren betimsel/resimleştirici ayrıntılar ya da yan konular da söz konusu derinleşmeyi engelleyici birer işlev üstlenmiştir. Şimdi onlara bir bakalım:

Romanın hemen başında bir kiracı meselesi vardır. Meselenin aile hayatında işgal ettiği yer, dükkân, kiracı, Mümtaz’ın kiracı tarafından olağan dışı kabulü, vs., ile Tanpınar, âdetâ, tuluat yapmaktadır. (Tanpınar’ın alaysılamalı tavrı ile ördüğü mizahına hemen tüm düzyazı örneklerinde rastlarız. Ama, ‘müstakil’ örneği, sanırım, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’dür.) Bereket, burada, tuluatın hemen ardından, alaysılama ile etrafa yönelmiş olan okların tuluatçının adamına (Mümtaz’a) yönelmesi, tuluatı işlevsel kılar. Kiracının tavrı değişikliği eşikteki savaştan dolayıdır. Öncesinde kirayı savsaklayan adam, şimdi, bir yıllık kirayı özel zarfıyla takdim etmektedir. Eşikteki savaş, kiracıda, savaş fırsatçılığını kıskırtmıştır. Ellerini ovuşturmaktadır. Tanpınar’ın (ve kendisinin bir örneği olarak çocukluğundan alıp romanında baş köşeye yerleştirdiği Mümtaz’ın) işini bilenlere ve davranıp kılıcını kuşananlara öfkesini anlamak zor değildir. Çünkü o(nlar), yaşam mağdurdur. ‘Harp’ olasılığı, Mümtaz’da hemen ‘ölüm’ korkusunun ipini çeker. Belli bir rahatsızlık hissetmektedir ama, bu, acaba, korku mudur? Değil, der. Teselliyi, yaşama bezginliğinden devşirmeye çalışır: “*Ölümden korkmuyorum. Bütün ömrümce ölüme o kadar yakın yaşadım ki...*” Tırnaktan çıkararak Tanpınar hemen şunları ekler: “*Tek başına ölüm basit bir şeydi. Bazen insan ona en son çare diye bakabilirdi.*” Mümtaz da, kaç kez, ölümü, neredeyse umutları tükenen yüzücünün kulaç attığı kara parçası gibi özlemiştir (“*selamet toprağı*”!). Yazar ekler: “*Bu, herkes için aşağı yukarı böyle olmalıydı.*” Mümtaz ekler: “*Hiçbirimiz hayatı maddenin arızı bir hali gibi kabul etmiyoruz.*” Davet, hem kendisine, hem bizedir. Böylelikle, kolkola girmiş tuluat ve felsefesi ile, romanın, (yazarın, varoluşu[nu] sorunsallaştırma serüveninde) çoksesliliğe kendisini kapattığını (ya da o şansı ketlediğini) görürüz. (17)

Şimdi de, romanın, s. 10-13, 19-20 ve 40-67 arasını (yani, otuz küsur sayfasını; bir başka deyişle, ilk bölümün yarısından çoğunu) kaplayan diğer yan dallanmalarına bir bakalım:

Mümtaz’ın hastabakıcı arama seferinde önüne çıkan felçli adam (Tanpınar’da sıklıkla rastlandığı üzere, uslu durmayan adamların ibretlik akıbeti, ‘mevlûç koca’ örneği! Fazla uzağa gitmeye gerek yok; bkz., Sabri’nin kayınbabası, ‘Zavallı Süleyman Bey’!); ‘Aç kapıyı bezirgânbaşı...’ oynayan (‘gürbüz, güzel ama üstleri perişan’) çocuklar, kuşaklar boyu süregelen oyunlarımız (‘hayatımıza değişmeyecek şeklini veren, ona damgasını vuran zenginliklerimiz’): “*Her ninnide milyonlarca çocuk başı ve rüyası vardır!*” (18) (İhsan veya Y. Kemal; yani, bildik, kültür/devamlılık, vs.!); öğle sonrası çıktığı kiracı seferi sonrası Beyazıt, Beyazıt Camii, ‘insana itimat etmeleriyle güzel olan’ güvercinler (Güvercinlere yem dağıtmak, Mümtaz’ı, Tanrı ile münasebetlerini gözden geçirmeye ve az önce andığım, ‘cemiyyet’e tepkili arkadaşına vaaz vermeye sevk etmiştir.), Sahaflar, Sahaflarıçı (“... kitapların yanı başında açık işportalarda, içimizdeki değişmenin, intibak arzusunun, yeni bir iklimde kendimizi aramanın kucak dolusu şahitleri, kapakları resimli romanlar, mektep kitapları, ciltlerinin yeşili atmış Frenkçe salnameler, eczacı formülleri...”, ‘Binbir Gece’ler, Tûtinâme’ler, Hâyatülhayyan’lar, Kenzülhavas’ların yerlerini alan ‘polis romanı hulâsaları, Jules Verne’ler [19], vs., vs., vs.ler ve eserlerle ilgili bin türlü ayrıntı), Çadırcılarıçı (Gözüne ilişen Rum patriklerin fotoğrafları: “*Acaba fotoğrafçı, onları da benim vesika fotoğraflarımı çeken adam gibi itip kaktı mı?*” [20] [Tanpınar’ın mahzun vesikalıkları!] ve dahi, Behçet Bey: ‘eski Şûrâ-yı Devlet azasından Behçet Beyefendi’, Behçet Bey’in, önce kendisinden, sonra, İttihat Terakki’nin ilk ‘azalarından’ Doktor Refik Bey’den kışkandığı, giderayak ‘Mahur Beste’yi [Nuran’ın dedesi Talât Bey’in -Mısırlı bir binbaşı ile kaçan karısının ardından bestelediği- eseri] mırıldanarak kendisini öfkeliendiren karısı Atiye Hanım: *Mahur Beste*’nin romanımıza misafirleri!), Bitpazarı kapısından Çarşı, Bedesten (‘İklimini değiştirmiş zamansız hayat’ olarak Şark, ‘hiçbir yerde, hatta, mezarında bile katıksız olamayacak olan Şark.’), Çarşı’dan Nuruosmaniye, dilenci manzaraları, o arada, çocukluk ve Nuran’la anılarını kıpırdatan mekânlar (Çekmeceler, ‘yuvalarını hazırlama telaşındaki’ kırlangıçlar), neredeyse, *Beş Şehir*/‘İstanbul’dan nakledilmiş epey bir malumat ve baygınlık hâli (Hayır; Mümtaz’ın baygınlığı)... (21)

Okurun yaşayabileceği baygınlık hâlini, yine romandan alıntıladığım (aslında başka bir vesileyle söylenmiş olan) şu cümle betimleyebilir mi acaba: “*Bununla beraber bu kadar yaşanmış şeyin burada,*

güneşin bütün borularını üstüne yıkılacakmış gibi ayakta çalan bu sokakta toplanması, asıl hayatı, yaşananı unutturacak kadar kuvvetli bir şeydi.”?! (22)

Şimdi de, romanın, ‘Nuran’ başlıklı ikinci bölümüne geçelim ve ilk bölümünde çerçevesi çatılan romanın nasıl serpiildiğine bir bakalım.

Tanpınar, bu bölüme başlarken, bir aşk hikâyesinden söz edeceğini duyurur -az önce andığım türden bir aşk hikâyesi: “... *dünyanın en basit, âdeti bir cebir muadelesini hatırlatacak kadar basit bir aşk hikâyesi*”. Söz konusu aşkın tanımında, ‘basit’lik belirleyicidir. Ne kadar basit? Bir cebir işlemindeki denklik, denkliği imleyen denklem denli basit. S. 71’de söze böyle başlayan Tanpınar, yaklaşık bir doksan sayfa ilerlediğinde şöyle söyler: “*Hakikatte Nuran’ın aşkı Mümtaz için bir nevi dindi.*” (23) Eğer din; doğaüstü güçlere/Tanrı’ya inanç ve tapınmayı -kuralları, kurumları, töre ve simgeleriyle- dizgeleştiren şey ise; dinselleştirilmiş bir aşk ne denli basittir? Bütün bir bölüm okunduğunda görülür ki; söz konusu aşk hikâyesi, ağırlıklı olarak, Mümtaz’ın Nuran’a aşkının ötesinde, Mümtaz’ın kendi varoluşunu ülküselleştirilmesine (‘benliksel idealler’ine) hizmet eden değerlerin hikâyesidir. Bir başka deyişle, söz konusu aşk; Mümtaz’ın karşısına çıkan kadının şahsında, kendi benliksel ülkülerine aşkını yeniden dillendirdiği (‘narsistik’ tarafı ağırlıklı) bir aşktır. Şöyle de söylenebilir; bu bölüm (belki de romanın kendisi), Mümtaz’ın/Tanpınar’ın, varoluşlarını sorunsallaştırmak değil; varoluşlarını temin eden değerlerin roman düzleminde görünür kılınması için yazılmış gibidir. Öyleyse, Mümtaz’ın Nuran’a aşkı; denkliği, Tanpınar’ın bildik aşk alımlayışına indirgendiği (ya da denklem öyle kurulduğu) için, gerçekten de çok basit; hayatın basit düzleminde yaşanmaktan ziyade, idealar katına taşındığı (ya da, o katta tüketildiği) için, dünyanın en zor, en ağdalı aşkı olup çıkmıştır. (Bkz., Birinci Bölüm, Eşlikçi metinler, ‘Erotika’ bahsi!)

Şimdi, yeniden hikâyemize dönelim. Döndüğümüz yer, bir mayıs sabahının Ada vapuru. Hikâyemizin kahramanlarının tanışma yer ve zamanı. Mümtaz, yukarı salona çıkmadan önce, alt salonu kolaçan etmeden yapamıyor ve salonun loşluğunda, çoktandır görmediği bir dostu (Sabih) ve karısı (Adile) gözüne iliyor. Rastlantıdan memnuniyetsiz (adamın belli konulardaki gevezelikleri, kadının pervasızlığından dolayı) yanlarına iliyor. Tanpınar, hemen onun ardından, bir elinde birkaç paket ve çantası, öbür elinde yedi yaşlarında lepiska saçlı kızı ile Nuran’ı gönderiyor. Sabih ve Adile ile tanış olan ve Mümtaz’ı da akrabası İclâl’den doğru tanıyan Nuran, hemen yanlarına seğırtiyor. İyi: demek, ilişkiye doğru ilk adımı atan yine bir kadın oluyor. Mümtaz da zaten, “*genç kadının güzel ve biçimli büstünü* [Büstünü! Bütün bir endamını değil yani.], *beyaz bir rüyayı andıran yüzünü* [‘Beyaz’ bir rüyayı andıran yüzünü!] *daha evvelden beğenmişti*[r].” Konuşur konuşmaz, ‘bu İstanbulludur’, diye teşhisini de koyan Mümtaz (Demek, beğendiği kadının kimin nesi olduğunu İclâl’den öğrenmeye meraklanmamıştır!), daha müstakbel aşk hikâyesinin ilk adımında, bizlere, kadın güzelliğinin kendisi için ‘iki büyük şartı’ nı açıklıyor: “*Biri İstanbullu olmak, öbürü de Boğaz’da yetişmek.*” ‘Üçüncü ve belki en büyük şartı’ da; “*tıpkı tıpkısına Nuran’a benzemek, Türkçeyi onun gibi teganni edercesine* [şarkı söylercesine] *konusmak...*” (24) oluyor. Böylece, Tanpınar’ın, şartlı sevmeye aday Mümtaz’ın ayağına, tam da şartlarına uygun bir kadın gönderdiği anlaşılıyor. Bu noktada; şartlı sevmeye aday adamımızın temel şartlarının, doğrudan insani ve kadınsallığa ilişkin olmaktan çok, üst değerlerle ilintili oluşu; öte yandan, sevmek için baştan şart koşan adamımızın talihine çocuklu bir dul hanımın (ilişkiye -yine!- üçüncünün gölgesini düşürmeye yatkın bir hanımın) düşüşü dikkati çekiyor.

Peki; o zaman baştan alalım ve bakalım, müstakbel aşk hikâyemizin kahramanları (Nuran ve Mümtaz), hikâyenin eşliğine nasıl ve nerelerden gelerek adım atmışlardır:

Nuran, evet, duldur. Yedi yıllık evlilikten sonra, ‘inandığı ve sevdiği adam’, kocası Fâhir, seyahatte tanıdığı Romanyalı bir kadınla birlikte olmaya başlamış, iki yıl sonra da evini barkını tümüyle terk etmek üzere karısından (o kışın başında) boşanmıştır. Nuran’ın neden inandığını ve sevdiğini bilmediğimiz Fâhir, ‘sinirli ve bezgin’ bir adam; Nuran’sa, ‘sabırlı, sessiz, yumuşak ve kendi âlemine gömülü’ bir kadındır. Bir başka deyişle, Fâhir için Nuran ruhen tembel; Nuran ise (yazara göre), neredeyse, nadasa bırakılmış, yarı uykulu hâlden uyandırılmayı bekleyen verimkârlığa (‘velüdlüğe’) talip bir tarla misalidir. (Romanda, Fâhir-Nuran ilişkisi içinde dikkati çeken nokta; 71. sayfada, Nuran’ın ‘inandığı ve sevdiği adam’ olarak geçen Fâhir’in, s. 133-134’e gelindiğinde, Nuran için, “*Sevebileceği o kadar genç arkadaşı arasında hiçbir suretle sevmeyeceğini bildiği, yalnız iyi arkadaş olacaklarını sandığı Fâhir...*”e dönüşmesidir.) Fâhir (Tanpınar’ın ‘güzel erkek’ diye tanımlamayı ihmal etmediği adam), “*ten işlerini büyük bir mikyasta* [ölçekte] *hesaba katan*” aşkı, Köstence plajlarında tanıştığı (on beş yıllık aşk kadını deneyimi olan) Emma’da yakalar (sevdiğinden değil,

“nefsine karşı daima alçak oluşundan”). Böylelikle, daha öncesinde, Fâhîr’in ‘satıhta’ kalan hamleleri ile uykusundan uyandırılmayan Nuran, Ada vapuruna (‘ulvî’ beklentilerle şart koşan Mümtaz’ın karşısına), böyle, yarı uyku hâlinde çıkarılmıştır. (25)

Yarı uykusunda Mümtaz’ın karşısına çıkarılan kadın (Nuran); eski musikîye bir aile yadigârı olarak sahiptir. Baba tarafından Mevlî, anne tarafından Bektaşîdir. Bütün çocukluğu, bir kuş kafesinde gibi, babasının ney sesleri arasında geçmiştir. Karısı öldükten o yana, on iki yıldır onlarla birlikte oturan yetmiş dört yaşındaki dayısı Tefvîk Bey, ünü vaktiyle (mütareke yıllarında) Beyoğlu’nu tutmuş, kumarı-içkiyi-kadını pek seven, yine vakti zamanında Boğaz’da sandal sefalarında okuduğu şarkılarla nice kadını yalı pencerelerinden gönül tellerini titretmekten dışarıya uğratan, eniştesinin (Rasim Bey’in) anılarına (her türden ‘ney ve nısfîyesine, el yazması notalarına, meşk defterlerine’) sahip çıkmayı ihmal etmeyen, yaşadığı yılların en iyi zeybek oyuncusu, ve dahi, rakı ve masa ehli, hasılı, ‘Epikürçü’ bir yaman zattır. Yine bildiğimiz üzere, Talât Bey (Nuran’ın büyük dedesi/annesinin büyük babası), ‘Mahur Beste’nin bestekârıdır. (Bu arada, Mümtaz’ımız da Tefvîk Bey’i tanımaktadır. Hatta, bir keresinde Mahur Beste’yi ondan dinlemiştir. Ancak, Nadir Paşa’nın yaveri iken, paşanın ölümü üzerine yüklenen İhsan Bey’i -İhsan ağabeyi- ipten alanın biraz da Tefvîk Bey olduğunu, Mümtaz, Nuran’dan öğrenecektir. Dayı Tefvîk Bey’in mütareke yıllarında bir yandan Beyoğlu’nda nam salarken, bir yandan da Müdafaa-i Hukuk’ta çalıştığını, yine bu vesileyle öğreniriz. Böylelikle, bir miktar, *Sahnenin Dışındakiler*’e de bağlanmış oluruz.) Nuran’ın annesi Nazîfe Hanım’sa, eğlenceye düşkün olmamakla beraber, siyaseti ve (zamanında, misal, İttihat Terakki erkânı dahil) bir yığın insanı uzaktan takip etmekten hoşlanan; asıl önemlisi (ve Mümtaz’a luzumlusu), Nuran’ın kulağında Türkçe’nin ‘musikî’sini kuran (‘Nedim’in ve Nabî’nin hayran oldukları terbiye ve zevki’ kızına temin eden) bir hanımefendidir.

Diliyle, musikisiyle, yaşadığı yerle ve büyük dedesinin -Bektaşîdir deyu İkinci Mahmut tarafından Manastır’a ‘neyfolunacağı’ denli- padişah tarafından hesaba katılır konumuyla, yani, soyuyla sopuyla kökten İstanbullu (bir de üstüne ‘Kolej’li!) Nuran; büstünün yanı sıra, ısrarlı bakışları, kendisine hitap edildiğinde salladığı kumral başı, cesaretinden yana hafif mahcubiyetle zaman zaman kızaran yüzü, özentsiz ve telaşsız hâliyle, “büyük ve geniş, suları, dibi görünecek kadar berrak, bir nehir gibi hayatın ortasında hep kendi kendisi olarak sakın, besleyici” (26) akan, hoş ve (incelemeciye göre) şefkat de telkin eden bir kadındır. Üstelik, bu sakın akışlı, kumral başlı, bakışı nakışlı güzel kadın, Mümtaz’ın on bir yaşında birkaç hafta arayla anne ve babasını yitirdiğini de (İclâl’den doğru) bilerekten getirilmiştir Mümtaz’ın karşısına. (Ve Tanpınar, Mümtaz’ının karşısına getirdiği kadının yaşça ondan büyük olmasına da özenmiştir.)

Hal ve gidişattan, sürgün değil görevi gereği vilayet vilayet dolaştırıldığını anladığımız memur babanın çocuğu Mümtaz’ın İstanbul öncesi hikâyesini -daha öncesinde de, Şehzadebaşı Mümtaz olduğunu biliyoruz. Mümtaz, birkaç yaz öncesinde İhsan ağabeyinin Emîrgân’da tuttuğu, kış gelince bıraktığı evde (arada işlerini gören Sûmbül Hanım’ı bir yana korsak) bir başına oturmaktadır. Fakültede (Zeynep Hanım konağında olanında -hatırladımız herhalde!) öğretim görevlisidir. Hemen önceki akşam, saat 23:05’te doktora tezini bitirmiş, altını kırmızı kalemle (kalın ve tekrarlı) çizip imzalamış, balkona çıkıp üç-dört ‘İsveç usulü’ derin nefes alarak feraha kavuşmuştur. Yirmi altısında, kötü dans eden, yelken kullanmasını bilen, hatır için azaltsa bir pakete ancak incek kadar sigara tiryakisi (Tıpkı yaratıcısı!) bir genç adamdır. Büyükada vapurunda, bir aşkın eşliğindedir. Eski musikimize düşkünlüğü, çocukluktan değil, sonradan ve İhsan ağabey üzerinden sardırılan (Dede, Seyid Nuh, Ebubekir Ağa, Hafız Post; Ferahfezâlar, Acemaşiranlar, Nühüftler...) bir merakın ürünüdür. Daha üç gün öncesi, Bedesten’den iki Hafız Osman almış (Tanpınar’ın Paris’te azimle kurmaya çalıştığı ‘disk koleksiyonu’!); ilgilisiyle dinleyip paylaşmak üzere evde biriktirilenlerin yanına eklenmiştir. (Bu arada, Tanpınar’ın da, hocası Yahya Kemal üzerinden eski musikimize uzandığını hatırlatmak isterim.)

Ertesi akşam, Nuran ve Mümtaz iskelede ikinci kez karşılaşırlar. Nuran kızı Fatma’yı halasına bırakmıştır. Kızın annesi ve etrafıyla ilişkisi sorunludur. Kendi başına değil, ‘etrafın alakasıyla’ yaşamaktadır. O yaşta hastalık korkusu vardır. Halasına bırakılmaya rıza gösterişi de, Boğaz tarafındaki boğmaca salgını ile ilgili açıklama yüzü suyu hürmetinedir. (Tanpınar’ın, Mümtaz’a ‘yüzyılın en basit aşkı’nı yaşamak üzere gönderdiği Nuran’ın bir de böyle bir kızı vardır!) Mümtaz, ‘çok müteessirsiniz’ deyip, kendi teessürîyetini ifade eder. ‘Ben olsam...’, diye lafını sürdüreceksen, Nuran, “Siz olsanız... Fakat siz kadın değilsiniz, değil mi?”, diyerekten lafı ağzından alır. (Tanpınar’da bu ‘kadınlık’ işine özel dikkat gösteren incelemeci şaşırmasın; Mümtaz’ın kadınsı mahcubiyet ve teessürüne şaşıp kahrkabayı patlatan Nuran’a tebessüm etmekle yetinir -biraz da, doğrusu, ‘sakın akışlı nehir’ misali tanımlanan kadının patlattığı kahrkaha ile şaşalar.) Ve Nuran, aynen şöyle sorar: “Siz

garip bir adamsınız. Mahsus mu yapıyorsunuz, yoksa tabiatınız daima böyle çocuk tabiatı mı?” İçinden de şöyle geçirir: “Hakikaten ahmak değilse eğer...” Çocuk tabiatlı Mümtaz, Nuran’ın içinden geçenlerden habersiz, tam bir çocuk saflığıyla (bunu incelemeci uydurur), “Bana Mahur Beste’yi bir gün söyler misiniz? Sesinizin güzel olduğunu biliyorum.”, der. Yumuşak başlı kumral saçlı kadın, tam bir anacılıkla, “Olur, bir gün söylerim.”, der. (27)

İşte; böyle bir kadın ve bir erkek, yazar tarafından ‘âlemleri birbirine yakın’ ve münasip bulunur. Birbirine münasip bulunanlardan, kadın, ihtiraslı büyükanneye benzetildiği için aklına mukayyet olarak yaşama gayreti gösterse de nihayetinde dul-çocuklu-yaşça adamdan büyüktür. Adamsa, bilinenlerden öte şöyle tarif edilir: “O zamana kadar Mümtaz’ın aşk tecrübesi, başıboş birkaç çapkınlıkla, kendini dört yol ağzında rüzgâra dağıtmaya benzeyen bazı arkadaşlıklardan ileriye geçmemiştir. Bunlar bir erkeğin hayatına kadın varlığının girebileceği şeylerden ziyade, küçük kaçışlar, ufak arzular, kendi can sıkıntısının ve küçük iştahlarının değişik yüzleri idiler.” (Bkz., ‘Erotika’!) “Hattâ yalnız kendi etrafında dolaşan muhayyilesinde böyle bir ihtiyacı henüz duymamıştı bile.” [26’sındadır! -28-] Dahası; “Kadın, onun için Macide’nin dostluğu, büyük yengenin şefkati, annesinin ölümü ile İhsan’ın evine alıştığı zamana kadar hayatında eksik bulduğu ve bu ikisiyle tamamlanan şeyler”dir de. Evet; böyledir. Yazar da ne yaptığının farkındadır ve şöyle yazar: “Hülâsa ikisi de kendileri için bir kaderin hazırlandığını seziyor ve içlerinden konuşuyorlardı.” (29)

Yazarın kendilerine hazırladığı kaderin de sezgisiyle olmalı, Boğaz vapurunda aralarında şöyle konuşurlar: “O kadar ki akşamın bahçesinden sarkmış gibisiniz... O söner sönmez, yere düşeceksiniz, sanıyorum.” (Mümtaz.) “O zaman hepimizi birden gece toplayacak... Çünkü siz de öylesiniz...” (Nuran.) Giderek iyice birbirlerine münasipleşirler. Adam, Boğaz’ın kışın bir başka türlü güzel ve garip bir yalnızlığı olduğundan dem vurur. Kadının yalnızlık lafından huylandığı anlaşılır -mahsunluğu fark eder herhalde-, adamın ‘pek tahammül edemediği’ne kanaat getirir. (İncelemeci fazla uzattığının farkındadır ama Mümtaz’ın yanıtını da eklemekten edemez.) Mümtaz; “Edemiyorum. Buna tahammül etmek için ya bulunduğu yere adamakıllı kök salmalı, yahut da hayatı çok zengin olmalı. Yani kâfi derecede yaşamış olmalı. Halbuki ben...” Gerisini anlatıcı tamamlar: “Sözünü birdenbire kesti; neredeyse, ben hâlâ çocuk gibiyim, diyecekti. Hayatında bir yığın hulyadan başka ne vardı...” (30) Evet; bir başka açıdan bakıldığında, ‘dünyanın en basit aşkı’nın denklemini kuracak olan adam ve kadın böyle görünürler. Denklemin kadın ve erkeği, o gece, -anne Nazife Hanım’ı füceten göndermemek için- Nuran’ın sokağı başında ayrılırlar.

Peki, bütün bunlar bir aşk hayatına nasıl evrilir? Mümtaz, izleyen günlerde (beş gün boyunca), uyanır uyanmaz kayığına atlar (kâh kürek, kâh yelken, olmazsa motor), Kandilli önlerine gider ve orayı (Nuran ya da İclâl’e rastlarını umuduyla) ‘muhasara altına’ alır. Nihayetinde İclâl’le rastlaşır, o Nuran’a iletir, Nuran ve İclâl iskeleye inip kayığa atlarlar. Mümtaz’ın karşısında artık, beş gün boyunca süren duraksamalarını son dakikada yenmiş, iki-üç tarakla saçlarını düzelterip toparlayarak iskeleye koşmuş bir kadın vardır: “... bu saçların gecesine yüzünü gömmek arzusuyla damarlarının tutuştuğunu hissediyordu. Bütün uzviyetinde senelerdir uyku uyumamış bir insanın yorgunluğu vardı.” (31) (Bu arada, incelemeci, Mümtaz’ın Kandilli yolculuklarına çıkışta yalnız olmadığını, kürek-motor bir yana, yelken kullanmasını bile bildiği halde, yanına Emirgân balıkçılarından Mehmet’i aldığını da ekleme ihtiyacı duyar.)

Kayıkta, İclâl, Mümtaz’ı Kandilli sarayını anlatmaya davet eder. Sabah (sabah) ona anlatmıştır: Ortada ne saray, ne temeli, ne de bahçesi vardır. Bir hayal olmuştur. Ama mısraı durmaktadır: “Yeniden Şûle-bâr-ı sâhil oldu köhne Kandilli”. Mümtaz; Kandilli’den, Kanlıca körfezinden, Çengelköyü ve Vaniköyü’nden söz eder. (Yani, oralılara, oraları anlatır.) Vaktiyle yaşanmış hayatlardan dem vurur. Her ne kadar, fırına atılmış kâğıt misali, bir ânda kül olup giden bir şeyse de insan hayatı; asıl mühim olanı odur. Gülünç bir oyun gibi de olsa, gerçekten yaşamış bir insanın ömrü, önemlidir. ‘Küçük hesap ve israflarda kaybolma’nın ötesinde; aşk, ihtiras ve sanatkârca yaşamaktır kıymetli olan. Bakınız; Mümtaz, yılların arayışı uzviyetinde, tam da hayata ve ilişkiye doğru felsefi bir girizgâh kurmaktayken, Nuran da oradan (o sabırsızlığı oraya yazar niye münasip görmüş ise) atılır ve şunu söyler: “Peki, ya hareket... Aksiyon manasına söylüyorum. Büyük yollarda kendisini denemek.” (Belki de, sabah sabah iki güzel kadına sandalda felsefe yapmaya soyunan adam, Nuran’da, ‘Acaba, biraz hayatın dışında durup hayatı felsefe ile inceltme gayretinde bir adam mıdır?’, sorusunu uyandırmıştır. Zaten, Ada’dan dönüş vapurunda da, adamın kadını teessüriyetinden ve saflığından huylanmıştır!) Şüpheye düşer Mümtaz. Fatih’ten, Descartes’tan kalkarak, dünyada bir yer fethetmemiş, yöntem üzerine konuşma yazmamış diye milyonlarca genç insanın hayatını değersiz bulmanın âlemi olmadığını; büyük denilen

yolların büyüklüğünün insanın kendi içinde olduğunu vurgular. Lakin, Nuran; *“Hareket, hareketten bahsetmiyorsunuz?”*, diye ısrar gösterir. (32)

Mümtaz’ın Nuran’la sandaldaki karşılaşması/tartışması; Mümtaz’ın (kuşkusuz o vesileyle yaratıcısının), hayatla ve o hayatın içinde duran kadınla hesaplaşması adına belirleyici önemdedir. Mümtaz, tomurcuk safhasındaki ilişkiyi nasıl yaşayacak, nereye evrilecektir? ‘Hareket, hareket...’, diye, hayatın kendisi olan şeyden söz eden genç kadını, hayatın dışına (felsefe/sanat düzlemine) çekmeye mi gayret edecektir; yoksa, kadınla birlikte kendisini hayata katıp hayat içinde devinip dönüşmeye mi özenecektir? Soru; Mümtaz’ın izleyeceği yol kadar, metnin tutacağı yol adına da anlamlıdır: Metin, kendi içindeki öznelere, onların iç çatışmalarını ayrıştırıcı bir zenginlikle mi bakacaktır; yoksa, önden kabul görmüş belli bir hayat anlayışını yaldızlandıracak mıdır? Metnin akışı, metnin içi öznelere (kuşkusuz, yazara ve okura), ayrıştırdıkları çatışmalar(ı) üzerinden kendilerini evrilecekleri kapıları aralayacak mıdır; yoksa, metin, önden kabul görmüş/yüceltilmiş olanı (sorgusuz-sualsiz) yaldızlı bir kapı misali, devinip dönüşmek isteyenlerin yüzüne kapayacak mıdır? Nihayetinde; metin, gerçekten ‘açık’, (incelemecinin seçtiği tanımla) ‘yaratıcı’ bir metin olacak mıdır, olmayacak mıdır?

Nuran’ın ısrarlı sorusunu Mümtaz şöylece yanıtlar: *“Bahsettim işte... Herkes bir şey yapmaya mecbur. Herkesin bir talihi var. Ne bileyim, ben, bu talihi kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamayı seviyorum. Yani sanatı seviyorum.”* [Hayatı, kendi iç zenginliğiyle müdahale ederek, dönüştürmekten mi söz etmektedir acaba? Sanat dediği o olabilir mi? Peki, o zaman, ‘tali’ neyin nesidir?] *Belki o bizi, ölümün en iyi, en rahatça kabul edebileceğimiz çehreleriyle karşılaştırıyor...*” (33) (Mümtaz’ın derdi, ‘hayat’ deyince, ‘ölüm’ olmasın yine?) Örnek verir Mümtaz: Şeyh Galib (Onun üzerine roman yazmakta olduğunu daha sonra öğreniriz.), Dede. ‘Başlı başına hikmet olan terbiyeden geçmiş’ olanlar. O terbiyeyle ‘muzır olan şeyleri’ daha baştan öldürmüş olanlar. (Terbiye ile öldürülen ‘muzırat’ın ne olduğu herhalde malumumuzdur!) Sade hayatlar. Hayattan çok beklentisi olmayan hayatlar. Dünyayı ‘ıslah’a kalkışmayan hayatlar. Kendilerini aldatan böylelerinin karşısında, ‘nefsine sadık olarak yaşamının sırrını bulmuş’ (muzıratın hakkından gelebilmiş!) olanlar. Ümitsizliğe yenilmemiş olanlar.

Hanımlar, ‘ümitsizlik’ meselesine özel hassasiyet gösterir. *“Ümitsizlik”*, der, Mümtaz, *“ölümün şuuru, yahut bizdeki terbiyesi[dir].”* (34) Ölüm(lülük) bilincinin hayatımızı kısıp, mengeneyle aldığını; ölümlülük korkusunun, ‘olduğu yerde kabuklaşma, babası gibi kalma’ korkusunu hazırladığını; korkunun, insanı, ‘sevilen şeylerin birbiri peşinden inkârı’ ile, harekete zorladığını anlatır. Ne yapsa ölümden kurtuluşun olmadığı korkusu ile insanların kendilerini harekete, hatta, kutuplar kadar uç hareketlere savurdıklarını (Buradaki, ‘Enternasyonal’ ve ‘kaz ayağı adımları’ndan incelemeci bunu anlar.) açıklar. (Evet; tam bir Tanpınar duruşudur bu! Ölümlü hayatta, hayata sarılarak yaşamı seçenlerin karşısında; hayatın dışında durarak, bildik hayata itibar etmeyerek, hayattan kaçarak, yaşarken ölmeyi seçenlerin duruşu...) Ve Nuran, hareketi yadsıyan genç adamdaki ‘toyluğu’ fark etmekle birlikte, içinde, ‘garip bir merhamet ve beğenme hissi’ duyar. (Herhalde Mümtaz’ın aradığı ya da arama alışkanlığında olduğu şey de böyle bir şeydir.) Bir yandan da, genç adamın, dışısını çağırma ‘sabır ve kuvvet’ini, adamın büyük ‘yalnızlığı’na yorar. (Nuran’ın Mümtaz’ı alımlayışı, Mümtaz’ın belirleyici gerçekliğini -merhamet duyulmak ve beğenilmek ihtiyacı!- ayrıştırıyor gibidir -midir?)

Şimdi de, Mümtaz ve hanımlar, IV. Murat’ın gözdesine yaptırdığı küçük köşktedir. Nuran, köşkün planını, o gece Mümtaz’ı yatağında hayal ederken lüzumlu olacağı düşüncesi ile bellemek ister. (Demek, onca yılın kadınsızlığında, yatak faslını ilk düşleyen Mümtaz değil, Nuran olmuştur!) Aynalarda kendisini arar. Her şeyde garip bir mazi kokusu bulur. (Gariptir gerçekten, o kadar çabuk Mümtaz’ın diliyle konuşmaya başlaması: *“Bu, tarih içinde kendi kokumuzdu, ne kadar bizdik.”*) ‘Geçmiş yılların imbiğinden çekilen iksiri tadar’. Mazi ilgisini karşısındaki kadına bulaştıran Mümtaz da, o sıra, Nuran’ı, IV. Murat devrinde bir dilber gibi giydirmekle meşguldür. *“Yani, bir odalık gibi, değil mi?”*, diye takılır Nuran: *“Hani şu Matisse’inkiler cinsinden... Hayır, istemiyorum. Ben Nuran’ım. Kandilli’de otururum. Bin dokuz yüz otuz yedi senesinde yaşıyor, aşağı yukarı zamanının elbisesini giyiyorum.* [Nuran, yoksa, mazinin kokusu içinde ‘biz’ olmak istemiyor mudur? Mazi ile hesaplaşırken, şaşkınlıkla, yılları bir geriye mi -1937’ye- atmıştır?] *Hiçbir elbise ve hüviyet değiştirmeye hevesim yok. Hiçbir ümitsizlik içinde değilim ve bu aynalar beni korkutuyor.”*

O sıra, korkulan aynalarda (tam ne olduğunu okura söylemek istemeyen yazarın bildiği), bir şey olmuştur: *“Konuşurken Mümtaz’ın yüzüne, biraz evvelki karanlık bir aynanın önünde öpüşükleri anın*

sıcaklığını duya duya bakıyordu.” (!) (İncelemeci meraklanır; öpüşen, adamla kadının kendileri midir; yoksa, imgeleri mi?) Mümtaz, o gece de Nuran’ın evini göremez. (Sokağımıza geldik, meselesi!) Ama, “Ben size telefon eder, gelirim...” diye, bir fırsatını bulup Mümtaz’ın kulağına -asıl müjdeyi-fısıldayıverir de genç kadın. (Hamle üstünlüğü yine kadın kısmında kalmıştır; gelenek bozulmaz!) (35) Üstüne, fıstık ağaçlarının orda, Dede’nin Sultanîyegâh bestesini, onun da üstüne Talât Bey’in Mahur Bestesi’ni okur!.. (Yazar, okumaların, mükerreren olduğunu ima eder. İlki ne zaman olmuştur acaba?, diye merak eder incelemeci.) Ve, ilk buluşma sonlanır. (İncelemeci Mehmet’i de merak eder; aşağıda kayıpta mı kalmıştır acaba? Yoksa, daha önce Emirgân’a uğradıklarında orada mı bırakılmıştır? Fıstık ağaçlarının orada gece olması beklendiğine göre, gece karanlığında Mümtaz kayığı ile yalnız başına mı dönecektir Emirgân’a? Öyleyse eğer, Mehmet’i niye alıp gelmiştir muhasaraya?)

O vakte dek hayalde olan kadının evde olma vakti yaklaşmaktadır. Geleceği günün öncesindeki geceyi de, Mümtaz, evlilik hayalleri ile doldurur -sevgiyi tesadüfe bırakmak istemez. Evini döşer, gelirini artıracak iş imkânlarını ayarlar, Nuran’la Norveç kıyılarına uzanan bir balayı tasarlar. Lakin, Mümtaz’ımız -huyudur!-, yine gelir yalnızlığıyla kafa kafaya verir. Etrafındaki insanları gözden geçirir; hatta, iskelede her sabah kendisini bekleyen ve onunla birlikte eve dek koşuşturan siyah kıvrıcık köpek yavrusunu. Mümtaz’la aynı huydan gelen yazar, Mümtaz’ın duygularını şöyle aktarır: *“Fakat bugün Mümtaz sevincinde yalnızdı ve bu hep böyle olacaktı. Yarın ısırtaplarında yalnız kalacak. Bütün tanıdıkları, dostları için bir muamma, bir meçhul. Yahut hayatın kenarına fırlatılmış bir rakam olacak, öbürsü gün öldüğü zaman da aynı şekilde yalnız ölecekti.”* (Tanpınar, kendisi ile Mümtaz’ı arasındaki mesafeyi iyice kaldırmıştır!) Boğaz’ın soğuk sularından çıkan Mümtaz’ın peşine o sabah da siyah kıvrıcık takılır. Her zaman olduğu gibi dostunun etrafında hoplayıp zıplamakta, keyifli sesler çıkarmaktadır. Kıvrıcığın Mümtaz’da esinlendirdiği şu olur: *“Bu hiç olmazsa sevinmesini biliyor. İnsanoğlu tam sevinemez, bu onun için imkânsızdır. Düşünce vardır, küçük hesaplar vardır ve korku vardır. Bilhassa korku vardır. İnsanoğlu korkan mahlûktur.”* Ya Nuran gelmezse, der, Mümtaz. Diyelim geldi, ya geliş tam olmazsa, der. Halbuki Nuran, *“Ne dik yokuş yarabbim.”*, diye diye, yokuşları çıkar gelir. (‘Tanpınar erkekleri’nin yokuşlarını tırmanan, tırmanıp da gelen, kadınlardır hep!) (36)

Mümtaz’ın bildik umutsuzluk, ümitsizlik, keyifsizlik ve yalnızlık duyguları içinden beklediği Nuran da, aile kadınlarının sırtlandıkları mirasla (ya da o mirasa rağmen) Emirgân yokuşlarına vurmuştur kendisini. Yedi yaşında kızını ve endişeli bekleyişleriyle annesini geride bırakan bir dul genç kadın Nuran, fısıltıyı gerçeğe çevireceği güne kadar geçen üç gün boyunca, asıl, büyükannesinin anısı ile uğraşmıştır. Büyükanne, Nuran’ın zihninde şöyle yankılanmaktadır: *“Ben, çok sevdim, onun için böyle perişan oldum. Sevdiğim ve sevdiğim için bana muhtaç olanların hepsi bedbaht [mutsuz, talihsiz] oldular. Kendi yakınında bu kadar canlı bir örnek varken, nasıl cesaret edebiliyorsun?..”* Nuran, yalnızca Nurhayat Hanım’dan doğru kendisine uzananlarla değil; Nurhayat Hanım’ın hayatına hayatını katmak için o ailenin bedbahtlığına kendisini bırakmış olan dedesi ile de meşguldür. Meşguliyet, Mümtaz’ın Nuran’ın hayatına kendisini katışı (ya da, yazarın, kendisini katmak istediği hayatlar) adına da anlamlıdır. Emirgân’da ağacın dibinde Nuran’a şunları söylemiştir Mümtaz: *“Kim bilir belki de çocukluğumda maziden gelen her şeyi inkâr ettiğim için eskiyi bu kadar seviyorum... Biz üç batın evvel köylü idik. İntibakımızı tamamlıyoruz. Annem eski musikîyi severdi. Babam ise hiç anlamazdı. İhsan için, bir nevi musikîşinastır, diyebilirim. Ben ise onu hayatıma naklettim.”* (Neredeyse, incelememin bir ve ikinci bölümlerinde geliştirdiğim saptama ve çözümlemeleri kendi adına pekiştirircesine yazar bunları Tanpınar: Çatışmalarıyla beraber yadsınmak istenen bir erken çocukluk/çocukluk ve o nedenle, o denli bağlanılan geçmiş. Ve o nedenle, o denli ısrar ve tutkuyla bağlanılan kültürel geçmiş/mazi. Şiiriyle, musikisiyle, diliyle, mimarisiyle, yaşayışıyla ulvileştirilen/ülküleştirilen geçmiş. Ve o geçmişle donatılarak bağlanılan ‘devam’ fikri!) Bütün bunları (Mümtaz’ın merhamet, beğenilme ihtiyaçları içindeki yalnızlık ve çaresizliğini) hisseden Nuran, o ağacın altında, İclâl’in yanında gözlerinin içine bakarak kendisine sevgiden söz eden adama artık kızmamakta, onu anlamaktadır: *“Onda dedesinin bir eşini görüyordu. O da bu tecrübe için kökünden kopup gelenlerdendi.” (!) (Tanpınar; kendi köklerinden koparak Nurhayat Hanım’ın hayatına sığınan ve sığındığı kadın bir başkasına gönül veren Talât Bey’in yazgısı ile Mümtaz’inkini -kuşkusuz, o arada kendisinininkini- örtüştürmüştür: Geçmişindeki boşluklarla sığınan, elbet, sığındığı yere de o boşlukları taşıyacak; sığınılanın taşıma gücü -hikmeti, sığıntılığın doğasından menkul- zedeleneyecektir!) “Şimdi sıra kendisinindi. Kendisinin ve Mümtaz’ın! Mahur Beste’nin altın kafesi arkasında onların gölgeleri çırpınacaktı.” (37)*

Nihayetinde, üç gün boyunca bu türden yoklayışlarla hummalanan Nuran, kimselere mecbur olmadığı kararı ile telefona sarılır. Şükür, Mümtaz’ın kötümserliği ve kaygıları işi -hiç olmazsa- baştan bozmaz ve *“Yeni Debussy’ler aldım [Tanpınar’ın erkek kahramanlarının evinde böylesi durumlar için*

Debussy'ler her daim hazır!]. *Behemehal gelin...*", der (incelemeci derin bir soluk alır). Ve Nuran, fıstık ağaçlarının orada Mümtaz'ın kulağına fısıldadığını hayata geçirmek üzere Emirgân yokuşlarına sardırır. "*O gün Mümtaz için hiç tanımadığı lezzetlerin günü ol[ur]. Hayatında ilk defa bir kadın bütün mahremiyetini ona aç[ar].*" İncelemeci, Mümtaz'ın cömertçe açılan mahremiyete boylu boyunca girdiğini hisseder. Mümtaz adına sevinir. Lakin, Mümtaz, en müstesna ve mahrem yaşantısını bir ucundan yaratıcısının 'Aşka Dair' felsefesine bağlamadan da edemez: "*Bu ancak derin ve karanlık zamanda biz bilmeden, mevcut olmadan evvel hazırlanmış şeylerin neticesi olabilirdi. Tek başına tabiat bu yakınlığa varamazdı. Bir insan kendi içinde bir başka insanı bu kadar kuvvetle bulabilmek için, sade tesadüfler kâfi değildi.*" (İncelemeci, yaratıcısından doğru, Mümtaz'ı mazur görür.) Kendileri dışında, rastlantıların ötesinde, derin ve karanlık zamanlarda hazırlanmış aşk, kaçınılmaz, Mümtaz için 'muamma'laşmaya başlar: "*... sevgilisine olan hayranlığına, ömrünü bir yıldız kasırgası yapan o tapınma hissine bir nevi korku karış[ır].*" (Geçmişin boşluklarıyla sığınan, sığındığı yere boşluklarını da taşır!) (38)

Korkusu ile irkilen Mümtaz, yitirme endişesini -elindeki tek boşluk doldurma malzemesi olan ülküleştirilmiş değerleri ile- yatıştırmaya özenecek; Nuran'la beraberliğini, ağırlıklı olarak, 'Beş Şehir'/İstanbul gezileri, şiirlerden mısralar ve geçmişin musikisi ile doldurmaya gayret edecektir. (Bir aşk ilişkisinin -ve roman metninin, kuşkusuz!- bütün bu kültürel/entelektüel ağırlıkları nasıl taşıyacağı incelemeci için ayrı bir endişe kaynağıdır!) Ferafhezâ'lar, Acemaşiran'lar, Beyatî'ler, Sultanîyegâh'lar, Nühüft'ler, Mahur'lar... 'Garplı terbiyenin zevkiyle seçilen eserler' ("*... asıl lezzet, zevkin çiçeği, değişmez fikir ve ırdiltilici usare, az tesadüf edilir hayal, hulâsa hakiki ruh saltanatı bunlardaydı.*"), bilhassa Seyid Nuh'un Nühüft bestesi ("*Onu dinlerken, maddemizden ayrılıyor ve bu yüzden ölüm, kendini bir uçta, bütün kâinatla mutabakat halinde idrakten ibaret bir hayatın önünde, onun tılsımlı aynası, güler yüzlü kardeşiyle sarmaş dolaş yaşayan mahzun yüzlü kardeşi oluyordu.*" -ve herhalde, Tevfik Bey'in yeğeni epey yoruluyordu!), Dede'nin Acemaşiran Yürük Semaisi ("*O bir yığın ölümden sonra bir hatırlamaya benziyordu... Dede'nin Allah'la sevgiliyi karıştıran aşkı...*"), Nuran'ın gazelleri, Bektaşî geleneğinden beslenen nefesleri, halk türküleri ("*aşklarına bir ruh disiplini manzarası veren şeyler*"), Üsküdar, Mihrimah Camii, III. Ahmet'in annesinin camii, Atik Valde, Orta Valde, Küçük Valde, Rum Mehmet Paşa Camii, Ayazma Camii, Şemsipaşa, Selimiye kışlasının etrafı ("*İstanbul, İstanbul. İstanbul'u tanımadıkça kendimizi bulamayız.*"),..., gezinti dönüşleri Mümtaz'ın yazmakta olduğu III. Selim devrinin iç romanı Şeyh Galib... Mümtaz'ımızın, kendisi olmaktan ziyade kendisinin ifadesi olan bütün bu müştemilatla sığındığı, aynı zamanda, Nuran'ın cömert kimliğidir de: "*Genç kadın, o kapalı ve kıskanç, kısır saadetlerin insanı değildi. Hüviyetinden bütün bir cömertlik akıyordu. Nuran için kendisi pek az vardı. O etrafıyla yaşıyordu.*" (Ve, Mümtaz, ihtiyaçlarının yoğunluğu ile Nuran'ın etrafını bütünüyle doldurma telaşı gösteriyordu!) "*Fakat Nuran'ın gözleri bazen de ona dünyanın en zengin taçlarını giydiren, feleğin hiç kimseye basmasını nasip etmediği ikbal keçelerini ayaklarının altına döşerdi. Bir bakışla Mümtaz'ı giydiren, soyar, bazen Allah'ından başka hiçbir kimsesi olmayan bir fakir ve garip kişi, bazen kaderin efendisi yapardı.*" (İncelemeci; yazarın, yarattığı erkek kahramanın kadına yatırımını ne kadar yüklü, hassas ve kırılğan kıldığına işaret etmek ister!) Gerçekten de, Nuran'ın aşkı, Mümtaz için bir tür dindir (belki, din de, benlikel ihtiyaçları bu türden olanlar için elzemdir!). Din olup çıkan aşk, elbet, korkuyu davet eder: "*Bu korku Mümtaz'ın ruhunda en derin zemberekleri harekete getirirdi. Sonradan saadetini zehirleyen şeylerin başında, sadece kendisini bu kadar muhayyilesine terk edişin az çok [Az çok?] hissesi olduğunu düşünürdü.*" (39)

Bir yanda Mümtaz'ın ruh zemberekleri işleyedursun, Nuran'ınkiler de boş durmaz. Yarım Mümtaz, kendisini İstanbul'a ve maziye savurup kendi yarımını -Eflatun'dan esinle- yâri Nuran'a bitişirmek, kendisini Nuran'da toplamak istedikçe, Nuran'ın zemberekleri de ses vermeye başlar: "*Yoksa çocukluğuna dair anlattığı şeyler, sandığından daha fazla mı içine işlemiş?.. Ben ölümün zapt ettiği bir ülkede mi yaşıyorum...*" Tanpınar (pardon, Mümtaz), Nuran'ın zembereklerini iştmişçesine yanıtlar: "*Biliyorum. Yeni bir hayat lâzım. Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lâzım. Bir hüviyet lâzım... Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor.*" Anlaşılan, söyledikleri, Mümtaz'ın da (yaratıcısının da) yüreğine yeterli ferahlığı vermez: "*Fakat Mümtaz da, kendisinde muzlim bir tarafın bulunduğu şüpheliydi. Maziye sevdiği için değil, ölüm fikrinin tasallutundan [saldırısından] kurtulamadığı için...*" Roman, belki de, en içtenlikli cümlelerini yazdırmaya; görünürde olanla onun doldurmaya çalıştığı arkadaki boşluğun yarenliğine parmak basmaya başlar: "*İşin hazin tarafı bu genç adamın bunu herkesten fazla ve belki de yalnız kendisinin bilmesiydi.*" [İncelemeci, 'kavuşma noktası' adına bir kez daha sevinç duyar!] *Kaç defa Mümtaz bu musallat fikrin, onu başka insanlardan ayırdığı zannıyla ıstırap çekmişti. Ta çocukluğundan beri rüyalarını kuran zemberek bu sabit fikir değil miydi?*" Ve, Mümtaz, Nuran'ın sıcaklığına her sığınışının ardındaki ölüm ürpertisini ayırmsar. Ürpertinin üstünü örtmek ister. Yeniden 'cemiyet realiteleri'ne, hakiki sanata,

Kambur İmam'a, Tab'î Mustafa Efendi'ye... döner. Yalnızlık ve ölüm ürpertilerine, sevgili(li) hayattan serpintiler devşirmek yerine, 'bütün kâinatıyla ona taşınmayı' seçer. Tası tarağı toplayıp sevgilinin gönlünü mekân edinen (sevgiliden ana rahmi misali sığınmak umut eden), elbet, sevgiliyi de bıktırır: *"Sevgilisi yavaş yavaş onun hayatından ve düşüncelerinden bıkiyordu. Kendisini bir fikirde, hayatın etrafında oynayan kısır bir çizgide hapsolmuş sanmanın vehmi, içine bir kurt gibi düşmüştü. Bu leke zamanla büyüyecekti."* Kurt yürür, leke büyür, korkular yoğunlaşır: *"O günden itibaren kaybetme korkusu içine yerleşti. Çocukluğundan tanıdığı, o acayip yalnızlık ve talih, böylece bir hiç yüzünden [Bir 'hiç' yüzünden!]? canlandı."* (40)

Halbuki, Tab'î Mustafa Efendi'yi, İsmail Dede Efendi'yi tanımadan, Baudelaire ve Yahya Kemal'e hayran olmadan kadın seven, muhasara arkadaşı Mehmet gibi adamlar da vardır!.. *"Niçin bugünü yaşamıyorsun Mümtaz?"* Yanıt verir Mümtaz (yanıtı çok dürüsttür): *"Bu ânı yaşamıyor değilim. Yalnız, bana o kadar beklenmedik bir zamanda, kadın ve hayat tecrübem o kadar azken geldin ki, şimdi ne yapacağımı bilmiyorum."* (Yakıtının tükendiğinin o da farkındadır!) Sevgilinin vücudunu bile 'düşüncesinin evi' kılmaktan başka çaresi (ya da bildiği) yoktur. Yitirme korkusuna içeriden destek ikmal etmeyi seçer: *"Aşka hayattaki büyük ve yapıcı yerini vermekle beraber, onun ancak tek başına bir his olduğunu, bütün insanı idare edemeyeceğini de biliyordu. Ayrıca toy allameliğinin genç kadını sıkmasından artık çekinmiyordu."* Yazar, Mümtaz'ın ihtiyaç duyduğu desteği biraz da Nuran'ın imgeleminden devşirir: *"Yaşına rağmen büyük ve kuvvetliydi. Herkesten değişik, her şeye meydan okuyan bir hali vardı. Hayat karşısında bir düşüncenin adamı olmak kudretini gösterebiliyordu."* Sevgilisinden de gerekli desteği alan Mümtaz, yazmakta olduğu Şeyh Galib romanına döner. Öyle, bildik hikâye örgüleri ve lokomotif gibi giden kahramanlarla işi olmadığını; hayatı zemin alıp onu birkaç kişinin etrafında toplayacağını, Şeyh Galib'in de 'ruh haleti' ile etrafa çeki düzen vereceğini anlatır. (Anlaşılan Mümtaz, kahramanı olduğu metin gibi bir metin kurmak eğilimindedir.) Ve böylelikle, halleşe halleşe sürdürülen kayıklı mehtap sefası, varacağı yere (yazarın murat ettiği yere) varır: *"Yaratılışın kemeri üzerimize kapandı. Tek bir âlemin parçasıyız."* (41) (İncelemeci, o sıra, metnin, tam da bir kavşak noktasına gelmiş olduğunu hissederek: Yazarın gerçek hayattaki duruşu ve iç ihtiyaçları, yarattığı kahramanın yazınsal gerçeği ve iç ihtiyaçları, yarattığının yaratmayı düşündüğü kahramanın olası metindeki duruşu. Tanpınar'ın, neredeyse incelemecisini işitmişçesine, *"Yaratılışın kemeri üzerimize kapandı. Tek bir âlemin parçasıyız."* deyişi, sanki bir karar/yön bildirimidir. Yazar, yarattığı ve yarattığının olası kahramanı, aynı yolun yolcusu olacaklardır. Tanpınar'ın daha öncesinde tuttuğu, tutup geldiği yolun yolcusu. Kapı yine boşluğa aralanacak gibidir.)

Aynı âlemin parçası olduklarının yeniden kabul ve idrakiyle, Nuran ve Mümtaz, karşı tarafa (İstanbul'a) geçer, Üsküdar'da başlattıkları cami, medrese gezmelerini o yanda da sürdürürler (Ayasofya'ya, Aya İrini, vb.lerine uğramaya 'fetih ruhu' müsaade etmemiş olmalıdır!). Olacak şey değil, kendisine onca şey anlatmış olan Mümtaz'a Nuran, *"Kuzum, senin yaşı bu kadar genç. Öyle olduğu halde bütün bu eski şeyleri nereden seviyorsun?"*, diye sorar. Mümtaz da, fırsat bu fırsat, deyip, gençliğinde Paris'te dolanan, Balkan Harbi sırasında memleketine/'ev'ine dönen ve evindeki zenginliklere hücum eden İhsan ağabeyine lafı bağlar (böylelikle, Tanpınar da, bir kez daha Yahya Kemal Bey'e selamını çakar!): *"Bende İhsan'ın tesiri büyüktür. Asıl hocam odur. Onun sayesinde o kadar az yorulduğum ki..."* Cerrahpaşa, Tabhane, Hekimoğlu Alipaşa Camii, Sümbül Sinan, Merkez Efendi, etraftaki ahali, derken, yeniden Allah fikri, Allah'a giden yollar, eskiyi bozmama hassasiyetleri, yine o 'tam bir istihsal' tezi, o arada Köprü'de (Eskiden Köprü denilince Galata Köprüsü anlaşılırdı.) rastanılan İhsan ağabey ve Macide (böylece tanışma işi de aradan çıkar)... İhsan ağabeyin hayata bağlılığı üzerinden Nuran olmayacak şeyler düşünmeye başlar: *"Ne olurdu, o da Mümtaz gibi, İhsan gibi hayata güvenebilseydi. Fakat hayata güvenmiyordu. O hayat karşısında zayıftı. Bu zaaf yüzünden bir gün Mümtaz'ı, kendisine o kadar lüzum olan, kendisine o kadar muhtaç olan Mümtaz'ı kaybedebilirdi... Ayı ayrı evlerde yaşıyordu. Aşkın ve vazifenin evlerinde yaşıyordu."* (Dikkat edilirse, Tanpınar, Mümtaz'ın şahsında, önce [kavşak öncesi] onun içsel çatışmalarının zaafi içinden kendisini görmesine olanak tanır gibi olmuş; sonra, yeniden, zaaf örtücü kılıfına bürünmesine ve Nuran'ın beğenme ile onu onaylayıp Mümtaz'ın hayatına katılmasına ve giderek de, Nuran'ı zaaf içinde göstermeye meyletmiştir!) Bir gün söyledikleriyle, Mümtaz âdeta karşısında parmak sallamaktadır: *"Vücutlarımız, birbirimize en kolay vereceğimiz şeydir; asıl mesele hayatımızı verebilmektir."* (42) (Neredeyse, 'Kurtarıcı'nın zor günler için söyledikleriyle aynı havadadır!) Yazarın meyli dışında ortada inandırıcı bir sebep yokken, Nuran'ın, hayata güvendiğini düşünmeye başladığı Mümtaz, (hayata güvenenlerin yaptığı gibi) kendi kimliği ile bir aşkı zenginleştirmek yerine; 'baştan aşağı bir aşkın olmak, bir aynanın içine iki kişi girip oradan tek bir ruh olarak çıkmak' arzusundadır. Nuran'ın kafası karışık görünmektedir. Nuran, kafa karışıklığını; Sümbül Sinan'lara, Merkez Efendi'lere yorar.

Eylül ayının sonlarına doğru, lüfer mevsimi başladığında, lüfere çıkılan eski eylüllerin anılarıyla ayartılan Tevfik Bey, bir bahane ('Kandilli yokuşunu tırmanma güclüğü' ama asıl, kızkardeşi ve Fatma'dan bıkkınlığına, daha da önemlisi, Nuran'la Mümtaz'ın ilişkisine ferahlık kazandırma niyetine), Kanlıca'ya (Nuran'ın baba, Tevfik Bey'in karısı tarafından akrabası olan bir karı-kocanın yalısına) geçer. Böylece, eskiden baba-dayı-yeğen olarak yaşanan lüfer seferleri, bu sefer, Mümtaz'la birlikte yaşanacaktır. Tevfik Bey'in neredeyse yirmi yıl önceki Tevfik Bey olarak kendisini yeniden buluşu, Mümtaz'a sevgisi ve iki insanın aşkına inancındandır. Mümtaz'ın Kandilli'deki köşke gelişlerinde kızkardeşinin gönülsüzlüklerinin üstesinden gelme işini halletmiş olan da Tevfik Bey'dir. Eski çapkını bulan Tanpınar, onun nedametinden istifade etmeyi de ihmal etmez. Eski çapkın; "... çapkın diye tanıdığımız ve... kıskandığımız insanların çoğunun, bir kadını lâıykıyla sevmek fırsatına ermemiş yahut bu fırsatı kaçırmış insanlar olduğunu... hulâsa kıskanılacak olanların Mümtaz gibi tek sevgi ile yaşayanlar olduğunu söyle[r]." Eh, Allah (ya da yazar) yürü ya kulum deyince, Nuran da Mümtaz da ev bakıştırmaya, hayalde ev döşemeye koyulurlar. Nuran'ın aşkı yeniden kültürün miracına vesile, "fani varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi[ne sebep olur]." Ancak, Mümtaz'ın huyu depresir; ne kadar 'hayata güven', vs. dense de, Nuran'ı her eve bırakışında onun son biraki olduğu zannı ile korkar. Mazoşist eğilimler gösterir: "... saadeti bir yük gibi taşırsınız ve bir gün farkında olmadan yolun bir ucunda, bir köşeye bırakıveririz.", der. Sonra, evlenemedikleri için kederlenir. Ekim ortalarına doğru saadetleri gölgelenmeye başlar. Nuran'ın asabının bilhassa kızı Fatma'nın rahatsızlığından dolayı bozuk olduğunu öğreniriz. (İlişkiyi bozmak -ve ilişkiyi taşımakta zorlanan Mümtaz'ına mazeret bulmak- isteyen yazar vesile arıyormuş gibi gelir incelemeciye.) Fatma'nın hırçınlığı bütün hülyaları imkânsızlaştırmaktadır. Yazar, Fatma'nın hülyaları imkânsızlaştıran hırçınlığına bir örnek vermeden yapamaz: Kandilli'den taşınmadan önce (artık İstanbul'a geçeceklerdir) Mümtaz da davet edilir. Sekize doğru oturulan rakı masasında Tevfik Bey'in oğlu Yaşar da vardır. Fatma, daha Mümtaz eve ayağını atar atmaz aksilenmeye başlar. Aksilenmeler kuyu başı histerik dönme numaraları ve nihayetinde düşme ile sonlanır. Mümtaz zaten düşeceğini hissetmiş, hamle yapmış, lakin geç kalmış, çocuk boylu boyunca düşüp kalmıştır. Çocuğa eğilen Yaşar, hamlesi yarım kalmış Mümtaz'a, "Bırakın şu çocuğu. Yaptığınız yeter... öldürecek misiniz?", der. Yazar, Nuran'la Mümtaz'ın ilişkisinde bu olayı tayin edici değerde bulur. Meğer, Mümtaz bu olay olmadan vakitlice kalksa talihi dönmüş olacaktır. (İncelemeci; yazarın, kaderi hazırlayan karaktere itibar etmeyip -mesleğinin hilafına-, metnin geleceğini talihe yıkışını yakışsız bulur.) (43)

O geceyi bütünüyle uykusuz geçiren Nuran, anlaşılan, koştura koştura Emirgân'a gelir ve 'dünyanın en basit aşk hikâyesi'nin mahut 'saadet yükü'nü bir köşeye bırakmaya meyleder: "Fatma'nın hırçınlığı geleceğe ait ümitlerinden bir zaman için olsa bile vazgeçmeleri lâzım geldiğini öğretmişti[r]." Yaşar'ın Fatma'yı yerden kaldırırken Mümtaz'a fırlattığı 'çok kötü ve zalim bakış', neredeyse, 'yolun (ya da ilişkinin) ucunu' göstermiş gibidir. Hoş, Yaşar, kalp hastalığı, sağlıklı yaşam ve ilaçlarla kafayı bozmuş bir 'zavallı budaladır'; lakin, ailenin budalasını ciddiye alan bir de anne vardır. (Yoksa; bu, 'dünyanın en basti aşk hikâyesi'nin işi, İstanbul'umuzun Türk-Müslüman kültür mirası ve zenginliklerini metne aktarıldıktan sonra bitecek midir? Bir nevi 'kültür' aşkı olan aşkın, hayat/metin içi yolları tükenmeye mi yüz tutmuştur?) Ya mecburen Mümtaz'dan vazgeçmek zorunda kalacak ya da 'çok delice bir iş' yapacaktır (Herhalde, ya tüm gemilerini yakıp Mümtaz'la evlenmeyi ya da kendisini yakmayı düşünmektedir.). Nuran'ın, evlilikte ısrar gösteren hayat adamı dayısının "Vakit geçirmeyin... Bir çocuk fantezisi için insan saadetini tehlikeye atmamalıdır...", telkininden kalkarak Mümtaz'a verdiği yanıt da, metni, 'melodramatik' bir çizgiye ayartma eğilimini yansıtır: "Sonra Fatma'yı düşünün... Ya bir münasebetsizlik yaparsa?" (!) Nuran'la aynı havaya giren yazar (âdeta, bir tür tefrikacı tavrıyla) başkaca mazeretler de bulup getirir: Nuran'ın eski kocası Fâhîr'in sevgilisi Emma'yı İsveçli zengin sevgilisi ile Paris'e kaçırır. Fâhîr de, "Sensiz yaşamak çok güç...", her şeyi unutam, çocuğumuzla birlikte kendimize yeni bir hayat kuralım, diye bir mektup döşenmiştir. (Muhakkak, Fâhîr'in kıskançlık damarlarını kudurtan bir de Adile vardır -Mümtaz'ın vapurda Sabih ve Adile'nin yanına oturmakta gönülsüzlüğüne okur da hak verir herhalde.) Mümtaz'ın kendi boşluklarını doldurmak üzere kendisini hayatına katmaya (yarım elma olmaktan kurtulmaya) niyetlendiği Nuran'a, mektupla başvuran yalnızca eski koca Fâhîr değildir; bir de (üniversiteden de arkadaşı olan) Suad vardır. O da kaleme aldığı mektubunda, Konya'dan 'hasta ve harap' geldiğini, sanatoryumda yatmakta olduğunu yazmakta; eski dostluklarını hatırlatıp "Yalnız sen beni iyi edebilirsin!", diyerek, bir vakit Fâhîr'i tercihiyle hayatından çıkırttığı (hemencecik evlenip uzağına kaçtığı) Nuran'ın hayatına yeniden (sevgi, şefkat ve aşk talebiyle) girmek istemektedir. (Bu arada, incelemeci; mayıs başından en az ekim ortalarına dek sessiz sedasız sanatoryumunda yatan Suad'ın, 'hastalık ve harabiyet'ini suistimal pahasına tefrikaya alet edilmesini yazınsal açıdan pek sıhhatli bulmadığını da belirtmek ister.) (44)

Suad; bu bölümün başında görünmüştür. O gün (Nuran'la tanıştırıldığı gün) Ada'ya inen Mümtaz Galatasaray'dan arkadaşları ve İhsan ağabeyi ile birlikte olacaktır. İhsan ağabey, o sıra sanatoryumda olan akrabaları Suad'ı da peşine takmıştır. Suad'ın romandaki ilk sıfatı, 'ata benzeyen bir garip adam' olur. 'Garp'la bağını kopartmadan, Şark'ın en klasik zevkli milleti olan Türk milleti ile yeni bir hayat şekli kurmak' niyetindeki İhsan ağabey ve bütün fikirlerinde ona katılıp 'Allah'ı kendi içinde ve etrafında yaratacak, maddeyi uykusundan uyandırıp kendi ruhunu kâinata geçirecek insanın şiirini yazmak' isteyen Mümtaz'ın karşısında, Suad, her şeyi yakıp yıkmak isteyen adamdır. Üstelik, Suad'ın Konya'da da yemediği halt kalmamış, daktilolarını dahi ayartmaktan geri durmamış; özellikle son kırk sekiz saatin sıkıntısıyla (ekimdeyiz!) Tepebaşı'na doğru yürürken girdiği bistroda soğuk birasını yudumlayan Mümtaz'ın görüş alanına, -evlilik dışı ilişkisiyle hamile bıraktığı kadını çocuğu aldirmaya ikna etmeye çalışırken- girivermiştir de. (İşte, şimdi, bu Suad'ın Nuran'a mektuplu başvurusu Mümtaz'ı korkutmakta; manzara, âdeti, sonradan icat edilecek Brezilya dizilerini andırmaktadır.) Mümtaz, acaba, Nuran'ı zorlayacak kudreti kendisinde bulabilecek midir? Elbet, felsefe ile tutunmaya çalıştığı ilişkinin de belli bir taşıma gücü vardır ve kendisine güvenmemektedir: *"Hayatta kendisi için tek bir adım atamayacak kadar zayıftı[r]."* Her şeyi iğrenç bulur: *"Her şey iğrençti. İnsanlar arasında temiz, rahat hiçbir şey olamazdı. İnsanoğlu saadetin düşmanıydı."*, diye içinden geçiren Mümtaz'ın içini garip bir tiksime doldurur. (Maddeyi uykusundan uyandırıp kendi ruhunu maddeye geçirecek ruh uykuya meyleder.) *"... çocukluğunu ağır hüznüyle dolduran bütün hapishane türküleri"* sökün eder. (Herhalde, Tanpınar'ın da, çocukluğunu ağır hüznüyle dolduran idam mahkûmunun türküleri...) (45)

Mümtaz'ın, *"bütün geçmiş zamanları açan altın anahtar[ı] ve her sanat ve düşünce için ilk şart gibi gördüğü şahsi masalın çekirdeği"* olarak kabul ettiği Nuran uzak düşmüştür. Evet; şimdi, 'elde var hüznün': *"Anadolu kasaba istasyonlarının birkaç petrol lambası altında toplanmış yalnızlıklarını andıran... buğulu camlarının arkasına çekilmiş yaşayan küçük kahveler"*ın yalnızlığındaki hüznün misali hüznün... (46)

'Nuran' başlıklı bölüm bitirilirken şu da vurgulanmalı: Yazar, bu bölümde de, roman kişiliklerinin serpilmesi için uygun zemini sağlama işlevselliğinin ötesinde, Nuran'ı ve Mümtaz'ı, 'Beş Şehir'si kesitler (camiler, türbeler, cami-türbe ziyaretleri), klasik Türk musikisi, varoluşsal felsefe, hastalık hastalığı mizahı, vs. ile epeyce 'muhasara' altına almış ya da metne sızmıştır. (47)

Şimdi de, bakalım, hikâyemizin 'Suad' başlıklı üçüncü bölümü kendisini nasıl yazdırmıştır. Bu bölüm, İhsan'ın kapıdan girişi ve çocukların da geleceğini bildirişi ile başlar. ('Çocuklar'; Mümtaz'ın, -İhsan'ın 'birinci/mayıs Ada konferansı'na [da] katılmış olan- Galatasaray takımıdır: Selim, Orhan, Nuri, Fahri -anlaşılan, bu takımı, yazar, İhsan'ın fikirlerini serdedeceğini haber alır almaz metne davet etmekte, işleri bitince de metin dışı hayatlarına terk etmektedir!). İhsan'ın girdiği mekân, Mümtaz'ın kaldığı Emirgân evidir. Tevfik Bey üç gün sonra artık İstanbul tarafına geçecektir; o yüzden toplanılmıştır. Mevsim, ikinci bölümün 'hüznün'le bağladığımız sonbahardır (bırakılan ekim ortasından nerelere gelinmiştir acaba?). Tevfik Bey'in nezaretinde, Nuran ve Sümbül Hanım gerekli hazırlıkları yapmıştır. Toplantıyı (hüzünlü ekim ortasından çok da zaman geçmediği halde, hüznelerini, neredene zaman-nasıl dağıttıkları belli olmayan) Nuran-Mümtaz ikilisi düzenlemiştir. İhsan'la karısından başka, asıl, neyzen Emin Bey ve öğrencisi ressam Cemil Bey de çağrılıdır. Emin Bey, 'Ferahfezâ' ayinini çalmayı vaat etmiştir. Bir yıldır ölüme hazırlandığı söylenen (halbuki, uzun yıllar sonra, Nuran-Mümtaz aşkı ile eski kendisini yeniden bulduğu da söylenmiş olan) Tevfik Bey, böylelikle, on beş yıl önce avize-bardak çatlatan sesini on beş yıl sonra deneme şansı da bulacaktır. İhsan, Suad'ın da geleceğini müjdeler. Mümtaz'ın suratı asılır. Macide çocuk gibi sevinir. (Akrabasının geleceğini, demek, kocası bilmekte o bilmemektedir.) Sevincini, 'ömründe kendisine iltifat eden tek insan' olarak gerekçelendirir. (Halbuki, ilk bölümde İhsan, karısına epey 'mültefit' bir konumda sunulmuştur. Öte yandan, Suad, hem, hanımlara -daha önce de, Adile Hanım'a- iltifatkâr tutumlu, hem de, aklı uçkurunda -ilkel arzularının güdümünde- at suratlı bir zat olarak takdim edilmiştir! Acaba, zorunun adamlarla olduğu mu vurgulanmak istenmektedir; yoksa, 'riyakâr'lığı mı?) Suad'ın, mevcut zekâsını nereye sarf edeceğini bilemediği için kafasını bir yığın duvara çarptığı kanaatini baştan okura bildiren İhsan, Mümtaz'a da, Beyoğlu'nda Suad tarafından görülmüş olduğunu bildirir. Hiddetten çıldıran Mümtaz da, gördüklerini birer birer hazır bulunanlara nakleder. Meğer, Suad da, Mümtaz'ın çok içtiğinden bahis açmıştır. Ne olursa olsun, Macide, gammazlamalarıyla Mümtaz'ın kanatlarından birinin yandığını söyler.

İlk fasıl laf, bilvesile, İhsan'ın yaşlanmakta oluşuna bağlanır; o, hiçbir zaman genç olmadığını (Mümtaz'ın da olmadığını), zaten ailelerinin de başları önde doğanlardan mürekkep olduğunu ifade

eder (İncelemeci, öncesinde çizilmiş İhsan kimliği için biraz tutarsız bulur.). ‘Başı önde doğanlar ailesi’nden gelen İhsan şunları söyler: “*Fakat bütün ölüm çarkına rağmen kendimi ikrar ettim [kabullendim]. Varım, diyorum; fakat yarın olmayabilirim... Fakat şu dakika varım... Varız, anladın mı Mümtaz... Varlığını sevebiliyor musun? Uzviyetine dua edebiliyor musun?*” İhsan’ın heyecanını resmedebilmek için tamamlıyorum: “*Ey gözüüm, ey boynum, ey kollarım, karanlık ve aydınlıklarım... size şükrediyorum, bu dakikanın sarayında, bu ânin mucizesinde beraber olduğumuz için; sizinle bir andan öbürüne, geçebildiğim için; anları birleştirip düz ve yekpare zaman kurabildiğim için!* [‘Yekpâre, geniş bir ânin parçalanmaz akışını kurabildiğim için’!]” (48) Evet; metne ve etrafındakilere hükmettiği aşikâr İhsan (‘başı önde doğmak’lığı telafi niyetine zahir!), tam da böyle konuşur. (Acaba, Tanpınar’ın, başı önde doğan ve bir türlü ruhu genç olamayanlardan birine bunları söyletmesi, kendisini [de] gayrete getirmek için midir?) Mümtaz, ‘çocukluğunda yaptığı gibi, gözlerini kapayarak’ ağabeyini dinlemeye heveslenir (İncelemeci, Tanpınar’ın, Zeynep Hanım Konağı’ndaki ilk Yahya Kemal dersini anımsar!).

Sonra; Macide’nin, hülyalılığını çocukluğundaki çok örtünme alışkanlığına yorduğu, sonbaharda kış yağmuru düşünerek hüznülenme itiyadındaki Mümtaz, Nuran’ın bahçe için geliştirdiği projeden söz eder. Onun çocuk saflığındaki çizgileri canlanır gözünde. İki yaş büyüklüğünü dert eden Nuran’a şefkatini dile getirir. (İncelemeci, az önce, ikinci bölümün sonunda girilmiş olunan hüznü havasını yersiz bulmaya başlar. Ayrıca, Nuran’a sığınma duygusu içinde özgeçmiş ile tutarlılık göstermiş olan Mümtaz’daki bu şefkat eğilimini de ilginç bulur; acaba, meclis içinde, Nuran’la arasındaki yaş farkını kapatmak mı istemektedir?)

Tevfik Bey, Nevâkârla ses açma tecrübesi yaparken, sesi her vakit açık olan İhsan, ‘romanımız şarkılarımızdır’ diyen Yahya Kemal’e bizzat selamını çakarak, ‘Nevâkârız, Mahur Beste’yiz’ diye yol alır; ‘musikînin, şiirin, tasavvufun iç içe konuştuğu; taşın dua, ağacın zikrettiği’ Bursa’dan dem vurur. Böylelikle; Fatih, Cem Sultan ve kaçırılmış yerli rönesansla başlattığı konuşmasını, Bursa üzerinden geçirmeye niyetlenmişken kapının önünde bir gürültü olur. Galatasaray takımı içeri girer. Hızını almış İhsan, hafifçe selamlar, yoluna devam eder: Mistik olmadan gerçeğin kendisine bağlanmak, kendini tanımak-sevmek-insanı bulmak, kendimiz olmak, (O arada gözüne ilişen Nuran: Acaba, Mümtaz kadrini bilecek midir? Yeğenden yana umutsuzluk. On gün sonra ‘mühlet’ bitecek Nuran serbest kalacaktır.) Orhan’ın ortaya attığı sorunun yanıtı olaraktan, “*Biz bir taraftan bir medeniyet ve kültür buhranı içindeyiz; diğer taraftan bir iktisadi reforma ihtiyacımız var. İş hayatına açılmamız lâzım.*” yollu (elbet, sınıfsallık duyarlığından yoksun) yuvarlamalar, ‘hayatı serbest bırakamayız, tehlikeli olur’lar... “*Hiçbir kabile tanrısız olmaz; biz tanrılarımızı yaratmak, yahut yeniden bulmak mecburiyetindeyiz... Bugün bir insan Türkiye’yi her şey olabilir, sanabilir. Halbuki Türkiye yalnız bir şey olmalıdır; o da Türkiye.[!]... planlı bir çalışma... Çalışmaya imkân verecek bir refah!... Hayat, etrafında döneceği değerleri bulur, düşünce, etrafında yüzünü saadete çevirmiş bir cemaat görür... [Konuştukça heyecanlanır. Mümtaz, eski günlere döndük diye sevinir. İncelemecinin hatırına yine Hacivat gelir.] Kendi piyasamızı kendi istihsalimize açacağız. Yavaş yavaş cihan piyasasına çıkmaya başlayacağız... Bunları yaparken insanı da yapmış olacağız... Yeni Türk insanının ölçülerini kim biliyor? Yalnız bir şey biliyoruz. O da birtakım köklere dayanmak zarureti. Tarihimize bütünlüğünü iade etmek zarureti... son derece vâzih olmalıyız.* [Nuri, haklı olarak, vaziyeti garip bulur, vuzuhtan kastedileni anlamak ister. Tekniği almaya niyetleniyoruz; iyi. Peki, eski ne olacaktır? Yapıcı anlamda bir değeri var mıdır?...] *Vuzuhtan kastım... [Bilmiyordur; bilse, hakikati asıl sahiplerine ‘Yunus misali’ taşıyacaktı. Ama olsun; o bildiği taraftan devam eder.] Fakat burada da yapılacak birkaç şey bulabiliriz. Evvela insanı birleştirmek. [İlginç bir dilekten söz eder.] Varsın aralarında hayat standardı yine ayrı olsun; fakat aynı hayatın ihtiyaçlarını duysunlar... Maziye ihmal edersek hayatımızda ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder, terkibin içine ister istemez sokacağız... [Terkip meselesindeki tavrımız biraz iradi midir? Soran, Nuri değil, incelemecidir.] Bu devam fikrine bir vehim de olsa muhtacız... Uçsuz bucaksız Asya’nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çırpçırak yaşıyoruz... [Orhan, halkın olana bitene kayıtsızlığından dem vurur.] ... halkımız münevverine inanır. Onu benimser... Halkımız münevverine daima inandı ve gösterdiği yola gitti... Hayatı seven herkes halkı sever... Halk hayatın kendisidir... Fert fert olarak kalmalı, fakat bütün hayatla kendisini doldurmasını bilmeli[dir]... ben hayata muhafazasını istediğim çerçeveler içinden bakarım. Bu çerçeveler benim şahsiyetimdir, tarihi benliğimdir. Ben milliyetçiyim... hürriyetin uğrunda her mücadele yeni bir adaletsizliği doğuruyor. [Demek, yeni adaletsizliklere meydan vermemek için, özgürlük mücadelelerine karşı da mücadele etmek gerekiyor!] Ben aynı silahlarla mukabeleyi bırakmak istiyorum. Ben içinde yoğrulduğumuz teknedan işe başlamak istiyorum. Ben Türkiye’yim. Türkiye benim adesem [merceğim], ölçüm ve realitemdir. Kâinata, insana, her şeye oradan, onun arasından bakmak isterim... [Peki, nedir bu Türkiye, diye sorar Orhan -deminden beri de araya girip*

durmaktadır.] *İşte mesele burada. Onu bulmakta...* [Nuran, ilk defa düşüncelerini dinleme fırsatı yakaladığı İhsan'ı ziyade 'realist' bulur. Fikirlerini takdiminde, Yaşar'ın 'vitamin müstahzarlarındaki prospektüslerin sentetik havası'nı; incelemeci de, Tanpınar'da, kendi tezlerinin karşısına -bir ânlık da olsa- alaysılama ile geçebilme cesaretini yakalar -o da ziyade sevinir; 'yazın' adına!...] *Fransa'da olsam ben de ferdin peşinde dolaşır, ona cemiyete rağmen kendisi olma imkânlarını düşünürüm... Türkiye'de Türkiye'nin ihtiyacı olan şeyi düşünüyorum.* [Az önce, 'şahsiyetimi, ferdiyetimi bırakmam' diyordunuz diye itiraz edene yönelir. Orhan olmalı yine.] *Fert olmaktan niye çıkayım?.. Hattâ niye şahsiyet olmayayım?.. Fert vardır.* [Ne kadar vardır?, diye sorar incelemeci.] *İsteksiz isteksiz ilave etti: Ormanda ağacın esas olduğu gibi.*" [O kadar!] (49)

(İncelemeci ve okur) sıradan milliyetçilik konferansından çıkar, kapı tekrar çalınır, 3. alt bölüm başlar. Gelenler, Emin ve Cemil Bey'dir. Emin Bey, Tevfik Bey'i, gençliğinde Yenikapı Mevlevihanesi'nden tanımaktadır. İhsan'ı ise, (Harb-i Umumi sırasında) Tamburi Cemil tanıtmıştır. Emin Dede, *"bir medeniyetin en yüksek cihaz olarak kendisini seçtiği insanlardandı[r]."* Âdeta, tüm 'mazi hazinelerinin son bekçisi'dir. 'Maddesinde ve medeniyetinde gizli'dir. Sanatını dua gibi icra edenlerdendir. O hâliyle Şark'tır. (*"Mümtaz'a göre hem şifasız hastalığımız, hem de tükenmez kudretimiz olan Şark!"*) Sofra nimetlerine uzak durmasa da, alkol ve sigara ile arası yoktur. Nihayet, Emin Dede, makamlar arasında çok kısa bir gezinti yapar ve sonra, Dede'nin *Devr-i kebir Peşrevi*'ne girer. (Tevfik Bey'in yıllardır eline almadığı kudümü de hazırdır.) 'Fakat asıl mucize ayının kendisi ile başlar': *"Dede'nin Ferahfezâ ayini sadece bir dua, inanan ruhun Allah'ı aradığı bir çırpınış değildi. Mistik ilhamın vasfı olan geniş hamleyi, sırrı, doğrudan doğruya zorlayan büyük ve dinmez hasreti hiç kaybetmeden eski musikînin belki en oyunlu eserlerinden biriydi...* [Ayin, besbelli yazarı da çok etkilemiştir; sözü başkalarına bırakmaz kendi sürdürür.] *Fakat Mevlana'nın hakkı vardı; neyin biricik sırrı hasrettir...* [Arayan, bir gün] *alaturkanın bu en basit çalgısında bir akşamın ten rengi hasretini bulacaktır...* [Yazar yine kendi kendisine bildik sorularını sorar.] *Niçin ruhi hayatımızın büyük bir kısmını bu hasret yapar? Bir katresi olarak yaratıldığımız ummanı mı arıyoruz? Maddenin sükûnunun peşinde miyiz?...*" Nuran, sonsuza dek kapanmış kapıların arkasından Mümtaz'ın süzgün yüzünü görür gibi olur. Mümtaz da, Nuran'ı ebediyen kaybedecekmişçesine korkar. Birbirlerini tanıımıyormuş gibi bakışrlar. Nuran, sonsuzluğun kendisini yakmasını bekler gibidir. Giderek, ayin, mahzunluğunu atar, 'bir halk neşesi' kazanır. Nuran uçmak, tavanı delmek, göklere yükselmek ister. Dünya ile bir olur. Dördüncü selama girilir. Son çığlıklarda Nuran Mümtaz'ı omuzlarından yakalar. 'Beraber ölelim!', diye yalvarır. Nihayetinde, Emin Dede, birkaç makam üzerinden dolaşan bir taksimle, *"etrafındaki her şeyi bir hasret ocağı yapan nağmeye"* geçer ve susar. Tevfik Bey kudümü bırakır, alındaki teri siler. 4. alt bölüm de biter. (50)

Beklenen (anlaşılan Macide'den başkasınca istenmeyen) Suad, kendi bölümünün anlatılan zamanına (bölüm başlangıcından) ancak, 261-225= 36 sayfa sonra düşer. Meğerse, birinci selamın ortalarına doğru gelmiştir. (Yazar, o sırada, ayini nakletmektedir.) Kapıdan girişi neşeli bir çehreyle olmuştur. Ayin havası sıkılmış olmalı, sıkın bir tavırla İhsan'ın yanına ses çıkarmadan oturmuştur. Mümtaz, tebessümünü, dostça ve hafif alaycı; Nuran'a bakışını ise, hemen hemen mahçup ve ümitsiz bulur. İlk müziğe dikkat kesilse de, giderek aradığını bulamaz (acaba ilk kez mi dinlemektedir?): *"Mümtaz bir an için onun gözlerinde çok keskin bir hor görme ve isyanın, hattâ hiddetin parladığını gör[rür]."* Mümtaz, gördüğünden korkar. Suad'ın bakışlarındaki isyan ve korku şimşekleri, yüzünü, 'fırtına altında bir orman' gibi karıştırmıştır. (İncelemeci de işe karışır ve Shakespeare'e -*Kral Lear* ve *Macbeth* üzerinden- selam yollar.)

Mümtaz, Nuran'a yazdığı mektuptan sonra, Suad'ı düşünmeden üst üste üç saat dahi geçirememiştir. Tanpınar, benzer durumların deneyiminden de kalkarak olmalı, Mümtaz'a (Mümtaz kimliği ile de çok tutarlı) edilgin/mazoşist bir tutum yaşatır: *"... o günden beri Suad'a karşı içinde, farkında olmadan bütün zulüm görenlerin kendilerine zulmedenlere, serçenin atmacaya [zalim/mazlum, atmaca/serçe!] karşı duyduğu cazibeye benzer bir his duyuyordu."* (Tanpınar, aralarında, Frenk şairinin söylediği gibi, 'muzlim' [karanlık, gizli] bir cazibenin konuşmakta olduğunu da ekler.) Suad'ın tavırlarında ayrıca nelerin konuştuğunu anlamak için bir kez daha Ferahfezâ'ya döner (Aynı süreci iki kez yaşıyor olmak, okur için, tuhaf bir okuma hâli olur.). Yazar, dönmüşken, musiki hakkında eksik bıraktıklarını tamamlar: *"Getirdiklerini... mazzak, musikinin bizdeki ameliyeleri daima enfüsü kalır. Derin şekilde hatırladığımız her eserin altında, ... macerası vardır."* (Müziğin, o ândaki öznel etkilenişle içimize işleyişine ilişkin Tanpınar hükümleridir bunlar.) Dönülen Ferahfezâ'da Suad'ın yüzünde Mümtaz'ın okuduğu, isyan, küçük görme ve hiddet sıyrılır, altından ümitsizlik çıkar. Ümitsizlik, -asal mesleği olduğu için hiç şaşırtıcı değil- hemencecik Mümtaz'ın üstüne yıkılır. Bildiği musikiyi ümitsizlik havası içinde dinlemeye başlar. Nuran'la arasındaki uzaklık artar. *"Sanki Nuran, Sultanîyegâh'ın, Mahur'un, Segâh'ın iklimlerinde mahpustu[r]."*

Mümtaz'ın asal yaşantısına ilişkin incelemecinin değinisini işitmişçesine, Tanpınar, meseleyi (elbet, kendini yaşayış ve şiir deneyiminden kalkarak) derinleştirir: "... ta çocukluğundan beri hazin tesadüfleri ona her sevdiği şeyi kendisinden çok uzakta, erişilmez bir âlemde düşünmek itiyadını vermişti..." Onun için aşk da, 'keskin günah ve ölüm fikri' ile birliktedir. "Kaldı ki, Mümtaz çocukluğunun bu miraslarını... bütün gençliği boyunca ta Nuran'ı tanıdığı aylara kadar, kendi isteğiyle [kendi isteğiyle!] derinleştirmişti[r]." Ergenlik -gibi terbiyesine erkence açıldığı- çağında da, sonrasında da, onun için (elbet, yaratıcısı için de), "... şiirin asıl kaderi, her şeyin ve her ümidin ötesindeydi. Şiir, bütün bir hayat, kuru bir yaprak yığını gibi yakıldığı zaman seyredilen parıltıya benzerdi." Başta Poe ve Baudelaire olmak üzere, beğendiği şairler de, 'asla'nın, olamaz'ın, imkânsız'ın' şairleridir. (Yazarın söyledikleri, incelemeciye, yazarın yaşam ve yapıtının eşsiz bir özeti gibi gelir.) Şöyle devam eder, yazar: "Onun için gürültülü neşesine [Hoş, gürültüsünü işitmedik ya!], riyazi denebilecek bir tahlil kabiliyetine, geniş hayat iştahasına [?] rağmen Mümtaz, o zamana kadar ömrün ve gençliğinin kendisine üst üste açtığı sofraları reddetmekle kalmamış, hayatının acı taraflarını ancak yaşanacak iklim gibi kabul etmişti." (Tam bir acıseverlik örneği!) Aşk'la şiir'in nerede ve nasıl birleştiğini de, Mümtaz (yaratıcısı adına), şöylece anlatır: "Her düşünce, her ihsan, onda, ağustos mehtabını seyrettikleri gece Nuran'a söylediği gibi, zalim bir işkence, bir azap haline geldiği zaman tam şekli almış olurdu. Bunu yapmadığı takdirde şiirinin hayatla birleşmeyeceğini biliyordu. [Hayatla bağı 'ölüm' üzerinden kuran Tanpınar şiiri! Bu arada, Mümtaz'ın yalnız romancılık değil, şair yanının da olduğunu -yersiz bir gecikmeyle de olsa- öğreniriz. Demek ki, 'maddeyi uykusundan uyandırıp kendi ruhunu kâinata geçirecek insanın şiirini yazmak' hevesi boşa değildir!]... Aksi takdirde kapının önünde kalır, ödünç alınmış bir dil kullanırdı." (Tanpınar, kendi iç yaşantısı içinde kendisini terennüm ederek, o yaşantı içinde dönenerek; dolayısıyla, geriye dönerek yazmıştır: başta şiirlerini ve sonra, diğerlerini.) Bıçağı eline geçiren Tanpınar iyice kanırtır ve şunları da ekler: Mümtaz'ı öyle bir bağlanmaya iten, Nuran'ın kendisinden evvelki 'aşk ve evlenme tecrübesinin verdiği üstünlük' (İncelemeciniz, Tanpınar'ın hikâyelerinde, ilişkilerin, bir başka adamın gölgesinde kurulma tercihine dikkatinizi çekmişti!), bir; bir de, Mahur Beste üzerinden dile gelen kalıtsal yüklülük: bir başka adamın varolana tercih edilışıdır. (Bir kez daha: Söylenen, 'edilgin/mazoşist/eşcinsel' bir yaşantı ve yatırıma işaret eder. 'Serçe/atmaca, mazlum/zalim' ilişkisinin çekiciliğidir, söz konusu olan!)

Mümtaz, Nuran'ın, 'her şeyi olduğu gibi kabul edişi'ni, 'günlerin getirdiği ile mesut olmayı' becerebilmesini de yarı tanrısal bir şey gibi hisseder. Yazar, Mümtaz'ın Nuran'la ilişkisini (bu arada, kendi roman yazma sürecini) nasıl yaşadığını da şöylece anlatır: "Hakikatte o, kendisine bir iç nizamı arıyordu. Kelimeleri, hayalleri canlandıracak bir ateşin peşindeydi. [Roman ya da şiir hayatı böyle yürütülebilir; lakin, hayatın kendisi, mümkün mü? İncelemeci fikrini zaten daha önce söylemiştir. Yazar da kabul eder.] Fakat oyun daha başında değişmiş, bilerek girdiği imtihanda [yaratıcısının da hazırladığı bir takım sudan sebeplerle] Mümtaz mağlup olmuştu." Doğaldır; yaz boyu, salim kalmış yanları ile zaman zaman saadet duygusu ile uyandığında bile, kendi kendisine, "Acaba lüzumundan fazla mı?..", diye sorup durmuş; hissedebildiği kadarıyla hissettiği yaşam sevincini dahi yadsımaya eğilimli yanı ile "âdeta çifte denecek bir hayat" yaşamıştır. Mümtaz, bir diğer ikili yaşantıyı da müzikle ilişkisinde tecrübe eder: Dini/mistik öğelerle bezeli olan bir müziği hiç de o duygularla dinlememiştir. Nuran'la ilişkisidir çağrışıp duran, bir de yazdığı eser. Bu saptama incelemeciye şunu düşündürür: Mümtaz'ın Nuran'la ilişkisinde cinsel/dünyevi/somut olanlar bastırılmış; onların yerine, düşünsel/ülkûsel imgeler geçirilmeye çalışılmış (Mümtaz gibi, yaratıcısı da, zaten öyle yaşayagelmıştır -kendisini ve eserini!); müzik, bastırmaları zayıflatan işleyişi ile dinsel/mistik ülkûsel imgelerden daha asal olana (dünyevi olana) yönelmeyi kolaylaştırmıştır. Mümtaz'ın ayımsayıp şaşırdığı şey, bu noktada, bir iç yaşantısal duyarlık olarak Tanpınar'ın (büyük bir isabet ve güzellikle) metne taşıdığı şeydir. Hatta, Tanpınar, şunu da sorar: "Yoksa, alaturka karşısındaki vaziyeti tamamıyla müstear [eğreti, takma] bir vaziyet miydi? Onu da, hayatındaki birçok şey gibi, hattâ o kadar çok sevdiği Nuran'ın aşkı gibi, sadece bir nizam olarak mı benimsemişti? Sadece zihninden, muhayyilesini zorla kırbaçlayarak mı bütün bunları yapıyordu!" (51) (İncelemeci, yazarın sorduğu sorulara hayranlığını saklamak istemez!) Ve Mümtaz yeniden Suad'ına döner, onun saadetini sorgular: Oraya mesut olmak için mi gelmiştir? 'Küçük kadınları' ile olsa (Mümtaz, kendi dışındakini küçültme eğilimi gösterir.) bin kere daha mesut olmayacak mıdır? Öyledir ama onun ayağına basma saadetini de kaçırmak istememiş olmalıdır.

Hikâyemizi karşı-kahramansızlıktan kurtarabileceği umudunu bağladığımız Suad'ımız, kendisi için başlıklandırılmış bölümde, kendi ağzı ile ilk lafını sarf edebilmek için, 268-225= 43 sayfa beklemek zorunda kalmıştır. Mümtaz, Emin Bey'i uğurladıktan sonra (ne olacaksa olsun, deyip herhalde), Suad'a müziği nasıl bulduğunu sorar. Hemen İhsan atlar, "Şimdi onu konuşuyorduk, Suad beğenmemiş..."

der. (İncelemeci serinkanlılığını yitirir; ‘Dur be kardeşim, bir de adam konuşsun!’, demekten kendisini alıkoyamaz.) Suad’ın özgün yanıtı aslında efendicedir: *“Beğenmedim değil, aradığımı bulamadım...”* Ayinden önce heyecanını dindirememiş olan İhsan’a, besbelli, ayın de kâr etmemiştir: *“Sen musikinin Allah’ı elinden kolundan kısıkvırak yakalayıp sana teslim etmesini istiyorsun... Bu imkânsız bir şey! Her yerde, ancak getirdiğini bulabilirsin!”* (İhsan, Mümtaz’ın da gerisine düşer; herkesin ânın yaşantısı/etkileşmesi içinde müzikte bir şeyler arayabileceğini kabul etmez -aramak değil, cebindeki ile yetinmek ısrarındadır!) Suad’ın ikinci açılış hamlesi de soyludur: *“Belki. Fakat bundan şikâyetçi değilim, beni sıkıran boşluğun etrafındaki o dönüş... fıkı-i sabit halindeki o çırpınma. O beni sıkıyor.”* Haydi bakalım, der, elindeki kadehi kaldırıp; *“Belki bunda bir şeyler vardır. Hiç olmazsa unutmanın tesellisi!”*

İzleyen kurmaca içinde şöyle bir Suad manzarası çıkar ortaya: İşi aceledir, vakti yoktur, birden ve çok içmek zorundadır. (*“Amma da muammalı konuşuyorsun, Suad!”*, diye alaysılamayı ihmal etmez, ‘kendi olmak’tan, insanı aramak’tan yana konferansını az önce vermiş olan İhsan!). Gündelik işlerle arası yoktur. Gara erken gelmiştir, hayatını büfe önünde geçirmek zorunda oluşu o yüzdendir - içecektir, tren kalkıncaya dek. (İhsan -sözü kaptırmama telaşıyla-, karşılaştırmalı din mütalaalarına girer. İsa’nın insanlığın kurtuluşu adına kendisini feda edişi, sınıf mücadeleleri ile şehirlinin-köylünün kurtuluşları, vs.; halbuki biz Müslümanlar, bunlarla alakamız olmadığı için başından beri ‘hür’üzdür - yani, dalga geçmeye de çalışmaktadır!) Suad, İhsan’ın özgürlükle başıbozukluğu karıştırmamasını anımsatır -o bile! (Meğerse, İhsan ciddidir, ciddi ciddi -esaret hukuna rağmen-, fıkıhın insan hürriyeti üzerinde ısrarlı olduğunu vurgular.) Şark’ın özgürlüğe içtenlikli bir yatırımı yoktur, Suad’ göre. (İhsan, Müslüman Şark’ın özgürlük aşkından ödün vermez. Özgürlüğünden vazgeçiceğiverse de, keyfiyet, ‘bir nevi fedakârlık terbiyesinden’ mülhemdir. Bu arada, Mümtaz, hep birlikte Suad’ın peşinde, bir tür süre avında oldukları duygusuna kapılır. Acaba, yazar ne hissetmektedir? Ava heveslenenlerin avlanmakta olduğunun ayırında mıdır, acaba?) Suad, şu ya da bu yönüyle eleştirildiğinden dem vurur. Tamam, ama o, ‘mesuliyet hissi ile doğmamıştır ki!’. (İncelemeci, yazarın da Suad’ı olgusal anlamda hafife almaya niyetlendiği duygusuna kapılır.) *“İnsan ya öyle doğar, yahut doğmaz. Bende bu yok.”* (Yazar, Macide’nin bile -iltifatkarlığından doğru yanında olduğu- Suad’la alay etmesini münasip bulur. Gelmeden önce -bu denli zirvalayacak kadar- çok mu içtin?, diye sordurur Macide’ye.) Suad, Mümtaz’ı da yoklar; fevkalade ‘faziletli, hür düşünceli, kendi ölçülerine sadakatinde ısrarlı, mecburiyetlerden hazzetmeyen’ bir adamın, bir gün bir kadınla evlenmesi, giderek evlilik içinde tasnif edilmekten dolayı çıldırışı, zalimleşmeye başlaması ve karısını öldürmesi konulu bir hikâye yazmasını tavsiye eder. (Macide, vaziyetin sarhoşluktan ibaret olmadığını anlamış mıdır, acaba? Suad’ın, hikâyedeki meseleye bir cinayet olarak bakılmaması, kendisine dayatılan şartlara -umumun yaptığı gibi- kendisini uydurmayıp isyan edişin bir örneği olarak alınmasına dair tavrını, bu kez de, akıl sağlığı açısından mahsurlu bulur; ‘kafana acı!’ diye telkinde bulunur.) Hikâye, dirilişin hikâyesidir, Suad’a göre. (İhsan, öfkeden kudurur -ya da incelemeci öyle tahmin eder. *“Veliliğin yolu cinayetten geçmez ki... İnsan kanı daima korkunçtur... Cellat hiçbir zaman sevilmemiştir.”*, yollu beylik laflar eder.) Suad, mevcut ahlakın üzerinden aşip öldürmek iradesini hayata geçirecek tanrısal özgürlükten dem vurur. (İhsan, *“Ahlakın üstüne çıkılmaz... İnsan kanla hür olmaz...”*, der -ya da haykırır herhalde. Macide, Suad’ın karısı Afife’yi öldürmeyi kurmuş olabileceği endişesini dile getirecek denli işi azıttır.) Suad, İhsan’dan ‘hürriyet tarifi’ ister. Başkaları için istenen nimettir, İhsan’a göre. Gerçekçi olmadığını, başkalarına esaret anlamına geldiğini söyler, Suad. İnanırsan iş değişir, biz tek bir varlığın geçici parçalarıyız zaten, teker teker değil tüm insanlık tanrılaştığı zaman hakiki ahlak da kurulmuş, gerçek özgürlük kazanılmış demektir, der İhsan. ‘Başkalarının çalışarak elde ettiğini doğasında mevcut bulan; ayrıksı özelliklerinden dolayı, ayrıcalık istemi mazur görülmesi, ortalamaya tabi tutulmaması gerekenlere’ getirir lafı, Suad. (Yine, aklını karıştırır, ‘üstün insan’lığa soyundururlar Suad’ımızı.) Suad, hikâyeyi Mümtaz’ın yazmasında ısrarlıdır. (Yazar, tartışmanın heyecanı ile olmalı, Mümtaz’ın romancı-şair kimliğinin yanına, kendisinde olan üçüncüyü, hikâyeciliği de eklemiş olur. İncelemeci de, heyecanından silkelenip, Mümtaz’ın doktora tezi sonrası imtihanlarını merak eder -aradan da neredeyse bir altı ay geçmiştir!) İhsan, insanın talihine mahpus olduğunda, talihine iman etmesi ve ıstıraba katlanmasında ısrarlıdır. Suad, haklı olarak, akılla imanın İhsan’da karışık olduğuna işaret eder. Mümtaz’ın hikâyeyi yazmasını ister yeniden. O, yaşayan; Mümtaz, yazan, yapmacık da olsa kendisini ait gördüğü dünyada kalandır. Kendine yüklenmeye vardırır işi; sefildir, maddidir, ayyaşır, vazifesinden kaçandır, ömrünü israf etmektedir, çocuklarının yüzlerini görmek istemeyen bir babadır, kendisine emanet edilen kasayı soymaya niyetlenendir, hayatını en manasız şekilde budalaca israf edendir. Giderayak Mümtaz’a da bir darbe indirir -yazar da herhalde kendi kulağını çekmiş olur: *“Şimdi niçin sen yazasın istiyorum, öğrendin mi? Bir kere olsun belkemiğinde dehşet ürpersin diye!.. Kelimelerde yaşıyorsunuz... Mesela öldürecek derecede sevmediğini öğrenmek için yazmalısın. Fakat sen ölümü de bilmezsin... Eminim ki senin için ölüm bir fırında iyice piştikten sonra, tıpkı bir müzede*

muhafaza edilen eşya gibi ebediyette daha parlak, daha kendisi olarak beklemektedir.” (52) (Pişirilip ebediyette muhafaza edilen parlak bir eşya misali ölüm: M. Kaplan’a ithaf edilmelidir!) Suad’ın artık krize girdiği düşünülür. İnansa, Tanrı’yı yakalayıp hesap vermeye mecbur edeceğini söyleyecek denli işi büyütür. Allah’ı öldürdüğü için ‘hür’ olduğunu ilan eder. (İhsan itiraz eder; olamazsın der, çünkü öldürdüğün Allah içinde var! Kimse İhsan’ın aklından kuşulanmaz. Suad’da tersine çevrilmiş teoloji keşfeder; sevinir.) Suad, cümleye ‘Allahaismarladık’ der ve Mümtaz’la çıkar. Sahne kapanır, 6. alt bölüm de sonlanır.

Sonra, karanlıkta, Mümtaz’ın eli iki eli arasında, onu, Nuran’a yazdığı aşk mektubundan haberdar etmek ister. ‘Gayesiz hareketlerinden biri’ olarak tanımlar: aslında, Nuran, aklında bile yokken yazılmış bir mektup. ‘Garip ve münasebetsizin istilasında’ olduğunu söyler. (İncelemeciye sorarsanız; zaten taksim sonrası, belli bir görev taksimi dahilinde Suad’a yüklenildikten, metnin meşru bir üyesi olmaktan çok metne düşmüş bir meczup muamelesi çekildikten sonra, bir de Suad’a kendisinin böyle tanımlatılması, biraz garip ve münasebetsiz kaçmıştır, diyecektir.) Bereket, şunu da söyler Suad: “*Sen, garip ve münasebetsizin bazen bizi nasıl istila ettiğini anlamazsın. Belki hiç anlamayacaksın. Çünkü hareketlerinin üzerinde ısrar eden, onların behemehal bir devamı ve neticesi olmasını isteyen takımdansın...*” Yokuşun başında durur, etrafına bakar Mümtaz. “*Sonbahar gecesi, siyah ve çok cilalı bir camın arkasında gibi, dağınık ve insanın içine kadar işleyen ışıklarıyla, her türlü değişme ihtimallerinin dışında parlıyordu.*”, der yazar. “*Ya dediği doğru ise... Rabbim, ya dediği doğru ise...*”, diye söylenir kendi kendine Mümtaz. (Garabet ve münasebetsizlik telafi edilmiştir, diye düşünür incelemeci.) “*Fakat kanatlarında hep aynı katılık vardı[r]*” Mümtaz’ın. “*Beni de beraberinde götürse...*” (Kanatlar külçeleşmiştir bir kere.) Başka zamanlarda olsa, ‘kendi zevk ve şiir dünyasının en halis tarafını’ bulabileceğini umut eder: İşlenmemiş mücevherini işleyebileceğini, siyah mermer ve granitlerini kırabileceğini. İçinde büyük bir korku uyanır. (Tanpınar ve Mümtaz, içlerindeki korkuyla başbaşa kalırlar.) Mustarıptır. İstirabıyla ‘bütün şiir dünyasına kapanmak’tan başka çaresi yoktur. (Çaresizlik, Mümtaz’ın ve yaratıcısının mayasındadır.) Lakin, ‘bir tarafı yıkılmış gibi’dir. ‘Kafası ile vücudu arasındaki mesafe’yi merak eder. (Çok da iyi eder.) ‘Artık insanlar hakkında hüküm vermek istemez.’ (İncelemeci, ‘Suad meselesi’nin ıslah edici bir hüviyet kazandığını düşünür -yazınsal ‘yaratıcılık’ adına sevinir.) “*Suad fena bir rüya gören adama benziyordu.*” (Dilde musikiye gönül veren Tanpınar’ın kulağını bu cümle -hatta, benzerleri gösterilebilecek birçok cümle- tırmalamamış mıdır, ayrı bir merak konusu; ama, o fena rüya, katı kanatları bile bir miktar kıpırdatabildiyse, hayra yorulmalıdır -diye düşünür incelemeci.) (53)

Mümtaz, eve (ve 8. alt bölüme), külçe kanatları ile kaskatı girer. İhsan aksilenir (Duygularını bir yana itekleyenlerin, ‘entelektüel’ mesailerinin kesilmesine tahammülü yoktur zira.): “*Hazin tarafı şu ki, bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. Hegel, Nietzsche, [Ve hepsi aynı sepete!] Marx geldiler, geçtiler. Dostoyevski Suad’dan seksen sene evvel bu azabı çekti...* [Demek; kılığal, düşünsel, yazınsal ifadeleri içinde insanlığın evrensel birikimine ihtiyacımız yok! (Devam fikri önemli; ama, cami-türbe- üzerinden olursa!) Peki; nedir bizim için yeni ve dolayısıyla önemli olan? Sıradan milliyetçi söylesin.] “*Bizim için yeni, en ufak Türk köyünde, Anadolu’nun en ücra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir. Bilmem, fikrimi anlıyor musunuz?*” [Efendim?] Halbuki Suad, samimi azaplar içindedir -hatırlatır, külçe kanatlarıyla Mümtaz. ‘Milliyetçi dava’ aşkıyla mukabele eder İhsan: “*... ama bana ne?.. Benim ferdin peşinde koşacak vaktim yok. Ben cemaat ile meşgulüm. Sürüden ayrılanın arkasından anası ağlasın!*” (54) (İncelemeci, haddi ve yeri değilse de, Türk milletinin ‘egemenlik’ anlayışının tam da bu eksen üzerinden ‘devam’ ettirildiğini düşünür.) Nuran da kusur kalmaz; bir vakit Boğaz’da gezinirlerken, bu Suad’ın, güzel bir köpek yavrusunu ‘şartlarına göre fazla mesut’ bulup denize salladığını nakleder. (Cami-türbe gezerkenki duyarlıklarını yitirmiş gibi konuşmaktadır Nuran!) Meğerse o vakit (de), Suad, canlı olan her şeye düşmanmışmış. Nihayetinde, İhsan (ağabeyimiz), cemaatin manevi sıhhatini de düşünerekten, Nuri ve Orhan ikilisinden halk havaları ister. ‘Dik ve heybetli’ sesleriyle Rumeli’den doğru girerler Nuri ve Orhan (kardeşler). Havaları iyi gelir meclise. (Oh, biz devamıza bakalım; ‘İslav’ın kederi de kendine’ -ne güzel söylemiş Kemal’imiz!) Bir de Tefvik Bey’den gül ilahisi. Hava(lar) Mümtaz’a da iyi gelir, şüphe ve azaplarından sıyrılır. Güllerin içinden canım -diyerek, sanki-, Nuran’ı, Tefvik Bey’in gül tufanından doğru davet eder -hayatına, içinden.

9. alt bölüme, yazar, âdeta, bereketli bir tefrika heyecanı kurmak niyetiyle girmiş gibidir. Nuran’ın etrafı ‘açıktan açığa’ onunla meşgul olmaya başlar (Nedense? Daha önce neredeydilerse?). Mümtaz, sevgilisine sahip çıkmak yerine, kuşku, suçlama ve ihmal edilmişlik duygusu ile yüklü mektuplar yazar durur. (Gül tufanı içinden çağırılan sevgiliye ne olmuştur peki? Ve niye mektup? Üstelik, -az sonra öğreniriz- Mümtaz da İstanbul’da ev tutmuş, her ikisi aynı yakada ve yakındırlar.) Fatma’ydı, Yaşar’dı,

dedikodulardı, tamam; fakat Nuran, ‘âşıkının vaziyetini büsbütün başka’ bulur. (Demek, birden, maşuk ile maşuka, ayrı tellerden çalmaya başlar!) Maşuk, niye kararsız der; maşuka, niye sükûnetini takınıp köşesinde beklemiyor, der. Lakin hava, (Nuran ve tefrikacı tarafından) maşuğun serinkanlılıkla köşesine çekilmesine elvermeyecek denli kızıştırılmıştır. Beyoğlu’na taşınmış olan Nuran’ın eski ‘mektep’ arkadaşları, kalabalık aile muhiti, Yaşar’ın tükenmek bilmeyen dostları (ki, Yaşar, Mümtaz olmasın da, deyip, tuttuğunu ‘açıktan açığa’ Nuran’a alaka gösterenler kalabalığına katmaktadır.), Fâhîr’in hısmı-akrabası ve nihayet Adile’nin ahbabları -davet, toplantı, danslar girila gider. (İhsan’ın, “Varsın aralarında hayat standardı yine ayrı olsun; fakat aynı hayatın ihtiyaçlarını duysunlar” lafı gelir incelemecinin hatırına.) Kalabalık, hızını almışken, şubat ortalarına doğru Mümtaz’a ayrılı saatlere de el koyar; Nuran, sonradan -şaşkınlıkla- fark eder! Kaldı ki, Nuran ve Mümtaz, ‘bir müddet bir arada görünmemeye karar vermişlerdir (de). Yazar, “Bir bakıma göre bu çok doğru bir şeydi.”, diyerek, alınmış olan kararı destekler. (Yani; kader, Mümtaz’ımızın karakteri üzerinden ağlarını örmekte, Mümtaz’ımız namus belasına evinde oturmakta; namus belasına ‘çok doğru bir şey yapan’ kadın tarafı toplantılarla, danslarla gününü gün etmektedir!)

Ve Nuran, ‘Mümtaz yüzünden çocuğunu ihmal etti’ suçlamasını telafi niyetine, *hakikaten eğlenmeye, gülmeye, ufak iltifatları kabul etmeye kendisini mecbur san[maya]*” başlar. (Tefrika havası iyiden iyiye kuvvet kazanır!) Düşüncesinin, hiç olmazsa bu davet ve toplantılarda Mümtaz’dan uzaklaştığını hisseder. Giderek de, ‘kendisine cebredilen (zorlanan/!) şeylerin çoğunun, etrafındaki hayranlık ve eğlenceyle dolu hayatın hoşuna gittiğini görür. Bir yandan, “Çin’de bulunsam bile düşüncem onundur!”, diye zihninden geçirir; öte yandan, tebessümleri, konuşmaları ve neşesi ile artık başkalarının; başka erkeklerin kolları arasında dans etmektedir. Çin’e kadar uzanmaya gerek kalmaz, başka erkeklerin kolları arasındaki Nuran, Mümtaz’la girdiği düşünce âleminde de çıkar. Artık evinde olmadığı için (Peki nerededir?), annesinin anlamlı baş sallayışlarına, Fatma’nın düşmansı bakışlarına katlanmak zorunda da değildir? (İncelemeci, yazarın kendi yarattığı Nuran’ına böyle kayıtsız kalmasına, baştan savma davranmasına içerler. Romanın, bir kez daha, ne kadar ‘Mümtaz ve Mümtaziye’nin dünya görüşsel merkezli’ olduğu izlenimini edinir. Yani; bu kadın, nasıl olup da, yazdan [Boğaz-tarih-mimari-musiki-derin aşkların kadını] kışa, bambaşka bir kadın [ucuz iltifatların, toplantıların, eğlencelerin kadını] oluvermiştir? Bütün bu serüven, iç dünyasında nasıl yankılanmıştır? Romanın anlatılan zamanında, böyle bir anlatı kavşağında, ‘bir kadın’ ne yaşar, nasıl yaşar?)

Mümtaz, Taksim’de tuttuğu -iki oda bir holden ibaret- apartman dairesinde, söz verildiği üzere, Nuran tarafından ziyaret edilmeyi beklemektedir -‘garip ve zalim bir bekleyiş içinde’. Öğretim üyeliği gibi bir işi olan, üstelik doktora sınavı da herhalde daha verilmemiş olan (İncelemeci, incelemecinin, Mümtaz’ın doktora sınavını bu denli merak edişini, incelemecinin karakterine yorar!), dahası, ek masrafları karşılamak için ek işler de aldığından, işi başından aşkın olması gereken Mümtaz, Nuran’ın belirsiz vaatleriyle zalimce bekletilmektedir. (Durum, mezalime eğilimli Mümtaz için son derece isabetlidir!) Nuran, diyelim geldi, çoğu kez vaktinde olmayan o gelişlerinde bile pek kalmamakta (Nuran’daki bu çarpıcı ve içeriden ele alınmamış değişiklik, incelemecide, kıza büyü yapılmış olabileceği izlenimini uyandırmakta)dır. Yazar, 9. alt bölümü sonlandırırken, mazlum Mümtaz’ın hayatına okuru şöylece sokar: “Fakat gelmediği günler, geceyi, onu görmeden geçirmek azabıyla korkunç olurdu. Mümtaz böyle zamanlarda sevgilisinin evine koşar, onu evde bulamazsa, Tefrik Bey’le, annesiyle biraz konuşur, beklemeye çalışırdı. Bazen de, her şeye küskün, evinde kalırdı.” (İncelemeci; Mümtaz’a ilişkin yazarın Suad münasebetiyle söylediklerini anımsar: “... farkında olmadan bütün zulüm görenlerin kendilerine zulmedenlere, serçenin atmacaya karşı duyduğu cazibeye benzer bir his duyuyordu.” Bir kez daha; kadın atmaca, erkek serçedir!) (55)

Evet; serçemiz öyle çaresiz bekleşedursun, bir gün, Mümtaz’la Nuran’ın arasındaki ilişkiyi bilmeyen bir tanıdık, Suad’lı, Nuran’lı Adile Hanım takımının bir gazinoda nasıl da eğlendiklerini nakleder. “Hele, Suad Bey’in metresi olacak galiba, bir hanım vardı[r].” Nakil pazartesi, nakledilen ondan üç gün öncesidir -Cuma: Nuran, bir gün önce telefon etmiş, geleceğini kesin olarak bildirmiş (Demek, Mümtaz, yeni evine telefon da çektiği halde, Nuran, adamcağızı, öyle günlerce, habersiz bekletirmiş!); ancak, gelmemiştir. Mümtaz’da da tabii, o pencere senin bu pencere benim, sigara üstüne sigara, bir merak almış yürümüş; haberi alınca da, bu kez alıp yürüyen hezeyanlar olmuştur: “Birkaç dakikada kıskançlık, etrafında ve içinde vehimden, azaptan, o çılgin ve muazzam makinesini kurmuştu. Sanki bir örümcek durmadan çalışılıyor, çelik [ve de tefrika] ağlarını örüyordu.”

O gece önce Talimhane’de Sabih’lerin evini basmak ister (nasıl olsa Suad da, Nuran da orada olmalıdır). Kapıdan döner. Tünel’e vurur. Küçük bir meyhaneye atar kendisini. Küçük Rum meyhanesinde, meyhane hayatları ile ilgili bir şeyler anlatmak ihtiyacındaki yazar tarafından 299-303.

sayfalar arasında tutulur. Çıkar. Eve gelir. Saat on bir olmuştur neredeyse. Anahtarını ararken kapıyı Nuran açar. (Tefrikasında, o günkü bahis burada kesilmiş olsa yeridir!) Meğerse efendim, Nuran, o gün tam da söz verdiği saatte Mümtaz'da olmak için çıkmış, kapının önüne geldiğinde Suad'ı görüvermiştir. Nedense iki haftadır Suad o sokakta dolaşıp durmaktadır. N'apsın Nuran; o da döner, Sabihler'e gider. Oradan da Arnavutköy'e geçilmiştir -hep birlikte. Mesele bundan ibarettir. (E peki, o metresçilik havasında eğlenmece neyin nesidir? Diyelim, adam yalancı, zavallı isimsiz bir kahraman -önü yok arkası yok- niye sokuşturulur metne? Yoksa, gerçekten, Nuran da mı uydurmaktadır? Emirgânda'ki gecenin havasından biliyoruz, nasıl olur da Nuran, kapı önlerinde dolaşan Suad'a, nedir kuzum senin bu hallerin, yollu bir şeyler söylemez? Hadi demedin, koşa koşa Sabihler'e gittin, el insaf yani Nuran Hanım, Sabihler'in evi daha eski, elbet telefonları vardır, insan Mümtaz'ına bir telefoncuk da mı edemez yani?) Mümtaz anlamamış gibi bakar. (İncelemeci de bir şey anlamamıştır.) Ortadaki ruh serseriliğinden Nuran da bıkmıştır -eh, anne de onayladığına, Tevfik Bey de dünden razı olduğuna göre- evlenelim der, en çabuk tarafından -İhsan ağabeyin yardımıyla. (E, ne oldu Mümtaz; serçelik o boyutta mı, insan bir sormaz mı, nasıl da o kadar hesapsız ihmal edilmiştir?)

Neyse efendim, Nuran ve Mümtaz yeniden evlilik havasına girerler. O arada Nuran anahtarını kaybettiğini, Suad'ın bulmuş olmasından (Niye, nasıl?) korktuğunu da söyleyiverir. (Böylelikle, ucuzundan, o anahtarla Suad'ın ilerleyen sayfalarda bir işler çevireceğini çıtlatıverir okura! Ve incelemeci de merak eder; o vakit İstanbul, birinin kaybettiğini ötekinin hemencecik bulabileceği kadar ufak mıdır?) Ertesi sabah erkenden (evlilik işlemlerini başlatmak üzere) İhsan'a giderler. İhsan, bir hafta içinde olur, der. Döner (eski bir mektep arkadaşı olan orta yaşlı mebusu kıstırmıştır bu kez -sabahın o saatinde!), fikrin 'realite' karşısındaki kıymetsizliğini (herhalde, incelemecinin, fikirlerini hafife almasına da içerlemiş olmalıdır) açıklar. Sözlerini (memleketimizde fikrin önden gittiğini vurguladıktan sonra) şöyle bağlar: *"Kaldı ki, üzerimizde asırlardan gelen büyük bir terbiye de var. Her şeyi bozan, bizi âdeti mahkûm eden bir itiyat... Çabuk vazgeçiyoruz. Müslüman Şark'ın en büyük hususiyeti budur. Şark vazgeçer."* (Halbuki, İhsan'ımız, 'birinci Emirgân konferansı'nda -s. 241- bilhassa şunun altını çizmiştir: *"Halkın kayıtsızlığı veya bizden şüphesi bizim uydurduğumuz bir masal olsa gerektir... Hakikatte halkımız münevverine inanır. Onu benimser... Halkımız münevverine daima inandı ve gösterdiği yola gitti."* (56) (İncelemeci, İhsan ağabeyin de, kitabını yazıp bitirmesini, çelişkilerini gözden geçirmesini, metinde önemli kesişim noktaları olan Yahya Kemal Bey'e benzememesini temenni eder.)

Nüfus kâğıtları İhsan'a gönderilir, (arada bir hafta vardır, karlı havada Boğaz da hoş olur) Emirgân'a gidilir: *"Saadet dediğimiz o turfa [az bulunur] meyveyi, onun bütün lezzetlerini, insan hayatını şiir ve sihirle dolduran, bir sanat eserine benzeten şeylerin hepsini, genç adam bu hafta içinde ta[dar]."* (Dikkat edilirse, yazarımız, turfa meyvenin tadına bakanın 'genç adam' olduğunu vurgular. Genç hanımın ne tattığı ile -sanki- hiç ilgili değildir!) Yazarın ve Nuran'ın sağladığı 'asap sükûneti' içinde Mümtaz, Şeyh Galib'in planını baştan kurar. Nuran'ın duyarlığı Mümtaz'ın ceketindeki kopuk düğmeye kayar. Mevsim, şubat sonuna dayanır. Fırtına, sis, kar, tipi ile şehir altüst olur. Geçmiş yazı hatırlarlar. Mümtaz (sonrasında, 'sekiz on defa saatlarca' beraber kaldıkları halde), 'hâlâ', o gece Suad'ın ne demek istediği ile meşguldür. (Demek, o, 'sekiz-on defalık, saatler süren' Mümtaz-Suad beraberliği kayıt dışıdır!) Serçelere ekmek ufalarlar. Evlilik için cüzdanlarını verdikleri, sürenin dolmasını bekler oldukları halde, her ikisinin de içinde evlenemeyeceklerine dair bir korku vardır. (Korku için, yazarın da artık ileri sürebileceği bir mazeret yoktur ama nedense, onca turfa meyvenin üstüne korku gelip çökmüştür. Okurun da umudu kalmamıştır herhalde; bir şey olacaktır.) Hafta dolmadan İstanbul'a dönerler. Doğru nikâh dairesine gidecek kadar Emirgân'da kalamadıkları (7-5=2 günleri daha olduğu) için Mümtaz'ın İstanbul evine giderler. Giderlerken, Nuran Beylerbeyi önlerinde Mümtaz'ın elini tutar. Korkusu daha da artmıştır. Rüyasında Suad'ı görmüştür. Mümtaz şaşırır; o da görmüştür. (İncelemeci şaşırmaz; demek, Jungcu yazar, her ikisine de hikâyenin olumsuz sonunu ilham etmiştir. Okur da artık emindir herhalde; hikâyenin yazgısı rüyadadır. Bu işin oluru kalmamıştır.)

Yazar (elbet Nuran'ın ne gördüğü ile ilgili değildir), Mümtaz'ın rüyasını dinler. Mümtaz, rüyasında babasının elinden bildik billur lambayı almış, çocukluğundaki o köylü kızı ile kayığa binmiştir. (Mümtaz, babayı saf dışı bırakmış, etkin ve erkeksi bir meydan okuyuşla, kayığa ['kayık'] atlamıştır.) Ancak, rüya, Mümtaz'ın, katran rengi kayıkta (rıhtımdan daha açılmamışken) Suad'ın uzun kemikli yüzünü görmesi, lambanın ışığının gitgide sönmesi, kayık ha battı ha batacak derken, heyecan içinde çırpınarak uyanması ile sonlanır. (Aslında rüya, Tanpınar'ın rüyalara yaklaşımından farklı bir şekilde ya da ona rağmen, Mümtaz'ın iç çatışmaları ile çok tutarlıdır. Tanpınar'ın, kendisi ile kesişim noktaları çokça olan Mümtaz'ın iç dünyasına bakarken, o çatışmaların rüyadaki olası yansımasını yakalayışı, olasılıkla, kendi içine bakışındaki -bu noktada kendisini gösteren- tutarlılıktan kaynaklanır: Nuran'la

turfa meyve tüketimi ile canlanan doğrudan erkeksi [etkin/fallık] tavır... üstü kısmen örtülü serçe tavrı [edilgin/mazoşist/eşcinsel tavır]... her ikisinin çatışması [bir yanda babanın lambasını ele geçirip kızla kayığa binme; bir yanda, karanlıklar içinde uzun kemikli yüzü ile -erkeksiliğe işaret- Suad]... çatışmanın/rüyanın, ha battı ha batacak noktasında [rıhtımdan açılmadan/girişim yeterince gelişmeden/ele geçirilmiş lambanın ışığı kararırken] uykudan uyanma ile kesilişi. Zaten böylesi bir çatışma ve belirsizlik, hem Mümtaz hem de yaratıcısında egemendir -bkz. gelip geçtiğimiz yollar.)

Mümtaz ve Nuran'ı, İstanbul evine geldiklerinde, yazarın her iksine rüya aracılığı ile malum ettiği manzara karşılar: *"Holde çok keskin bir ışığın altında tavana asılmış bir insan vücudu, kapıya doğru sallanıyordu. Mümtaz da, Nuran da ilk bakışta Suad'ı tanıdılar."* Üstelik, ellerindeki pıhtılaşmış kanın yanı sıra, holde de kan lekeleri vardır. (Yazar, Suad'ın kendi canına kıyışındaki şiddetin yoğunluğunu vurgulamak istemiş olmalıdır.) Kaçınılmaz işlemler sonrası, ertesi gün, Nuran, Bursa'ya hareket eder (anne ve dayısı oradadır). Oradan yazdığı mektubunda Mümtaz'a şöyle seslenir: *"Ne yapalım Mümtaz; kader istemiyor! Aramızda bir ölü var. Bundan sonra beni bekleme artık! Her şey bitmiştir."*

Mektubu alan Mümtaz Bursa'ya koşturur. Orada, kendisinden önce koşturup gelmiş, Fâhir'le karşılaşır. Nafile; Nuran, sözlü olarak da, artık saadetlerinin imkânı kalmadığını belirtir. Bir ay sonra İstanbul'a döndüğünde Mümtaz yeniden ümitlense de, her şey bitmiş yollar ayrılmıştır artık. Mümtaz'ın da elinde, kala kala, çeşitli kıskançlık ve kuşkular kalır. Hatta, genç kadının Suad'ın kendisini öldürüşünden bu denli etkilenişi de, 'Nuran'ı bir ölüden kıskanmasına' neden olur. (Aslında, Mümtaz'ın dışa vurusunun ötesinde, yaşadığı anlamlıdır: Bir kadınla ilişkisinde, atmaca niteliği ağır basan bir üçüncü [Suad], her ne kadar kendi çatışmalarından kalkarak, daha önce saldırganca dışa vurduğu ümitsizliğini tam tersine döndürüp içine vurdurmuşsa da, sonuçta, o içe vuran saldırganlığı Mümtaz[lar]'ın evinde gerçekleştirmekle, belirleyici üçüncü olarak Mümtaz'ın [serçenin] yaşamına müdahale etmiş; son çözümlemede, kadın, Mümtaz'a yatırımından kopmuştur. Hikâyenin böyle sonlanması, her ne denli metnin -zaman zaman ihtiyaç duyduğunu saklamadığı- melodramatik havasına hizmet ediyorsa da; Mümtaz kimliğinin yaşadığı ilişkinin böyle seyretmesi ve sonlanması, psikanalitik duyarlıkla bakıldığında da şaşırtıcı değildir; tutarlıdır: Erkeğin, gevşek [ve daha ziyade, entelektüel/kültürel/naif] yatırımıyla sahiplenmek istediği kadın, [bize yeterli iç derinliği ile sunulmasa da] birçok sarsalanmadan sonra, kendisine ilgisi bilinen bir başka adamın intiharı ile -intiharcının, bütün bir hayata cepheden saldırışındaki pervasızlığının ve hayatına son verişindeki şiddet-yoğun iradenin de [kesme+asma!] altının çizilmesi gerekir- adamın elinden kayıp gitmiştir.) Yazar, (incelemeciye çok isabetli gelir) Mümtaz'ın gece yaşantıları ile ilgili şu cümleleri de yazar: *"Geceleri, karışık rüyalar arasında, hemen hemen hep onunla boğuşuyordu. [Boğuşmanın, saldırganlık yoğunluğu fazla, bir tür cinselliği çağrıştırdığını da unutmadan!] Ne kendisine olan ve [burayı dikkatlice okuyoruz] bir aşka benzeyen düşmanlığını ['bir aşka benzeyen düşmanlık'], ne inkârlarını, ne de azaplarını anlayabiliyordu."* (57) (Kuşkusuz, daha derinlikli bir anlayış için, psikanalitik duyarlığa ya da o duyarlığın eşdeğeri bir yazınsal içe bakış cesaretine/yaratıcılığa ihtiyaç vardır!)

Ha, İhsan'ımızı da unutmayalım; onun için Suad meselesi çok basittir. Suad, isyan duygusu ile doğanlardandır, mesut olması mümkün değildir, 'sensüel'dir, garip bir gururu vardır ve nihayet... hastadır. (İncelemeciye göre, İhsan'ın söylediklerinde, belli bir duygu ile 'doğmak' ve işi basitçe hastalığa indirgemenin dışında, doğru yanlar da yok değildir. Asıl önemlisi, 'dava' adamı İhsan'ımızın, bire bir insana bakışındaki duyarlık yoksunluğudur. Dahası; İhsan, hem insani hem de yazınsal anlamda, fevkalade geliş[tiril]meye muhtaç bir adamdır.)

Aylardan nisan, bölümlerden 13. alt bölüm: Mümtaz, üstüne gelen boğucu anılardan kurtulmak için, Emirgân'daki evinden kaçır, İstanbul'a İhsan ağabeyine gelir. Bir kül yığını gibi kalakalmıştır. Şeyh Galib de savrulup gitmiştir kafasından. İhsan (herhalde sırtını taptaplar), romanını devrin meseleleri üzerinden kuramadığı, kendi hayatında vehmettiği şeyleri romanına taşıdığı için savrulmanın kaçınılmaz olduğunu vurgular: *"Herkes için mukadder bir tecrübeden geçtin. Şimdi hayata açılacaksın! Hislerinin değil, düşüncenin adamı olman lazım... Hayat o kadar geniş ve insan o kadar büyük meseleler içinde ki... Bir insanda fazla gecikilmez [Nuran'ı kasteder.], birçok şeyler gibi insanlar da kuyuya benzer. İçlerinde boğulabiliriz. Arasından geç, git."*, der ve anlaşılan, Mümtaz'a, 'yaratıcı' duyarlıkla, yarasını ve 'yapıt'ını 'açık' tutacağı bir roman değil de; akıl, fikir, ulvi tahlil ve tespitler üzerinden işleyecek bir roman kurmasını telkin eder.

Mümtaz, haklı olarak, anlaşılmadığını düşünür. (İncelemeci İhsan'a da hak verir; zira İhsan, millete dair meselelere bireysel duyarlıklar içinden değil, bireyi milletin meselelerine feda ederek bakma alışkanlığından gelmektedir. İncelemeci, metnin dışına çıkarak, milli olanı toplumsal olanla

değiştirmek suretiyle, sağ'dan sol'a geçmenin çok zor olmadığını da düşünür.) Ve Mümtaz'ımız (yaratıcısının da alışkanlığı olduğu üzere), kendisini surlara vurur; o gün akşama dek sur sur dolaşır. Surlarda dolarken denge sorunu aklına takılır; "*Daha muvazeneli bir adamda bu aşk neler yapmazdı?..*", diye sorar. ('Muvazeneli adam', ne istediğini bilen adam anlamına geliyorsa, soru uygundur.) Öyle olsa böyle sevebilir miydi, sevebilir miydi; merak eder. Bir anlamlı soruyu da İhsan'a sorar (hiddet ve kiniyle beraber): "*Niçin hayatın üzerinde duranlar insanı anlamıyorlar?..*" (58)

Elbet; bireyliğini ve bireysel kaygılarını toplumsal tavrına katmayı bilemeyen Mümtaz, yapısal zaaflarıyla beraber, iki uç arasında salınacaktır. Kendisini ip te sallandıran Suad da, geride bıraktığı mektubuyla, her okuduğunda Mümtaz'a, o sallantılı, hayatın rüzgârlarıyla her ân dağılmaya meyyal kaderini anımsatır: Kaçınılmaz; zira, 'kaderimiz karakterimizdir'.

Romanın 51 sayfalık en kısa bölümünü oluşturan, 'Mümtaz' başlıklı dördüncü ve son bölüme, Mümtaz, ilk bölümde kaldığı yerden başlar. Kızlardan ayrılıp Eminönü'ne döndüğünde saat 17: 20'dir. Orhan'a söz vermiştir, 18: 00'de Küllük'te olacaktır. Kendisini arkadaşlarının bile arasına katamayacak kadar, savunmasız, incinmeye yatkın hissetmektedir. Sultanhamam kalabalığına girer, yavaş yavaş yokuşu tırmanır. Sırtındaki havaleli yükü ile kendisine doğru gelen hamalı iki sayfada zor geçer. Adamın biri çarpıp uzaklaşır. Suad'a benzetir. Yazar (Mümtaz'a biraz eğlence katmak için olmalı) dalgasını geçer; Mümtaz'a "*İmkânsız...*" dedirtir, "*Yoksa ölümler bu kadar fena mı gömülüyorlar.*" Suad'ın son gecesini anımsar. Boğaz iskelesinde rastladığı küçük kıızı da evine getirmiş, kıızı, onu hayatı üzerinde düşünmeye zorlamıştır. (Suad gibi birinin hayatı üzerine düşünmemiş olması mümkün müdür? Ve rastgele eve alınan küçük kızın, "*İnsanlara emniyet edilmeden yaşanmaz!*" lafı, hangi küçük kız ömrüne sığar? Yoksa, gelecek yılların Yeşilçam filmleri için 'büyümüş de küçülmüş' çocuk örneği mi verilmektedir?) Suad, mektubunda, o zaman hayatını birden bire gördüğünü ve iğrendiğini yazar. (Suad[lar], bir kez daha hafife alınır.) Allah'ı aramıştır birden bire. İnanmış olsa işlerin ne kadar da kolay olmuş olacağını hayıflanarak düşünür. Mümtaz, Allah'a çapraşık yollardan gitme çabasının uygunsuzluğunun altını çizerek. (Suad[lar], bir kez daha hafifsenir.) Üç gündür Suad'ı rüyasında görmektedir. (Yitirilen Nuran'dan çok, Suad'la meşguliyeti, atmacanın serçe için cazibesini hatırlatır.) Rüyasında çok büyük bir evdedir: koridorlar, sofalar, odalar. Nuran diye açtığı her kapının ardından Suad çıkar. (Atmaca, rüyalarında, kadının yerini almıştır.) Rüyasını hatırlar ve Ferahfezâ'nın ilk cümlesini zihninden geçirirken, "*Garip şey, nağmenin hasret gülleri içinde Nuran'ı değil, Suad'ı görür[r].*" Yokuş bitmek bilmez. "*Yoksa... Suad benim salibim mi [haçım mı]?*", der. (Ferahfezâ'dan, kendisine haç olmaya yüz tutmuş Suad'a!) Suad'ın mektubu gelir hatırına yine. Neredeyse baştan sona ezberindedir: "*Talihimizin en hazin tarafı neresidir, biliyor musun Mümtaz?...*" (diye, Suad gibi bir adamın 'intihar' öncesi hâlinde, âdeti, ev ödevi serinkanlılığında başlayıp tümüyle yazarın ortak ağzı ile devam eden bir mektuptur bu.) Neyse, yokuş faslı biter, saat 17: 50'de caminin avlusundadır (Beyazıt Camii olmalı.). Abdest alan ihtiyarları görür, avluya bakar. Devam etmesini dilediği (Yahya Kemal'le birlikte) 'ruh çerçevesi' yerli yerindedir. "*Milli olan her şey güzel ve iyidir. Ve sonuna kadar devam etmesi lâzımdır.*", diye, içinden iman tazeler. Nihayet, kahveye varır.

Kahve sıcak ve uğultuludur. "*Mümtaz yürüdükçe Hitler'in, Mussolini'nin, Stalin'in, Chamberlain'in adlarını âdeta havadan kapa[r].*" Savaş olacak mıdır, olmayacak mıdır? (Gelirken, Sirkeci Garı'nın orada gördüğü, silah altına alınan, henüz daha elbiselerini giymemiş genç insanları anımsar.) Konuşanlardan biri de 'Fâhir'dir. (İncelemeci, Galatasaray takımının Fahri'si yerine, yazarın, Fâhir diye sürçtüğünü düşünür.) Genelde Nazi düşmanlığı egemendir. (Tanpınar, sonucu bilmenin rahatlığı ile yazmış olmalıdır!) Mümtaz, savaşı savunuyor değildir. Aslında, çok ilgili de değildir. Sabahtan beri (ya da kendini bildiğinden beri) içinde bir 'münakaşa'yı sürdürmektedir. Tanımıyormuş gibi, arkadaşları sorar, nedir diye. Yanıt verir: "*Sabahleyin Hekimalipaşa Camii taraflarında idim. Kız çocukları türkü ile oyun oynuyorlardı. Ta fetihten beri belki bu türküler vardı. Ve kız çocukları onları söyleyerek oynuyorlardı. İşte bu türkülerin devam etmesini istiyorum.*" (Küllük'teki ve herhalde romandaki herkes 'sağcı' iken, Mümtaz'ın böylesine olağandışı bir günde, 'devam ya Resulullah!' yollu devam temennilerinde bulunuşu akılla kabil-i telif midir?, diye huylanır incelemeci.) "*Güzel konuştun, rahatladın! Bu kadarı yeter!*", der Suad'ın sesi -alaylı. Dışarıdadır. Koşa koşa tramvaya atlar, hastaya döner.

Hasta eskisi gibidir. Hastanın ellerine bakar. Kırk derecenin iklimini yapan 'mikrop'lar dünyasını düşünür -yazarla birlikte. (Tanpınar, karşısına ne çıksa -öyle ya da böyle- boş geçmez; bir şeyler anlatır.) Hasta, dokuz gün içinde kendisi olmaktan çıkmış, 'hayatın kenarına çekilmiştir'. Korkmakta ve doktor istemektedir. (İhsan'ı insan olma yolunda ıslah edecek, hastalık mıdır acep?) Macide karar

verir, iğneye ilacı çeker ve yapar. (Ne yapar; hangi hekim yazmış, nereden bulmuştur?) ‘Erkeğini kurtarmaya karar vermiş’tir. Ama, Macide de, büyük yenge de, doktor ister. Tamam, çağıracak; fakat, şunlar da akıldan geçirilmeli: “Doktor çağırarak âdetti. Hastalar iyileşsin, iyileşmesin doktor çağırılmıydı... Yaşadığımız dünyada başında doktor olmadan ölmek âdeta ayıptı.” Yazarın da, Mümtaz’ın da acelesi yoktur; Mümtaz, aynalardı, ayakkabıları, bilumum ev eşyası ve sokaktaki hayvanatla içinden konuşa konuşa doktora doğru yol alır -usuldan. İlk ipini çektiği gece yatısına gitmiştir (Anlaşılır, yazar iyice uzatacaktır -Allah’tan Macide ilacı basmıştır!). Oradan Beyazıt’a, hükümet tabibine. Bu sefer de tramvay amelelerine takılır. Sigaraları bitmiştir; cebindeki yarım paketi verir, devam eder. Beyazıt (o zaman nahiye imiş herhalde) nahiye merkezine (şükür) gelir. Hademeye yanaşır. Uyumaktadır. İskemle ve misafiri (hademe oluyor) birlikte uyanırlar. Hademe öne çıkar, öteki (iskemle) bir adım geri çekilir. (Yazar, mizahsız yapamaz!) Orada da doktor yoktur; ağır bir doğuma gitmiştir, gecikecektir. Bir askeri doktorun evini tarif ederler. (İhtiyaç duyulduğunda -şifa niyetine-, demek, doktorun da ancak askeri olanı bulunabilmektedir!) Doktorun kapısını nefer açar. Mümtaz yukarı çıkar. Adam (son gece Suad’ın dinlediği) Beethoven’ın keman konçertosunu dinlemektedir. Doktorun bir ayağını çekerek yataкта kendisi için boşalttığı yere ilişir. O da dinlemeye başlar. (Evet, evet; onun da, yazarın da pek acelesi yoktur.) Macide kendisini uyandırırken görmekte olduğu rüyayı anımsar (Rüyasında elbet yine Suad vardır.): Bir akşam hazırlığı. Rıhtım. Renkli, çok büyük ve birbirine çakılan kalaslar. Tiyatro sahnesi. O, rüyada görünmez diye itiraz etse de, güneşi iplerle çekip asarlar. Güneş dedikleri Suad’dır. İpler gerilir. Suad acı duymaz. (Acıyı duyan Mümtaz’dır -her zaman olduğu gibi.) Dağılan üyelerini rastgele fırlatır. Gülmekten iki kat olan Adile’ye bir kol düşmüştür. (İncelemeci; güneş/İsa katına yüceltilmiş Suad’ı önemser.) Mümtaz rüyasından sıyrılır. Doktor da ağırdan almaktadır; hızlandırmak hasta sahibine düşer. Hasta sahibi Mümtaz ve ara ara Molière’in Ahmet Vefik Paşa tercümeleri gibi konuşarak Mümtaz’a abanıp duran -Varaşilof’un elma tedavisinden de yararlanamamış olan- şişman askeri doktor, hastaya doğru yolu tutarlar. Yolu tutanlar, fikri açıdan da yoldaştır: Şark’la Garb’ı birleştirmek beyhudedir. Şark’tı, Garp’tı, harptı; açık havada konuşa konuşa giderler. Havayı müsait bulan doktor, küçüklüğündeki ‘deli hafız’ hikâyesine kadar götürür lafı. (Yazar da, doktor da lafazandır) karşılıklı mahallenin meczup Bektaşisi çıkar: ona da Galib’dan bir beyit. Nihayet eve gelinir. Meğerse, Macide’nin yaptığı yüksek doz sülfamit hastayı kurtarmıştır. Doktoru bulup korkusunu atan İhsan, lafı dünya meselelerine getirmek ister. (Doktor, Allah’tan gün görmüş adamdır, ‘Siz iyileşmeye bakın!’ diyerek önünü keser.) Kalp takviyesi için ilaç yazar; Mümtaz’a yeniden yol görünür. (Roman, incelemeciye, bitmek istemiyormuş gibi gelir.)

Mümtaz, kendisini, kanatları olsa uçacak gibi hafif hisseder. Hissedişi, yol alış tarzını etkilemez. Vezneciler’den geçer, Beyazıt’a gelir. Ortalık ağarmaktadır. Nöbetçi eczaneye varır, ilaçlarını alır. Hayat güzeldir. Yanında bir adam belirir. Onunla konuşmaya başlar. Yanındaki adam Mümtaz’ın benliğini avucunda tutmaktadır. Mümtaz’ın benliğini avucunda tutan adam Suad’dır. “*Olduğundan çok büyük, çok güzel, âdeta muhteşem bir Suad’dı[r] bu... Zalim ve güzel...*” İçinden ona doğru akmaktadır. (İncelemeci, bir şey eklemeyi gereksiz bulur.) Mümtaz direnmek ister. Sen ölüsün, der. İnsanlarla konuşma işi meleklerindir. (Fırsat düşmüşken, yazarın da zaafi olduğunu düşünerek) Suad espriyi patlatır: “*Hayır, artık yetişemiyorlar. Son zamanlarda dünya nüfusu çok arttı... Melekler yetişemiyor; şimdi ölümlere gördürüyorlar bu işi...*” Mümtaz, yeniden güzelliğe bağlar lafı: “*Niçin bu kadar güzelleştin?*” Suad oralı değildir; laf uzar. Mümtaz bile, artık, yorgunluğunu, evdeki hastayı bahane eder. Kendimizden çekimiz yetmiyormuş gibi bir de seninle uğraşmayalım; hadi, çekil git artık, demelere başlar. Laf (hele hele bir bitişe yakışmayacak kadar gereksiz!) uzar da uzar. Tartışma başlar. (İncelemeci Hacıvat-Karagöz itişmelerini anımsar.) Suad, Mümtaz’a bir tane yerleştirir. Genç adam sendeleyerek yere yuvarlanır. İlaç şişeleri avucunda kırılmış, yüzü gözü kan içindedir. Lakin, keyfi yerindedir. Açık pencerelerden birinden gelen radyo sesinden işitir: Hitler hücum emrini vermiş, savaşı başlatmıştır. Eve varır. Hasta iyidir; hiçbir şeye ihtiyacı yoktur.

Mümtaz merdivene doğru yürür. İlk basamakta başı ellerinin arasında oturur. Doktor, “*Artık benimsin, sade benim!*”, der gibi ona bakmaktadır. (59) (Mümtaz’ın serçeliği, cüsseli hekim beyin de atmacalığını kıskırtmış olmalıdır!.. İncelemeci; yazarın, Dr. Tarık Temel’e adanarak başladığı romanını, Mümtaz’a el koymak niyetindeki hekimin niyetini hekimin bakışlarına yerleştirerek bitirmesini anlamlı bulur...)

Tanpınar’ın diğer iki romanı, *Huzur*’la birlikte, bir tür ‘ırmak roman’ dizisi içinde değerlendirilir. Romanlardan ilki, *Mahur Beste* (60) 1944 yılında; diğeri, *Sahnenin Dışındakiler* (61) ise, *Huzur*’dan iki yıl sonra (1950’de) tefrika edilmiştir. Şimdi, kısaca, söz konusu iki romanı bazı satırbaşlarıyla anımsayalım.

Mahur Beste

Söz konusu ‘ırmak roman’ yatağına ilk akan dere, adı, ‘Mahur Beste’ olandır. Peki, *Mahur Beste* bir roman mıdır? ‘Roman’ın yazarı, romanının sonunda, ‘Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup’ başlığıyla bir mektup döşenip başlıca roman kahramanı Behçet Bey’in, “... beni yarım bırakacaksınız diye korkuyorum.” telaşına, “Hayır, yarım kalmayacaksınız. Yalnız etrafıma çok insan yığıldı. Hepsi birden konuşuyorlar...” yollu, çaresizlik içinde, yatıştırıcı bir cevap yetiştirmek zorunda kalmış ise, incelemeci sorusunda haksız mıdır? Yazar, ‘buluşma noktası’ndaki incelemecisine de cevap yetiştiriyor gibidir: “Benim sözümü kendiniz tamamlamaya kalkmayın. Ben onların sesini [yan yana konup istif edilmiş, ancak, hikâyeleri bir roman bütünlüğüne evriltilememiş kalabalığın sesidir anılan] orkestralamaya mecburum. [Evet; mecbursunuz!] Bu iş bitene kadar sabredeceksiniz.” (s. 148) İncelemeci, ‘buluşma noktası’na, zaten iş bittikten sonra gelmiş, -öyle uzun boylu sabretmesine gerek kalmamışsa da- yaklaşık üç yıl kadar yazarını sabırla incelemiş; lakin, sabrın sonunda vaat edilen selamete erişilebildiği izlenimini edinmemiştir.

Yazar, ‘Azizim Behçet Bey’, diye başladığı mektubunu şöylece bitirir: “Dışarıdaki dostlarınızdan biraz uzakta kalacaksınız. Bu işte benden daha sabırsız olmaya hakkınız yok.” Tanpınar, kendi sabırsızlığını bastırıp o ses kalabalığını ıslah ederek nihayetinde belli bir bütünlüğe kavuşturacağına, o bütünlük içinde Behçet Bey’in de bir süreliğine uzak kaldığı ‘roman âlemi’ne dahil edileceğine dair, ‘Azizim Behçet Bey’e neredeyse söz vererek, “Hoşça kalın!” der ve uzaklaşır. Daha önce ele aldığımız *Huzur* ve ele alacağımız *Sahnenin Dışındakiler*, uzaklaşan Behçet Bey’i, ‘ırmak roman’ metnindeki kalabalığa ne kadar yaklaştırmıştır? Dahası, kalabalık gitgide büyürken, Behçet Bey’in kaderini ötekiler de az çok paylaşmamış mıdır? Yazarın, Behçet Bey’ine son sözü, “*Daima dostuz, buna inanın.*” (s. 148), olmuştur. İncelemeci de buna (yazarın, kalabalığın öteki üyelerinden çok, Behçet Bey’e yakınlığını sezdiği için) ziyadesiyle inanmakta ve üzüntüsü katlanmaktadır.

Şimdi, *Mahur Beste*’nin perdesi açılsın ve ‘İki Uyku Arasındaki Düşünceler’in Behçet Bey’i görünsün: Behçet Beyefendi, rahmetli kayınpederi Atâ Molla’nın, sanki bir başkası bulunamazmış gibi -bir ‘acaiplik’ eseri olarak-, ta Mısır’lardan getirttiği, tam kırk beş yıldır kendisine ‘bir çeyiz hatası’ gibi gelen, ‘siyah abanozdan geniş karyola içinde, lavanta kokulu beyaz örtülerin arasında, sırmadan yıldızlarla süslü Halep işi yorganın altında’ yatmaktadır. Tam otuz beş yıldır da, her gece, bu ‘geniş ve eski yataкта’ yalnızlığıyla baş başadır. (Yalnızlık, -yatak yalnızlığı da dahil- yazarın ‘dostu’nun da yazgısıdır!) “... zevcesi Atiye Hanımefendi... sırf kadın inadını yerine getirmek için birdenbire küçük ve mânasız bir hastalık bahanesi” uydurmuş, koca yatağı Behçet Bey’e bırakarak, “genç ve güzel hayatına veda” (s. 9) etmiştir. (Yazarın ‘dostu’na yakıştırdığı kadarıyla, daha baştan anlaşılır ki, Behçet Bey, yazgısından hoşnuttur -kadınsız yatağı ve hayatı daha ferah bulmaktadır!) Yalnız, Behçet Bey’imizin uykularını, her gece ‘büyük bir değişiklik’ olmaksızın gördüğü rüyalar haram etmektedir. O gece de, -gündüzleri ‘her tarafı sınıksız kapalı ömrüne’ rağmen- gördüğü rüya yumağına/yatağına bir yığın insan hücum etmiş; hücumcu kalabalıktan eksik olmayan “Babası merhum İsmail Molla Beyefendi, yine duvarda, başucunda asılı duran Hamdullah yazması Kuran-ı Kerim’i alıp göstermeye kalkmış” (s. 10), biraz Şerife Hanım’ın yardımı (Şerife Hanım, rahmetli Atiye Hanım’dan yadigârdır, Bey’in hizmetindedir.), biraz da zahmetle, kitabı babasının elinden almayı başarmıştır. (Yazar; Behçet Bey’in yirmi yıl önce de böyle bir rüya gördüğünü ve rüyanın verdiği sevinçle, o sıra ecel terleri döktüğü hastalığından hayata döndüğünü belirtme ihtiyacı duyar. Behçet Bey’in ölümcül hastalığı nedir, neden ve nasıl bir sevinç duymuştur da, o rüya sayesinde ölümün eşiğinden dönmüştür? Belli değildir ve belirsiz kalacaktır.)

Yirmi yıl önceki o rüyadan o geceye, hemen her gece, Behçet Bey’le babası arasında Kuran etrafında dönen bir mücadele yaşanmakta, mücadele, ancak, oğulun uykusundan uyanması suretiyle oğulun lehine sonuçlanabilmektedir. (İncelemecinin anladığı; baba her gece Hamdullah yazması Kuran-ı Kerim’i rüyasında oğluna göstermekte; nedense bir türlü vermemektedir.) Fakat Behçet Bey, o gece rüyasından, -mutadı olduğu üzere- uyanmak suretiyle zaferle çıkamamış; “ağır ve düşünceli uykunun kendisini hapsedtiği zindanda... saatlarca kalmış ve gemi azıya almış bir muhayyilenin bütün acaipliklerini tecrübe etmişti[r].” (s. 10) (Peki; yirmi yıl önce Behçet Bey’i hayata kazandıran rüyada, İsmail Molla Bey, Hamdullah yazması Kuran-ı Kerim’i oğluna vermiş midir, vermemiş midir? Yirmi yıl sonraki benzer içerikli rüyası aktarılırken, “Bereket versin ki alabilmişti.”, dendiğine göre, demek yirmi yıl önce de, kitabı babasından zor olmakla beraber sıyrabilmiş; sıyrıp şifa bulmuştur. E bu sefer,

Şerife Hanım'ın yardımıyla da olsa kitabı koparabildiğine göre, niye devam eden uykusu zindan olmuştur? Ya da, hayal hanesinde seyreden acailikler nedir?)

"Bununla beraber, o rüyaların hiçbirini yadırgamıyordu.", der yazar. (Behçet Bey ya da o rüyaları Behçet Bey'e yakıştıran yazarı yadırgamıyorsa da, incelemeci yadırgamaktadır.) İncelemeciye göre yadırgatıcı olan rüyalardan ('Yadırgatıcı olmasalar rüya olmazlardı.', demeyin lütfen; kurmaca bir metinde, başlıca roman kahramanınıza bir rüya gördürüyorsanız bir hikmeti olmalıdır. Öyle olmalıdır ki; rüyanın hayal hanesinden yürüyerek, hem yazarı, hem okuru -hem de incelemecisi!- içeriden bir alımlayışın 'yaratıcı'/üretken sarmalına girebilsin!), nerede kalmıştık?, evet, yadırgatıcı rüyalardan birkaç ayrıntı daha aktaran yazar, rüyalar bir yana (dercesine), *"Fena olan şey... hep o hissi, bundan böyle istediği gibi yaşayamayacağı, hayatının ahenginin bozulmuş olduğu hissini kendisinde hazır bulması, nefesine karşı büyük bir hata ve ihmalde bulunanların duydukları o keskin azabı -Behçet Beyefendi bu duygudan bütün ömrünce kurtulamamıştır- duymasıydı."* (s. 10) cümlesiyle sözlerini bağlar. (Demek ki; hayat ahengi bozuk, dilediği gibi yaşamaktan yoksun, kendisini kendi yapacak şeye karşı hatalı ve ihmalkâr olmanın azabından ömür boyu kurtulamamış bir Behçet Beyefendi'dir, siyah abanozdan karyolada bir başına yatan. Yazarın dostu Behçet Bey, yazarından doğru, tanıdık değil midir? Eğer, sanat denilen şey -özellikle ve burada olduğu üzere, roman yazmak-, öncelikle, insanın kendisini kendisine daha bir tanış kılmak üzere kendi içinden yürümeyi göze alması ise; çok da isabetlidir. Ya peki, kendisinde isabet kaydedilen, romanın hücumcu kalabalığına karışıp gözden kaybolur, 'ırmak roman'da boğulup giderse?)

Şimdi de, Behçet Bey'imizi geniş siyah abanoz karyolasında bırakıp başka bir sahneye, 'Baba ile Oğul' sahnesine geçelim. Bakalım, Behçet Bey'in babası İsmail Molla Bey, nasıl bir adam, nasıl bir babadır. Bir kere çok ölçülüdür. Ölçü, genel kabulün ölçüsü değil, kendi inandığıdır. İnandığında ödünsüzdür. Dolayısıyla, pervasızdır. Zevkini ihmal etmez. Hatta, Abdülhamit devrinin bir mollası olarak, kendi keyfinin ve hayatının kâhyası olmakta öylesine göze batan bir ısrar gösterir ki (kâhyalığının hoş olmadığına dair uyarıları şöyle yanıtlamıştır: *"Selâmlığı o lüzumsuz misafir kalabalığından temizlemek için tam altı yıl çalıştım; rahatımı bozamam."* [27]), bir süre sonra, Hünkâr'ın âni kararıyla, İstanbul'dan Mekke kadılığına sürülür.

Hiç orali olmadan, üç gün içinde toparlanıp karısıyla birlikte Hicaz'a doğru yola çıkan İsmail Molla Bey, elbet müteahhkim bir adamdır; hem de nasıl: *"... tahakkümlü tabiatıyla, nüfuzlu ve her tenkidin üstünde kalan şahsiyetiyle etrafındakilerin hemen hepsini farkında olmadan bir esir gibi kullananlardan, daha doğrusu, bir esir bağıllığını onlarda en tabii bir ruh hâleti yapanlardan[dır]."* Karısı, evlenir evlenmez, saadetinin, bu üstün iradeye itaat ve Molla Bey'in arzularına katlanmaktan geçtiğini görüp hizaya gelmiş; kızı Ruhsar Hanımefendi ise (hanımefendinin de bir daha adı geçmeyecektir), evlilik hayatını, kocasını babasıyla kıyaslayıp küçük bularak (kuşkusuz, mayhoş bir havada) geçirmiştir. Oğlumuz Behçet, en madur olandır elbet; *"... bir nevi yarım Tanrı gibi baktığı bu güzel, cömert, zeki ve zaafsız babanın karşısında şahsiyetini bir çırpıda silivermişti[r]."* (s. 28) (İncelemeci, İsmail Molla Bey'de -abartılı da olsa-, Tanpınar'ın babasından izler var mıdır, diye merak eder.) Üstelik, Behçet, doğuştan da talihsiz gibidir. Baba, hayvani bir içgüdü ile kendi cinsinin soyluluğunu çalım çalım satarken, *"boyu kendisinden en aşağı kırk santim küçük olan bu cılız omuzlu, sakat çocuğu bir türlü beğenm[emektedir]."* (s. 29) (Hemen her babanın çocuğundan kırk santim büyük olduğu bir aşama var ise eğer, burada anılan, nihai boy ölçüşmesi midir? Eğer öyle ise, Tanpınar'ın, Behçet Bey'in şahsında, ölçsüz bir zavallılık kurma eğiliminde olduğunu anlarız. Eğer zavallılık -ya da bir başka olumsuzluk- gerçek olamayacak denli abartılı sunuluyorsa; zavallılığın, gerçekçi eleştiri -veya küçümsemenin- menzilinden çıkartılmak istendiği anlaşılır -incelemeciye göre. Yani, bir savunmadır; ama her savunma, aslına işaret eder. Yazarın, kahramanın şahsında kurduğu her savunma, kendi savunmasıdır.) Behçet, -yazarın kaleminde- 'doğuştan zavallı' olanlardandır. 'Zayıf yaratılışlı'dır.

Doğuştan zavallı Behçet, haremde anne ve dadısı ile büyür, onların 'sönük ve biçare' tavırlarını benimser ve babanın sevgisini onlar gibi olarak kazanmaya çalışır. Soylu erkek cinsinin müstesna örneklerinden olan İsmail Molla Bey, kadın gibi sönük ve çaresiz tavırlarıyla neredeyse kendisine kur yapan (bunları hep incelemeci uydurur) oğlunun terbiyesindeki sakatlığı esfle fark eder; *"Fakat çocuğun tabiatındaki pısrıklığın ve zavallılığın dışarıdan aşılannmış bir şey olmadığını anlayınca [Olani doğuştanlığa yormak, oluşumun dışarıyla ilişkisini kapattığı için yazarın da önünü kapatıcı; hem kahramanının, hem de onun şahsında kendisinin önünü arkasını etraflica görmesini engelleyeci olabilir!], bu biçare doğuşla mücadeledeki güçlük karşısında birdenbire ürk[er] ve bir daha onunla meşgul olma[z]."* (s. 28) (Kuşkusuz; İsmail Molla Bey, kendisinin bulunduğu -ve pek yücelttiği!-

erkeklik katına oğlunun taşınamamasında -en az harem faaliyetleri kadar- kendisinin de belirleyici olduğunu bilememektedir.) Oğlan öyle hâle gelir ki, Behçet Bey, bütün bir Emirgân'ın kadınları önünde soyunsa dönüp bakmayacağı, kadın görse gül misali kızaracağı teminatıyla anne ve dadının iltifatlarına mazhar olur.

Çocuğun etraftaki eşya ile ilişkisi de bir tuhaftır. Mesela, zaafsız erkek İsmail Molla Bey'e göre, kitap denilen şey, kadın gibi, işe yaradıktan sonra baştan savılacak bir nesne iken; Behçet oğlan, alır onları sever okşar, on iki yaşından itibaren de tavan aralarına çekilir ciltleyip giydirir. (Hatta, az önce abanozdan geniş karyolasında bıraktığımız Behçet Bey, Halep işi yorganının altında kadınsızdır ama kitapsız değildir -yorganın altında kitaplarıyla koyun koyunadır! Dahası; ertesi gün gelecek olan, kocasının ölümünden sonra konakta kendisine yer açmaya karar verdiği ablasının torunu Cavide'nin oyuncak bebekleri ile yazma kitapları düşleminde yer de değiştirir. Demek, Behçet Bey'in kitaplarıyla kurduğu ilişki, Cavide'nin bebekleriyle kurduğu düşsel ilişkinin eşdeğerlisidir! O ara, Behçet Bey, gelecek akrabasının bir erkek değil de genç bir kadın olmasından da hoşnuttur. Zira, erkekleri -ömür boyu- bencil, hoyrat, aşılmaz duvarlar arkasındaki kabile olarak yaşamıştır. [Edilgin eşcinsel niteliği cinsel kimliğinde açık, gerçek yaşamında örtük -bastırılmış- olan Behçet Bey elbet böyle düşünecektir!] Üstelik, Cavide'nin gelişyle, evin efendisine rağmen köşkte hükümrân olan Şerife Hanım'ın da belki önü alınabilecek, saltanatı yıkılacaktır -oh olacaktır ona da! Yalnız, genç ve güzel kadın aynı mekânda nasıl idare edilir, onu bilmemektedir. [Eh, bebeklerle oynanacak yaş da geçtiğine göre!] İşin öte yanı; Cavide gelmiş midir, gelmemiş midir, gelse-gelmese sonra ne olmuştur -o da belirsizliğe yuvarlanmıştır.)

Behçet Bey'in, 'nizamını nizamsızlıktan alan latif terkipli' eşyalar dünyasının bir diğer önemli unsuru da saatlerdir. (Yatak odasının bahçeye bakan iki penceresi arasındaki büyük masada 'mücellit âlet ve levazımatı', hemen kapının sağ yanında, saat tamir âlet edevatı bulunmaktadır.) Etrafını çeşit çeşit saatle donatmıştır. Her birini yattığı yerden ayrı ayrı dinlemekte, neredeyse, her biriyle ayrı ayrı yârenlik etmektedir. (İncelemeci, Behçet Bey'in saatlerini ve saatlerle ilişkisini, bebekler ve bebeklerle ilişkisinden farklı görmez.) Yalnız saatler ve kitaplar değil; Behçet Bey'in yalnız dünyasında etrafını kalabalık tutan (çoğu Bedesten'den toplanıp getirilmiş olan) bir yığın eski eşya da vardır. Yazar da belirtme ihtiyacı duyar, Behçet Bey, bütün bu eski eşyayı bildik koleksiyoner düşünlülüğü ile değil; insan hayatına karışıp hayata dair birer hikâyeyi sırtlandıklarına ve köşkün 'latif terkibi'ni zenginleştirdiklerine inandığı için kapıp getirmektedir. (Şöyle de söylenebilir; Behçet Bey, kendini katarak nasiplenemediği insan kalabalığının sıcaklığını, etrafına yığıldığı eşya kalabalığından tedarik etmeye çalışmaktadır -demek, kimisi metnine yığıldığı insan kalabalığından, kimisi eşyadan! Yazar şöyle söyler: "Onun için eskilik ayrı bir şeydi; o zamanın takdisi idi; insan elinden geçmek ve insan hayatına girmekle eşya tabiatından ayrı bir sıcaklık kazanır, âdeta insanileşirdi." (s. 18) İhmal etmemek gerekir; Behçet Bey, böylelikle, eşyanın taşıyıp getirdiği tarih/mazi ile -her ne kadar kendisi bilmese de!- Bergsoncu bir 'devam' fikrini de hayata geçirmiş olmaktadır!)

Evet; biz yeniden Behçet Bey'imizin yatak odasına dönelim ve yenilerde taşınıp getirilen eşya arasında, yatağının az ilerisindeki sedef boy aynasına bir göz atalım. Sedef boy aynası, bir vakitler komşu yalıda oturan Târidil Hanımefendiler'den kalmadır. Ayna, zamanında, "*Târidil Hanımefendi'nin her biri başka bir diyardan gelmiş sarışın, esmer ve beyaz tenli cariyelerini, onların çıplak boyunlarını, dolgun göğüslerini, dağınık nerkisleri hatırlatan saçlarını, mahmur uyanışlarını*" yansıtmıştır. Behçet Bey, şimdi aynada o imgeleri aramaktadır. Kimbilir, o vakitler o kızlar o aynanın karşısında, nasıl da güzelliklerine güzellik katıp son bir kez daha göz ataraktan aynaya, alıcı gözlerle kendilerini hazırlamışlardır (erkek kısmının alıcılığına hazırlanma faslını incelemeci uydurur): "*Kadınların giyinip süslendikten sonra, çıkmadan evvel, aynalara son bir defa bakmaları kadar Behçet Bey'i eğlendiren ve düşündüren şey yoktu[r].*" (s. 23) (İncelemeci, 'eğlendiren ve düşündüren' yerine, 'imrendiren' denseydi, der!)

Çocukluk ve ilk gençlik yazılarının önemlice bir kısmını Boğaz'da geçiren Behçet Bey'in yaşamında, Necib Bey/Târidil Hanım yalısının ayrı bir hikâyesi vardır. Mülkiye Mektebi'nin ilk sınıfında (on dokuz yaşında, 'taze ve mahçup' bir delikanlı iken) kayıkla önünden geçtiği her türden cariye ile dolu yalıdan ayaklarının ucuna o gece büyük ve kırmızı bir gül atılmış, atılan gülün arkasından bir de 'nazlı kahkaha' koyverilmiş, delikanlı büyük ve kırmızı gülü bir türlü yerden alıp yüzünü sürememiş (o gül de orada kanayıp durmuş), aradan geçen 'altmış sene'ye rağmen, Behçet Bey, o gün yaşadığı ıstırap ve çaresizliği üzerinden atamamıştır. Üstelik, ne bir daha yalının önünden geçebilmiş, ne de, nadir de olsa yalıdan birine rastladığında başını kaldırıp yüzlerine bakabilmiştir.

Târidil Hanımefendi o yılların (1892-93) İstanbul'unun zevk, moda ve 'musikî erbabı'dır. (Hazır tarih verilmişken, incelemeci âdeti olduğu üzere hesabını yapar ve Behçet Bey'in anlatı zamanında yaklaşık 79 yaşında, anlatı zamanının 1952-53 olduğunu bulur. Her ne kadar yazar, s. 26-27'de 75 yıllık bir ömürden söz etse de.) Oğul Behçet Bey utanadursun, baba İsmail Molla Bey, yaz geceleri Necib Paşalar'a en yakın kestane ağacının altına kurduğu kameriyesine geçmekte, emektar uşağı Halil Ağa'nın hazırladığı 'işret' masasında bir yandan demlenip bir yandan da taze cariyelerle sesleri ile icra edilen musikiye kulak vermektedir. E peki, İsmail Molla Bey, neden araziye uymuştur? Eh, İsmail Molla Bey bu, kendi üslubu dairesinde molla ağırlığına itibar etmemiş, yirmi yıl öncesinde Târidil Hanımefendi'yle manidar bir rabıta tesisine meyletmiş, dolayısıyla, komşusu Necib Paşa ile arayı ekşitmiştir de ondan. (İncelemeci dedikodu yapmamakta, yalnızca, yazarın da kulağına gelenleri nakletmektedir.) Ya; baba, körpe kadın sesleri ile demlenir dururken delikanlı Behçet ne yapmaktadır? O da, komşu evdeki saz bittikten sonra odasına çekilen babasının 'ağır ve dik' (İncelemeci, 'dik'in altını çiziyor!) sesi ile seslendirdiği (hemen her gece aynaları olduğu için dedikoduya çanak da tutan) bestelerin icama refakate durur: *"Behçet Bey, babasının sesini işitir işitmez yerinden fırlar, duvarda asılı tamburunu alır ve ona yavaşta refakate çalışır. Gür ve kendinden emin sesin peşinde bu korka korka ilerleyiş kadar onu çıldırta şey azdı."* (s. 22) (Taze kadın seslerine şükranlarını sunarak hep aynı besteleri okuyup Târidil Hanımefendi'ye kur yapmayı da ihmal etmeyen babanın sesine korka korka yanaşmaktan çıldırta haz duyan delikanlının özdeşiminin babayla olmadığı aşikârdır!) Genç (ya da çocuk) Behçet, kendisini 'bir arslan izinde yürüyormuş gibi sıtmalı bir helecan içinde' hisseder. (Haremde anne ve dadısı ile büyüyen, babanın sevgisini onlar gibi olarak kazanmaya özenen Behçet'in, kurcu arslan babanın ardından sıtmalı helecanlar ve çıldırta bir hazla koşuştururken, Târidil Hanımefendi'nin boy aynasına benzer helecanlar ve hazla bakan taze cariyelerden farkı olmadığı açıktır!)

Evet, işte böyle; gür ve kendinden emin sesiyle aslanlar gibi hayat yolunda yürüyen ve arkasına dönüp bakmayan mütehakkim ve zaafsız baba âniden İstanbul'dan ayrılınca, zayıf yaratılışlı zavallı Behçet Bey'in de hayatı altüst olur. On dokuz yaşında olduğu halde kendisine çocuk muamelesi yapan anne ve dayısından (sonrasında dayının adı bile geçmeyecektir) ayrılmaktan ziyade; asıl, sevgisini 'bir nevi din' gibi aldığı babadan (yoksa, Hamdullah yazması Kuran-ı Kerim, babaya aşkın cevabi nişanesi midir?) ayrılmak koyar, Mülkiyeli Behçet Bey'e. ('Tanpınar erkekleri'nin düştüğü türden ümitsizliklere yuvarlanır.) Ümitsizlikler içindeki genç Behçet, babasının Hicaz'da kaldığı beş yıl boyunca, babasına, 'sebeb-i hayatım, candan aziz pederim efendim' diye başlayan, yıllar geçse de değişmeyen, çocuksu mektuplar yazar durur. Babasının içinden, oğlunun yüzüne karşı, 'Bırak bu budalalıkları!' diye haykırmak geçer ama oğlunun iflah olmayacak denli zavallı olduğunu kabullenerek içinden geçeni içinde tutar. Öte yandan; babasının bildiği anlamda 'adam olmaya, geniş yaşamaya' elverişli olmayan Behçet, orta zekâsına rağmen, güçlü hafızası, özenli dikkati ve çalışkanlığı ile her yıl babasının ayaklarının dibine 'Aferin'ler, 'Zikr-i Cemil'ler, vs.ler de yığmıştır. Baba, herkesin kendisi gibi 'fatih' doğamayacağına, 'kartal uçuşlu' olamayacağına kanaat getirir; sabrın, tevekkülün, devamlı çalışmanın da işe yarayacağını kabullenir; oğluyla alay etmeyi bırakıp ona acımaya(!) başlar. *"O, eşyanın ve insanların mutlak bir saltanatı altında, küçük, müstebit [zorbaca] bir saklanma, her şeye rağmen saklanma duygusunun bükümleri içinde küçük, çok küçük bir şey olarak yaşıyacaktı."* (s. 31) Daha çocukluğunda Boğaz'ın renk, ışık ve cümbüşüne sırtını dönerek kendisini kitap ciltlemeye veren Behçet, Mülkiye'yi bitirip Behçet Bey olarak memuriyet hayatına atıldığında da sırtı hayata dönük, arı gibi vız vız çalışır durur; mektuplarıyla 'muvaaffakiyet'lerini yetiştirdiği babasının takdirini kazanmayı beklerken, Molla Bey'in gözünde, 'tiksinç bir mahluk' olarak var olan kıymetini pekiştirir.

Nihayetinde -yerine geçmek için beklemekte olanın merkeze tazyikiyle de-, İsmail Molla Bey, o sıra kaybettiği kırk yıllık karısı Şefika Hanım'ın bir türlü ayrılamadığı uzak illerdeki mezarının başından koparılıp İstanbul'a gönderilir. (Sağlığında kocasından şefkat ve sevgi görmediği anlaşılan Şefika Hanım'ın defni, incelemeciye, yazarın annesinin Musul'da toprağa verilip bırakılmasını anımsatır.) İstanbul'a dönen İsmail Molla Beyefendi'nin keyfini bir başka olay kaçırmaz: 'Şûra-yı Devlet âza mülâzimlerinden Behçet Beyefendi, Hünkâr'ın emriyle, ders şeriki Atâ Molla'nın kızıyla' evlendirilecektir. Elbet ayrıntısı metinde ziyadesiyle var; Atâ Molla Bey, daha önce şehzadenin göz koyacağı kadar güzelliği ile göz alan pek sevgili kızının, Behçet Bey gibi (boyu kısa, zekâsı kıt, bilgisi çok, fazladan nezaketli ve mahçup, üstelik satrançtan da anlamayan -damat seçiminde birinci şartıdır!) bir adama layık görülmesini içine sindiremez. Teşebbüsün İsmail Molla'nın başının altından çıktığı kanaatiyle molla ile münasebetini keser. (Nedense, Atâ Molla, şehzadenin dönemi için uygunsuz isteği karşısında ve İsmail Molla'nın uğradığı haksızlığın telafisi adına böyle bir yol bulunduğunu etraftan öğrenememiştir -üstelik, şahsiyeti de buna pek müsaitken!) Hadi kız onun, asabının bozulması anlaşılır, lakin, İsmail Molla Beyefendi de çok bozulur bu zorunlu izdivaca. Her ne kadar tabiatını sevmese de,

Atâ Molla ile kız alıp vermekte beis yoktur; yoktur ama, ‘otuz seneden beri işte, konuşmada, satrançta, alayda, merasimde, her tarafta’ yenip durduğu adamın bu ‘güzel ve işveli’ kızıyla kendi zavallı ve çaresiz Behçet’inin baş göz edilmesi, ona, Atâ Molla karşısında, besbelli, o zamana dek yaşamadığı yenilgiyi tattıracaktır. (Hatta, Abdülhamit bile, bir ‘izahat’ için huzuruna çağırdığı Behçet Bey ayrıldıktan sonra, başmabeyinciye dönüp sorar: “*bu ne garip adam, bunun adı nedir?*” Ve, kimliğini öğrendikten sonra, “*Atâ Molla’nın kızıyla evlendirdiğimiz adam mı? Desene ki Molla’nın kızını yaktık...*” [s. 51], demekten de kendisini alıkoyamaz.) Öte yandan, Atiye Hanım, Atâ Molla’nın en hoşuna giden, en nazına oynadığı kızı olduğu gibi (hatta, satrançlı rüyalarında, karşının şahı İsmail Molla’ya karşı savaş verirken yanındaki kraliçe Atiye’sidir!); kız, küçüklüğünden beri İsmail Molla’nın da gönül tellerini titretmektedir. (Titrenti, Tanpınar’da sıkça rastlanan ‘büyük adam küçük kız’ aşkının bir örneğidir. İşte, size, Atâ Molla Bey on iki-on üçündeki kızını alsın, öteki şah Molla’yı kıskandırmak için Arnavutköyü’nde ziyaretine gitsin: “*Molla Bey, henüz kabuğunda olan bu güzelliğin karşısında [Tanpınar’ın meyve soyma fantezisini anımsayalım!] şaşırmış, kızı bir türlü bırakmamış[tı]... Daha o yaşta bakışlarına bütün bir işve, mâna koymasını biliyordu. O kadar sevdiği bu güzel mahlûkun günün birinde kendi gelini olacağını düşünmemişti. Bu tesadüften memnun olmamak için hiçbir sebep yoktu.*” [s. 38-39] Bilhassa son cümle, kuruluşuyla, yazarının arzusunu konuşurmaktadır! İncelemeci parantezi kapatmadan şunu da eklemek ister: Yazar, Atâ’nın İsmail Molla’yı kıskandırma gerekçesini, “*Behçet’ten başka çocuğu olmayan İsmail Molla*” [s. 38] olarak vurgular. Peki, Ruhsar?)

Madem öyle, Hünkâr’ın emridir, evlensinler ve gerdeğe girsinler bakalım. Gireler: Kız, ‘yirmi yaşının bütün saadet hülyaları’ ile başının döndüğü çağında, “*küçük boyu, temiz yüzü, temiz kıyafeti, kibar ve zarif, ölçülü konuşması, çok itina ile yapılmış bir kuklayı hatırlatan kocasıyla*” başbaşa kaldığında (Aslında, gerdek odasını beklemesine gerek kalmayacak kadar yakından -çocukluğundan beri- tanınmaktadır Behçet Bey’i ya..) “*bu hülyaların avucunda bir kül yığını olduğunu gör[ür] ve... bütün talih kurbanlarının tek siperi olan imkânsız bir sabır ve teslimiyetin arkasına sığın[ır]...*” (s. 16) “*O gece Behçet Bey ömrünün en zalim saatlarını yaşa[r].*” (s. 53) Atiye Hanım’ın bütün güzelliği ile odasında, karşısında ve karısı olarak duruşu, aralarına neredeyse aşılmaz bir duvar gibi yerleşir. Duvara tırmanmaktansa canı kaçmayı çeker. Kaçılacak gibi de değildir. Bu evlenme ötekilere benzememektedir; zira, emir çok yüksek yerden gelmiştir. Üstelik karısının boyu da epey yüksektir. Neredeyse, bir buçuk karış tepeden bakmaktadır. Tere batır. O sıra Atiye Hanım kahkahayı basar ve Behçet Bey kendine gelir. ‘En iyisi soyunup yatmak. Fakat bu adam ne olacak peki? O da kendi başının çaresine baksın.’, diye aklından geçirirken Behçet Bey’imizin kanepeye kıvrılmış hali gözünde canlanır ve işte o sırada kahkahayı koyverir. Neyse, Atiye Hanım soyunmaya başlar. O ân, Behçet Bey’in canı en çok onun soyunmasına yardım etmeyi çeker(!). Eli kadın eşyasına çok alışkındır. Çocukluğundan beri annesine ve ablasına soyunurlarken yardım etmek en hoşlandığı şeylerdendir. (İşte size o abla: Ruhsar Hanımefendi!) Ancak, Atiye Hanım’ın kahkahası hevesini kırmıştır. Aslında, Atiye Hanım’a güvenmez; çünkü, alaya ve beğenilmemeye alışkındır. Hatta, yaşadığı kendisinin kaderi iken; mutlu olmak için her şeye sahip olan kadının kadersizliğine acır. Gözleri yaşlı, acıdan çok şefkatle, karısının yastığın üzerine dağılmış saçlarını yavaşça öper, rahatsız etmeme çabasıyla, geriye, yatağın öbür ucuna kıvrılır. Sabah olur. Karısı tebessümle çay fincanını uzatır. Tebessüm, geceki kahkahayı ve kırıklığı onarır. Bir çocukları olur. (Nasıl olur? Olur; burada işlenmemiştir elbet ama Behçet Bey gibilerin de çocukları olur.) Çocuk üç gün sonra ölür. Adam zaten çocuk gibidir; kendisinden zayıfları sevmeye yatkınlığı olan kadın, adamı çocuk yerine kor; onu öyle sever. (Nuran’ın, daha ilk karşılaşmalarında, Mümtaz’da yakaladığı, ahmaklığa yakın çocuksuluğu anımsar incelemeci!) Behçet Bey, karısına beslediği hayranlık, kıskançlık ve unutmaz arzusu karışımı duygularını bastırır; “*Eve gelir gelmez ya bitmez tükenmez lâyihalara, fezlekelere kapanır, yahut ciltlerine, saatlarına, eski yazmalarına, minyatürlerine gömülür... Bunlar onun için kendi kendini mahkûm ettiği bir nevi sürgün*” (s. 59) olur.

Behçet Bey, kendi kendini mahkûm ettiği sürgününde sürülü yaşarken, babası İsmail Molla Bey gelinine sahip olur -daha doğrusu, sahip çıkar. Onu eğlendirmek, mesut etmek için elinden geleni yapar. Her moda ve yeniliği herkesten önce gelinine yaşatır. Boğaz havasının gelinine yaramadığını keşfeder, Erenköyü’nde köşk alır. Mehtap sefaları ve saz âlemleri için yalıtı elde tutar. Saz âlemlerinde kadınla erkeğin aynı sandalda olmaları âdetten değilken, o, gelininden ayrılmaz. Kışları her perşembe alır Yenikapı Mevlevihanesi’ne götürür. ‘Kızı gibi sevdiği gelini’nden hiçbir şeyi esirgemez. (Yazarın, bu noktada sarf ettiği, ‘kızı gibi sevdiği gelin’ lafını, incelemeci, çok içtenlikli bulmaz!) Kişilikleri birbirine yakın olduğu için, tecrübeli ihtiyara genç kadın pek iyi bir dost, ‘biricik arkadaş’ olur. (Yazar, bir orta yol bulmuştur.) ‘Bütün ömrünce kendine hayran yaşamış, kendisine sevgisini din haline getirmiş’ ihtiyar, artık defterinin dürülmekte olduğunu hissetmekte; gençliğinde karısı dahil her kadını ahmak görürken, şimdi, genç ve güzel gelininin peşinden koşuşturmakta, bir dediğini iki etmemektedir.

(Hemen her marazlı narsisistin başına gelendir İsmail Molla'nın da başına gelen. Yine de şanslıdır; Allah -ya da yazar-, ona, genç-güzel-yoldaş bir gelin nasip etmiştir!)

Behçet Bey'in karısına hayranlığı yanı sıra duyduğu kıskançlık, bir gece, 'Mahur Beste'nin hikâyesi anlatıldığında iyice depreşir ve korkuya dönüşür. Eserin sahibi çarkçı yüzbaşısı Talât Bey, Atiye'nin küçük eniştesi Lûtfullah Bey'in babasıdır. Atiye Hanım, eserin (özellikle de ailenin hanımları için ibretlik bir hikâye olduğu *Huzur*'da vurgulanacak olan) hikâyesini (aile içinde yeterince öğrenememiş olmalı) İsmail Molla Bey'den öğrenir. Molla Bey, yemek masasını tımbırdataraktan, hemen oracıkta besteyi icra da eder. Fatma Hanım'ın, eşine kötü örnek olacağı endişesi ile Behçet Bey her ne kadar Molla Bey'in önünü kesmeye çalışsa da başarılı olamaz; somurtup kalır. Kocasının hâlini gören Atiye Hanım, ona her zamankinden daha çok acır. O gece, o hâlini gördükten sonra, sonuna dek onunla kalmayı kafasına koyar. Kendileri için hep kapalı kalmış aşk kapısı yerine, ilişkilerine, başka kapıları aralama çareleri düşünür. Acaba, onu beğenebileceği bir hâle nasıl sokabilir; kafa yorar. Evet; politika! O zaten bir aile mirasıdır: *"... bütün ömrünce kendisiyle birlikte yaşayacağı insandan cömert bir harekette kendini denemesini, onun terbiyesini alarak içten gelişmesini, kendisinde aşkın yerini tutacak bir hayranlık duygusunu doğurmasını ist[er]."* (s. 67) Öyle; saat tamiri, cilt işleri, kitap toplamacılığı falan değil; İsmail Molla'nın buyurduğu üzere, hayatın 'erkek'ten beklediği daha büyük işler! Gelin, Molla Bey'in dediklerini anımsar: Yerinde sayıp duran aşk bile tükenmeye mahkûmdur. Erkek olan insanın, -dua ve ibadetten bahisle- sevdiği kadını yakalayıp çıkaracağı doruk, 'kendi kendini idrâk' noktasıdır. (İncelemeci, yazarın yabancı olduğu için, İsmail Molla'nın işaret ettiği şeyin daha çok yazarın kendisine ya da o ülküsel doruğun peşinde aşk kurmaya soyunacak olan Mümtaz'ına uygun düştüğünü düşünür. Halbuki, İsmail Molla'dan, -zamanı geldiğinde Nuran'ın Mümtaz'a hatırlatmaya çalışacağı cinsten bir 'eylemlilik' beklenirdi!)

İhtiyar dostunu dinleyen Atiye gelin, pederinin altını çizdiği 'idrâk' meselesinin, aşk ya da *"büyük ve herkesin uğrunda yapılmış bir işin içinde"* (s. 68) kendisini göstereceğini kurar kafasında. Eh, zaman madem Abdülhamit'e karşı politika yapma zamanı; öyleyse, Behçet Bey de o hareketin içinde yer almalıdır. (İsmail Molla'nın tabiatından gelen, cerbezer, neyin ne olduğunu kolaylıkla kestirebilen bir hanımın; gözünün önündeki, insandan, kalabalıktan tırım tırım kaçan Behçet Bey'den böyle bir eylem adamı beklemesi -daha doğrusu, yazarın, hanım kahramanını bir ânda böyle saflaştırması- olacak şey değildir!) Belki benzer zorlukları hatırlayan Atiye Hanım, yol diye bulduğunu geliştirir: Korkak Behçet'i, kendisini koştugu bostan dolabından kuvvetli kanatlarıyla kapacak; kapıp tam da hareketin rüzgârı arasına koyverecektir. Elbet, Atiye Hanım'ın, yazar tarafından kocası adına daha önceki sayfalarda neler söylendiğinden haberi yoktur: *"... bu biçarelik fikri kendisinde bulunduğu için daima biçare olurdu. Onun için yalnız ve kendi başına yaşamayı tercih ederdi. Tek başına ne kadar kuvvetliydi! Kaderin kendisiyle birleştirdiği bu kuvvetli kadın olmasaydı, şüphesiz, daha kuvvetli olacaktı... Güvendiği değerleriyle başbaşa kalsın da, ne olursa olsun... Bu sükûneti, bu kendi kendisiyle başbaşa kalmayı temin için her gün biraz daha yalnızlığına gömülüydü."* (s. 60) (Evet, Atiye Hanım; hangi duaya âmin dedirtildiğinin farkında mısınız?)

Biz yine başa dönelim. Metnin başından itibaren Atiye Hanım'ın, 'siyah abanoz karyola'lı hayattan ayrılıp kuvvetli kanatlarıyla öteki âleme doğur kanat çırpmış olduğunu biliriz. Atiye Hanım'ın *"büyük ve herkesin uğrunda yapılmış bir iş"* içine almaya çalıştığı ama ömrü vefa etmediği ya da yazar vefasızlık gösterdiği için alamadığı (veya alıp alamadığını bilemediğimiz) Behçet Bey, neticeden pek de memnundur; nihayetinde, (Şerife Hanım'ı saymazsak eğer) şu âlemde adam gibi bir başına kalabilmiştir. (Atiye Hanım da, giderayak, çarşafına başını gömüp ağlayan Behçet Bey'e, *"bir kadının [ona] en az lâzım şey olduğunu, kitaplarıyla, saatlarıyla, ciltleriyle bundan böyle istediği gibi meşgul olabileceğini, hiç kimsenin kendisini artık rahatsız etmeyeceğini"* [s. 16] söylemiştir.) Öte yandan, metnin gelişimi içinde, kocasına farklı bir kabullenme ile razı olan, hatta o yönüyle anlatıcının (ve mektubuyla yazarın) da takdirine mazhar olan Atiye Hanım'ın, metnin başında, kocasına nefretinden öldüğünü -Behçet Bey üzerinden- öğrenmemiz biraz tuhaf kaçmıştır. (Eğer öyle ise, o nefretin, nasıl olup da Atiye Hanım'ın ölümüne yol açtığını da öğrenemeyiz. 'Roman' metninin sonuna kondukları mektup faslından, Doktor Refik'in zatürreden öldüğünü ama bir şekilde [ama hangi şekilde?] ölümünde Behçet Bey'in payı olduğunu öğrenebilsek de, Atiye Hanım'ın nasıl öldüğünü öğrenmek kısmet olmaz. 'Mahur Beste'li son, *Mahur Beste*'ye değil, *Huzur*'a, ama asıl, *Sahnenin Dışındakiler*'e nasip olacaktır!)

Neyse, efendim; başıyla ucu arasındaki geçimsizliği bir yana koyacak olursak, buraya dek, pek güzel bir Behçet Bey, güzelce onu çevreleyen Atiye Hanım ve İsmail Molla Bey'ler kurulmaya başlanmış,

hatta, İsmail Molla ile karşıtlığı içinde (*“Kendi zaaflarını ömrü boyunca bir ser çiçeği gibi yetiştiren bu adamda, bütün iptidailiğiyle [ilkelliğiyle] olduğu gibi kalmış bir çocuk taraf vardı... bir kere söze başladı mı, yumağını sonuna kadar boşaltarak salıverdiği uçurtmasının süzülüşlerini seyreden bir çocuk hayranlığıyla kendi zekâsının ve mizacının peşine takılır ve kolay kolay bir daha geri dönmezdi.”* [s. 44] *“Atâ Molla, İsmail Molla ile sık sık darılır, sonra yine barışırdı.”* [s. 45] *“ah, şu herif [İsmail Molla] ne zaman insan olacak, ne zaman biraz kızacak, ne zaman böyle tahtadan at gibi gezmekten kurtulacak...”* [s. 46]) pek de güzel bir Atâ Molla başlatılmışken; yani, roman gibi başlayan metin gerçekten roman olacakken, bakın kimler ve neler sökün eder:

‘Garip Bir İhtilalci’ Sabri Hoca (İstanbul’a gelişi, medrese hayatı, medrese-Bâbîâlî-Saray ilişkileri, unutulmak talihıyla doğduğu aile hikâyesi, Mason Locası ile ilişkileri, Dilsiz Hoca-Dinsiz Hoca, Suavi Vak’ası, Anadolu’ya seyahat, Adana’da babadan habersiz baba konağında geçirilen günler, ihtilal fikirleri, İttihat ve Terakki ile ilişkisi, çözülmekte olan Osmanlı’nın uğrayacağı dönüşümle ilgili İsmail Molla ile [bildik açılımlar üzerinden: geçmişi unutmak yanlısı Sabri Hoca/ Yahya Kemal-Tanpınar tezleriyle İsmail Molla] fikir tartışmaları -Behçet Bey ve Atiye Hanım da oradadır-, Behçet Bey’in de harekete davet edilmesi -onay ve desteğin, onu o denli aşağılayan, küçük ve çaresiz görüp çoktandır umudunu kesmiş olan babadan gelmesi ilginçtir-... Buraya dek, Sabri Hoca’nın hikâyesi, mektup dahil toplamı 139 sayfa olan metnin, 94-69=25 sayfasını kaplamıştır. Artı, Atiye’nin büyük eniştesi Halid Bey’in kardeşi Refik: İttihat Terakki hareketinin içindedir; daha on iki-on üç yaşında Galatasaray öğrencisi iken, en büyük merakı, hafta sonları -eğer evlerine misafir gelmişse- Atiye ile oynamaktır.); devam ediyoruz; Tıbbiye’yi bitirdikten sonra Avrupa’ya giden Refik (Refik’in Atiye ile çocukluk arkadaşlığı ve oyunları tıbbiye yıllarında da devam etmiştir. Atiye’nin ilk cinsel heyecanları o arkadaşlıkta yaşadığı hissedilir: *“... etraftaki garip sessizlik içinde, hiç farkında olmadan tecrübesiz elleri birbirine kenetlenmiş, dudakları birbirinin tenini yoklamadan, belki de kardeşçe bir visalde [kavuşmada] nefesleri, saçları bir an birbirine karışmıştı.”* [s. 97] *“Bu sefer de elleri birbirine dokunuyor, saçları, nefesleri birbirine karışıyordu... Bu, kendisinden on yaş küçük çocukla bir çocuk gibi oynamaktan zevk duyan genç adam...”* [s. 98] Burada da dikkati çeken; s. 97’de Tıbbiye’yi bitirecek yaşta, 99’da dördüncü sınıfında olduğu[!] anlaşılan Refik, neresinden bakılsa 20’yi geçkindir ve kendisinden tam on yaş küçük [hatta, Şerife Abla’sından masal dinleyecek çağındaki!? -s. 99] Atiye ile ‘doktorculuk’ oynar gibidir. Önemli olan, elbet, böyle bir yakınlaşmaya metinde yer verilmiş olması değil; birincisi, ‘büyük adam küçük kız’ ilişkisinin bir başka örneği olması, ikincisi de, söz konusu yaşantının olağan/sıradan bir şey gibi sunulmasıdır.); Refik Bey’in kaldığı yerden, ‘Hısım Akraba Arasında’ faslında, Atiye Hanım’ın büyük eniştesi Halid Bey (Süpürgeciler kâhyası rahmetli babanın servetiyle gününü gün edişleri, meyhaneler, çalgılı âlemler, yangın seyirleri, birden tutulduğu ‘adalet hastalığı’, satranç öğrenip Atâ Molla’nın büyük kızına talip oluşu, iç güveysiliği, uyku numaralarıyla bitmek tükenmek bilmeyen satranç partilerinden ve peder beyden kurtulma hikâyeleri...); ‘Eski Bir Konak’ faslında, Halid Bey’in karısıyla birlikte kendi çöplüğüne dönüşü, çöplüğündeki doksan ikilik Sanîye Hanım, ondan az ufak Adile Hanım, yetmişlik Ali Ağa, on yedilik kedileri, merhum süpürgeciler kâhyasının haremî Biyûdil Hanımefendi, Esmâ Sultan ve eski Beşiktaş Sarayı, Biyûdil Hanımefendi’nin kızı Halid Bey’in annesi Sıdika Hanım, onun kocası Sırmakeş Nuri Bey (Bu durumda, Halid Bey’in babası, s. 100’de merhum süpürgeciler kâhyası, s. 115’te Sırmakeş Nuri Bey’dir.), Nuri Bey’in amcası mîrîman İsmail Paşa, Nuri Bey-Agop Efendi-Soloski, Agop Efendi’nin nasıl servet sahibi olduğunun uzuuun hikâyesi, Nuri Bey’in Nerkis Ayşe’nin evinde yangınla birlikte başına gelenler (tam 9 sayfa!), onu yangından kurtaran Ali, Nuri Bey’in nadim olup bağlanacağı tarikat arayışı, Kırım muharebesi, Frenk Üzümlü Naşid Bey, Kuşçu İsmail Efendi; ve... Kuşçu İsmail Efendi’nin kendi mazisi içinde Fahri Nuri Bey’i ararken ‘roman’ın bitivermesi!...

Baştaki soruma dönüyorum: Birbirine eklenen baklalarıyla sonu gelmez bir zincir gibi uzayan (hatta, Kuşçu İsmail Efendi’nin baklası ağzında kalmıştır; yoksa, zincir daha da uzayıp gidecektir!); kişi, olay ve sorunsallarıyla bütünlüklü bir kurmacaya dönüşemeyen; neredeyse, yazanın yazdıkları içinde kendisini yitirdiği bir metin, roman olmuş mudur?

Behçet Beyefendi, bütün pısrıklığını üzerinden atıp ihmal edilmiş (hatta, unutulmuş!) olmağından yana yazarına dert yanıtmışsa; adamcağız haksız mıdır yani? Ya da yazarın, ‘Ben sizden roman kahramanı yarattım, siz tutmuş, ‘münekkid’liğe soyunuyorsunuz!’ yollu mukabelesi veya metninde yer vermediği (Cavide-Selim aşkı gibi, herhalde artık kendisinin de anlatıp anlatmadığını bilemediği) meseleler üzerinden kahramanı Behçet Beyefendi ile münakaşaya girmesi hoş kaçmış mıdır? Veya, incelemeci, yazara, ‘Peki, yazar bey; siz, içinizdeki Behçet Bey’den kaçmış ya da uzuuun hikâyeler

sarmalında kendinizi yitirip içinizdeki Behçet Bey'i unutmak istemiş olamaz mısınız?', diye sorsa; fena mı olur? -yani!..

Evet; şimdi de, 'ırmak roman' yatağına son katılan romanımızı gözden geçirelim.

Sahnenin Dışındakiler

Romanın 'Mahalle ve Ev' başlıklı 'birinci kısmı'; 1920 yılı eylül sonunda, babasının altı yıl önce tâyinle gittiği Anadolu'nun M. isimli sahil kasabasından, tıp öğrenimi için İstanbul'a gelen Cemal'in (Cemal de, Mümtaz gibi, İtalyan işgali altındaki bir sahil beldesinden gelir İstanbul'a.), M. için ayrıldıkları yıla dek mahallesinde ve evinde yaşadıklarıyla ilgilidir. Cemal bu gelişinde, güya, anne tarafından akrabası Behçet Beyefendi'nin Göztepe'deki köşküne gidecektir. (Atiye Hanım, rahmetli, Cemal'in annesiyle teyze çocuğudur.) Ancak; 20 Eylül perşembe akşamı İstanbul'a inen Cemal'in, Behçet Bey'in köşküne erişebimesi için, İhsan'ın yönlendirmesi ile bir yığın adamla görüşmesi, o bir yığın insanın ve görüşmenin nakli için yazarın ihtiyacı olan 248 sayfanın dolması, kısımlardan ikinci kısma, günlerden salıya gelinmesi gerekecektir.

Romanın anlatı zamanı; Cemal'in Nâsır Paşa ile ilk görüşmesinde geçen cümleden ("*Bu birkaç sene evveline kadar devam eden, sonra galiba fazla aristokratik bulunduğu için vazgeçilen o siyah kâğıtlı Yaka sigaralarından biriydi.*" [s. 205]) anlaşıldığına göre, 'siyah Yaka'lardan birkaç kaç yıl öncesi; anlatı ise (s. 124'te de açıkça söylendiği üzere) bir tür anı aktarımıdır.

Cemal anı aktarımına geçerken, önce, yazarının *Mahur Beste*'den borcunu öder ve Behçet Bey'in yarım kalan hikâyesini tamamlar: Efendim; yan yana uzatılmış bir çift değnek misali kocası ile uzatıldıkları hayatın sıkıntısından pek canlı bir adam olan İsmail Molla Bey sayesinde kurtulan Atiye Hanım, Molla Bey'in ölümünden sonra, İttihat Terakki'nin kurucularından, daha çocukluktan ('çocukluk' kısmına bakmıştık!) tanıdığı ve sevdiği Doktor Refik tarafından ikinci kez kurtarılır. O arada, Molla Bey'in ölümüne dek geçen bir yıllık süre içinde, İttihatçı Refik Bey, Molla'yı da, Behçet Bey'i de (artık Atiye Hanım'ın kuvvetli kanatlarına ihtiyaç kalmış mıdır, kalmamış mıdır, bilinmez!) cemiyete katar. Katma sürecinde yapılan ev toplantılarında da, kaçınılmaz, eski aşk alevlenir, baba olmayınca karısına daha bir alıcı gözle bakar olan Behçet Bey duruma huylanır ve doktoru saraya 'jurnal'ler. Meğerse, jurnalın bir de müsveddesi vardır ve Behçet Bey, yazarın kurgusu adına, müsveddeyi de saklamış, saklanan müsvedde (dört bin cilt kitabı -"*kütüb-i nefise*"- yakıp kül ettiği *Mahur Beste*'den bilinen) Çırçır yangınından (bkz., *Mahur Beste*, s. 14) kurgu eseri salimen kurtulmuş, kurtulan kâğıt parçasını yangın yerinde bir tesadüf Atiye Hanım bulmuş, Refik Bey, Behçet Bey'in journali sonrası Yıldız'daki tutukluluğunun üçüncü günü 'kalp damarı kopması' olarak anılan (hekim olan incelemecinin bilmediği, *Mahur Beste*'den doğru yazarının ilk bildiğinden [zatürre -s. 146] de farklı) bir hastalık sebebiyle hayata gözlerini yummuş, Refik'ini kaybeden Atiye kocası ile tümünden konuşmaz olmuş, Behçet Bey tarafından, Refik Bey'le çokça sevdikleri 'Mahur Beste'yi mırıldanan dudaklarına ipek yastık dayanmak suretiyle (veremden öldüğü yatağında veremden ölmeden önce!) öldürülmüştür.

Böylelikle, yazar, *Mahur Beste*'den doğru yakasından düşmeyen Behçet Bey'e, vaadinin hilafına, pek dönememiş; böylesine eğreti bir hikâye ile yetinmek üzere, üstelik Şerife Hanım'ı da tepesine musallat ederekten, Göztepe'de, köşkündeki 'uzletine' terk etmiştir. N'apsın, incelemeci de, düşer yazarla birlikte Cemal'in peşine: Efendim; Cemaller, İstanbul'a, Cemal'in anılarına göre ilkin, babanın görev yaptığı Sinop'tan 1909'da (s. 21), o, 8-9 yaşında iken gelirler (s. 15). Sinop anıları, tıpkı Ahmet Hamdi'ninkilerden olan Cemal, tam da Ahmet Hamdi'nin yaşındadır (1909-8=1901 doğumludur. 1908'li Mümtaz'dan, demek, 7 yaş büyüktür.). O da, yazar tarafından, Elâgöz Mehmetefendi Camii'nin karşısındaki eve yerleştirilir (Mümtaz gibi). Onun da, İhsan ağabeyi olur. İhsan ağabey, kendisinden 12 yaş büyüktür (s. 23/ Demek ki, Cemal'in İhsan'ı, 1901-12=1889 doğumludur. Halbuki, çok kısa zaman önce yazıldığı anlaşılan *Huzur*'un Mümtaz'ının İhsan'ı 1884 doğumludur.) İhsan, tıpkı *Huzur*'un İhsan'ı gibi, Galatasaray'ı bitirir. Ertesi yıl (1910 olması gerekirken, 1909'da/ s.49) Paris'e gider. 1913'te memleketine döner (Dolayısıyla, 1903-1912 yılları arasında Paris'te olan Yahya Kemal'le karşılaşması tutarlıdır. O da öğrenciliğini 'Kartıye-Laten'de geçirmiştir. [s. 51] Ancak; Mümtaz'ın İhsan'ı Paris'te yedi yıl kalmışken, Cemal'in İhsan'ı biraz daha uzun kalmıştır.) Paris dönüşü, 23-24'ündeki (s. 50) İhsan, Cemal'lerin tarih hocası olur (ama bu sefer Galatasaray'da değil; Vefa Sultanisi'nde -bir ara Ahmet Hamdi'nin de devam ettiği okulda.) 'Muntazam şekilde' Türk Ocağı'na gider, oradaki tartışmalara katılır. Cemal'in akrabalarından Tevfik Bey tarafından İttihat Terakki'nin ileri gelenlerinden birkaç kişiyle tanıştırılrsa da (s. 130), 'doğrudan doğruya siyasetle meşgul olmak

niyetinde değildir ve olmayacaktır' da (s. 132). Daha o zamanlardan, 'düşüncesinin etrafında toplanacağı insanı aramaktadır. Kim için çalışacak, kim için yaşayacaktır?' (s. 133) O sıralar, 'musikimiz' tek bağlanma noktası gibi gelir, İhsan'a. (s. 136) İstanbul'a son gelişinde -artık 19'undaki- edebiyatla ilgili ve Tevfik Fikret'ten haberdar olan Cemal'e, Tevfik Fikret ve Yahya Kemal'le yakınlığından da [s. 50-51] söz eder, İhsan. (Cemal de bayılır herhalde; zira, doktorlukta gözü yoktur; sadece, kendisini edebiyat çalışmalarına rahatlıkla verebileceği refahı ummaktadır, doktorluktan. [s. 17] Hekimlik, demek, o vakitler 'müreffeh' bir hayat vaat etmektedir.)

İhsan'ı kapatalım, tekrar dönelim Cemal'e: Cemal, Anadolu'ya tayinlerinden altı yıl sonra İstanbul'a döndüğüne göre (s. 19, 71); demek ki, 1920-6=1914'te ayrılmışlardır, İstanbul'dan. Öyleyse; Cemal, 7-8 yaş dolayında (1908+7=1915'te) Elâgöz Mehmetefendi Camii'nin karşısında oturan Mümtaz'ı ucu ucuna kaçırmıştır. (Acaba, yazarın haberi var mıdır? Tabii, 13 yaşında İstanbul'dan ayrılan Cemal'in Vefa Sultanisi'nde ders takibi mümkün olmuş mudur ya da "*mektebi bitirmeye dört senesi olan bir Sultani* [Vefa Sultanisi] *talebesi*" [s. 55] olması mümkün müdür, o da ayrı bir merak konusudur.). Sinop'tan dönüp geldikten ayrılışlarına dek, Cemal'in, mahallede en yoğun ilişkisi iki kişiyle olur: Biri, az önce de andığımız, komşu Ulvî Bey'in oğlu İhsan ("*Dur, demişti. Madem ki bu işler hoşuna gidiyor. Bari doğru dürüst yap! [Ses, okura, Huzur'dan tanıdık gelmeli!] Hem etrafa hem kendine faydan olsun!*" [s. 23/ İhsanlar ev yapmakta, Cemal küçük yaşına rağmen onlara yardım etmekte ve böylelikle, Cemal, İhsan'ın hayat hocalığından, yaşı gereği, Mümtaz'dan önce nasiplenmektedir]; diğeri de, ('Balkan Harbi'nin son yılı mahallelerine taşınan) komşuları Süleyman Bey'in kızı Sabiha. Sabiha (yaşı Cemal'le aynı olmasına karşın -çocuk yani!); -büyümüş de küçülmüş konuşmaları, hal ve tavırlarıyla- bildik 'küçük' Tanpınar kızlarındandır. (Yani; yazınsal açıdan da uygunsuz ve tuhaf küçük kızlardan! Bu sınırlı değinide elbet ayrıntıya girmeye olanağı yok -sayfalar tutar-, yalnız bir örneğini vereyim, bakın, küçüklerimizden Cemal, "*Niçin kadere bu kadar bağlı olan insanlar bir türlü ona razı olmaz?*", diye bir soruya takılır ve ertesi sabah Sabiha'ya danışır. Onun da cevabı şöyle olur: "*Hiçbiri kendi hayatını yaşamıyor da onun için...*" [s. 42] E bunlar, koca Mümtaz'ımızın İhsan ağabeyinden doğru zenginleştirip Huzur'a getirdiği sorular ve yanıtları değil midir? Cemal bile -daha bir yazınsal içgörü takınıp-, "*Çok düşünüyorsun sen... Bu kadar düşünme! Biz daha çocuğuz...*", demekten kendisini alıkoyamaz. [s. 49] Ama olsun, Sabiha bir yandan düşünür, bir yandan da kaydırak oynar.) İhsan da, hem hocaları hem akıl hocaları olarak, her iki çocukla hoş bir üçgen kurar. ('Büyük adam/ağabey küçük kız' ilişkisi -Mahur Beste'nin Atiye'sinin, doktor Refik ve İsmail Molla ile ilişkilerinde olduğu üzere-, yine dikkati çekicidir.) Hoşluk okulda da geçerlidir; örneğin, üstlerindeki müzik dersliğinden gelen marşa huyulanıp, "*His üzerine terbiyeyi kaldırmalı artık!*"tan (s. 52) başlayıp Balkan Harbi'ne giriş tarzımıza dek uzanan (bildik yelpaze dahilinde) her tür konuda çocuklarla kitap gibi konuşur. (Her konuda fikri olan ve kitap gibi konuşan İhsan, Cemal üzerinde çok etkili olur: "*Zaten bir şeye inanmam için İhsan'ın söylemiş olması kâfi geliyordu.*", der, anılarında Cemal. Onu dinledikçe her geçen gün hayranlığı artar; içinde, bir ömür sürecek bir bağlılık gelişmeye başlar./s. 52. Yani; ha, Cemal-İhsan, ha, Mümtaz-İhsan!)

Böyle böyle, Cemal- İhsan-Sabiha üçgeninde, Cemal'in konumu, -Mümtaz eşdeğeri olarak- İhsan-Sabiha özel yakınlığını kabullenen -ondan da neredeyse garip bir haz alan!-, çocuksu ve edilgin bir konum olur. Kendi eliyle evlerine götürüp tanıştırdığı Sabiha ile İhsan arasında, 'bütün mahalleyi şaşırtan' bir yakınlık gelişirken, Cemal'imize, için için kıskanmak düşer. Öte yandan; bıyıkları terlese, boyu uzasa da, kendisini hep çocuk hisseder. (s. 55) "*Halbuki ben... en saflarıydım [kendisini sınıfın öteki erkek çocuklarıyla kıyaslamaktadır], ve tabiat beni sadece dinlesin, baksın, hayret etsin diye insanların içine atmıştı. Ben bir türlü çehremle bu emniyeti kimseye veremiyordum.*" (s. 58) Hatta, (biraz ileriye, M. zamanına gidelim) 'İstanbul'da kendisini unuttuğunu iyice bildiği küçük sevgili'nin, savaş içinde evlendiğini haber aldığı anda, küçük sevgili, Cemal'in içinden -çocuk sesiyle- şöylece geçivermiştir: "*Hiç kendini denemeyecek misin? Ne olduğunu, kim olduğunu öğrenmeden mi öleceksin?*" (s. 16-17) Üstelik, sonraları bu soruyu içinden geçiren Cemal, o vakitler, Sabiha ile içtiği suyu ayırmaya ayırmaya, "*Erkek çocuklardan ayrılmış gibi yaş[amaktadır].*" (s. 62) Varsa yoksa, Sabiha'dır, İhsan'dır; yalnız, İhsan biraz fazladır, neredeyse 'küçük sevgili'den bile kıskanmaktadır: "*Sabiha'nın yanında iken onu yanımda olsun veya olmasın delice kıskanıyordum... onu yalnız görür görmez üzerine sıçramaktan kendimi zor tutacak kadar seviniyordum.*" (s. 76)

Tanpınar'ın hikâye ve diğer romanlarındaki temel erkek kişiliklerinin tümünün kadınlarla karşılaşmalarındaki edilgin çizgiyi, Cemal'in roman yaşamı boyunca -artık yirmilik koca delikanlı olduğu 'ikinci kısım'da da ('Hâdiseler')- izlemek olanaklıdır. Örneğin; Cemal'in, 'insan evlendirme merakı' (Terkibe dikkat!) ile tanınan Sakine Hanım'ın kendisini evlendirme hevesine, Tıbbiye ikinci sınıf öğrencisi Cemal olaraktan -kızarıp telaşlanarak- verdiği yanıt, ayrıca dikkati çekicidir: "*Evlenmek*

bahsine gelince, eğer hakikaten dediğiniz gibi bu işleri biliyorsanız, benim evlenmeyeceğimi, evlenemeyeceğimi de, [hatta, yetmiyor, ekliyor] bunun imkânsız olduğunu da biliyorsunuz, demektir."[!!!/ Yıl, 1921 - s. 80.] Ve yıllar sonra da, içinde Sakine Hanım'a garip bir dargınlık duyar, Cemal. Sebep? Tanpınar, Cemal üzerinden bir şey söylemek istemekte, bir yanıyla da belirsizleştirme eğilimi göstermektedir. Sakine Hanım'ın söyledikleri, 'saadetin kendisini reddetmesine' yol açmıştır. Yıllar sonra da, 'karşısındaki insan, Sakine Hanım'ın son cümlesini sanki biliyormuş gibi aynıyla tekrar eder'. Ne demiştir peki, Sakine Hanım? "*Bu dedikodudan ve dırdırdan kurtulursun!*" mu? Yirmi yaşında bir delikanlının hakkında çıkan dedikodu ne olabilir? (İncelemeci, 'Yaz Gecesi'nin adamını anımsar.)

Hazır, söz, Cemal'in kadın dünyası ile ilişkisinden açılmışken, romandaki bir 'eğreti' olayı daha aktarmakta yarar var: Komşu konağın kızlarıyla karşılaştığında saç diplerine kadar kızaran, nadiren evlerine geldiklerinde kızlardan tırım tırım saklanan Cemal (bkz., *Mahur Beste* ve Behçet Bey'in gençliği!) bir gün akrabası Behçet Bey'in Göztepe'deki köşküne gider. Cemal, söz konusu ziyaretinde 16 yaşındadır. Yaşı elverdiği için, -'Mahur Beste' romansına tanıklık etmiş Şerife Hanım'ın nakliyle- aile sırlarına vâkif olur. (Peki, diyeceksiniz, 1914-1920 arası İstanbul'a gelmemiş gibi anlatılan Cemal, o yaşta orada ne aramaktadır? Yaz tatiline mi gelmiştir? Yoo; hastadır ve babası tarafından istirahatı için [Sabiha ve İhsan'dan uzakta] iki haftalığına Göztepe'ye gönderilmiştir. [1901+16=1917'de?/ s. 121] E peki, İhsan o sırada İstanbul'da ne aramaktadır? Harb-ı Umumi'de değil midir bu adam? En azından maluliyeti namına orada olması gerekmez mi? Ya da esareti? [*Sahnenin Dışındakiler*'e göre 'esaretten döneli pek az'/s. 149 -öyleyse, 1920- olmuştur. *Huzur*'a göre de Mısır'daki esaretinden yeni kurtulup gelmiştir/s. 36 -öyleyse, 1919.] Neyse, efendim; bunlar Tanpınar'ın yazma savrukluğunun uyandırdığı meraklardandır.) Evet; 16'sında Cemal'imiz Göztepe'ye gelir, aile sırlarını Şerife Hanım'dan alır ve yazarı tarafından, nereden icap ettiği son derece belirsiz ve 'fevkalade manidar' bir tarzda, hasta yatağında dinleneceği yerde, yirmi beş-yirmi altısındaki bir dulla (hem de Behçet Bey'in köşkünde!) yatırılır: "*hazların 'Kartaca'sın[a]*" nail olur. Önü arkası olmadan damdan düşercesine yatağa sokulan Cemal de ne olduğunu anlamaz ve: "*Fakat bana [ilk cinsel deneyim] hiçbir şey söylemedi. Sarhoşluk geçer geçmez içimde garip bir acılık, bir nevi ıstırap başladı.*" [s. 126], diye, ilk tespitini yapar. Ve elbet, bir 'Tanpınar erkeği' olarak; 'aşkın tecrübesini hazdan evvel geçirmiş olduğu için, haz yolu vaktinden evvel kapanmış'tır. (Aşk dediği de, Sabiha'ya dönük, cinselliği ayırtırılmamış -romantik sahiplenme duygusunu da dışarıda bırakan- yakınlık duygusudur. Eğer aşk var idiyse de, onu, İhsan'a bırakmaklığındaki edilgin tutumu ayrıca önemlidir. Kartaca malulü Cemal'in başına gelenlerden kalkarak bir kez daha vurgulamakta yarar var; 'Tanpınar erkekleri', bir cinsel yatırım nesnesi olarak kadına uzak durur; aradaki mesafe kapanacaksa, gelip kapatan ya da yaklaşan, hep kadındır; erkekler -neredeyse- cinselliğe maruz kalır ve ne olduğunu da anlamazlar!)

Yukarıda anılan Sakine Hanım, Cemal'e bulaşmadan altı yedi ay kadar önce de, Kudret Bey'e birisini ayarlamaya sıvanır. Önemli olan o değil, Cemal'in kadınlarla ilişkisinde bir örnek olması bakımından önemli; Cemal, anılarında, 'zavallı Kudret Bey'in, o sıralar, 'bir nevi bahar fırtınası'na tutulduğunu, fırtınayı delicesine sevdiğini söyler. Kudret Bey'in her gece düşünüp ağladığı bahar fırtınası, Sabiha'dır! (s. 82, 84) Sakine Hanım, Cemal'e, 1921'in ilk ayında bile bulaşmış olsa, oradan altı yedi ay geriye gidersek, 1920'nin içinde düşülecek aylar, -daha sonra belirtileceği üzere- Sabiha'nın Muhtar'dan ayrıldığı dönemdir. Demek ki, Cemal, o vakte dek, -roman boyu- 'Sabiha, Sabiha' diye ardında dolandığı 'bahar fırtınası'nı elli küsurluk Kudret Bey'e de bırakmıştır! İlkin İhsan'a, sonra Muhtar'a, eh sonunda da demek Kudret Bey'e.

Peki; Cemal'imizin kadın kısmıyla ilişkisine biraz ara verelim ve hazır yeri gelmişken bakalım, kim bu Kudret Bey, Muhtar. Cemal'in, söylediği her şeye koşulsuz inandığı İhsan, çocukları (yani, Cemal ve Sabiha'yı), Molière'in "*Hasis*"ini okumaya davet eder. İşte tam o sıra, yazar (daha doğrusu hükümet), Kudret Bey'i İtalya'daki konsolosluk görevinden alır ve İstanbul'a gönderir. Kudret Bey, elli üç yaşında yaşlı bir bekâr olmakla birlikte, 'sanatın ve sanatçının dostu'dur da. Şurası önemlice (gelir incelemeciye); yazar, romanın görece sık anılan kişiliklerinden Kudret Bey'i içeriden tanımlarken, -elinizdeki incelemenin ilk bölümünde altı çizilen- kendinden yakınmalarını yansıtıyor gibidir: "*İçindeki düşmanın, kendisini bir türlü olduğu gibi kabul etmesine, rahatça yaşamasına müsaade etmeyen yaratılıştaki zaafların karşısına her an olmak istediği kuvvetli insanı çıkartan, amansız mukayeseler yapan, ürpertici misaller gösteren, hükümler veren bu ikinci Kudret Bey'in onu baştan aşağı zaptettiği yüzünden okunuyordu...* 'Zayıfsın, dostum, zayıfsın! Fakat sade zayıf mı? Dalgın, dikkatsiz, beceriksiz ve budalasın.'"(s. 94-95) Sanatın her türüne sorumluluk sahibi olacak denli düşün, 'susmasını millete ihanet' kabul eden, susmayıp konuşacakları ile dört bile değil altı ciltlik 'musiki tarihi' yazmaya, dahası, yazarın alamet-i farikası olan 'Mahur Beste'nin senfonisini yapmaya

da niyetlenen Kudret Bey, söz konusu açılımları ve cür'etkârlığı ile, elbet, yazarından daha farklı savunmalar göstermiş bir muhteremdir! Hazır böyle bir zat mahalleye gelmişken, İhsan da, işi erbabına bırakmak niyetine, Kudret Bey'i *Hasis*'in 'rejisör'lüğüne davet eder. İhsan onu davet ederken, tam o sıra, yazar da, Cemal'in babasını M.'ye gönderir. Dolayısıyla, Cemal'e, Kudret beyin 'rejisör'lüğünü görmek nasip olmaz. (İncelemeci, yaşlı bekâr taze rejisör Kudret Bey'in daha o vakitlerden 'bahar fırtınası'nda gözü olduğunu -'büyük adam küçük kız'!- hisseder.) Öte yandan, *Hasis*, Sabiha ile Muhtar'ın biraraya gelmelerine de vesile olur. *Hasis* rolüne Nuri Âdil (o da Vefalıdır), boşta kalan La Fleche rolüne Muhtar uygun bulunur.

Öyleyse, Muhtar kimdir? Kudret Bey'in akrabası olan (s. 172) Muhtar, Cemaller'in İstanbul'dan ayrıldıkları sıra 22-23'ündedir. Cemal'in o vakitki izlenimine göre; 'kendine mahsus güzelliği olan' (zira, bir, 'Tanpınar erkeği' rakibidir o!) ve daha o zamanlardan 'kadınlarla fazla düşüp kalkan' (s. 174), hiddetinden korkunçlaşabilen, "*Güya daha on iki yaşlarında iken sokakta bacaklarına sürtünen ve kendisini o kadar seven bir köpeği, kör bir kuyuya bacaklarından asmış*" (s. 175) bir adamdır, Muhtar. (Her haliyle ne kadar da Suad'dır! İşte, Cemal'in, bu adama yönelik duygusu, romanın sonuna doğru pansiyonuna geldiğinde, yazar tarafından şöyle kurulmuştur: "*Onu kısıkanıyordum. Sabiha'nın kocası olduğu için bütün ömrüm boyunca ona hizmet edebilir, her sabah ayakkabılarını giydirirdim.*" [s. 317-318] Nasıl?) Çocukluğunda kör kuyuya köpek asan Muhtar, *Hasis* talim ederken Sabiha ile sevişir ve 1916'da evlenirler. (s. 226) (İlginçtir; Cemal, bir vesileyle mahalleden İbrahim Bey'in babasına yazdığı mektuptan Sabiha'nın evlenmiş olduğunu öğrenir ama her nasılsa kimle evlendiğini öğrenemez de, soramaz da! Hatta, M.'den dönüp İhsan'lara uğradığında, gözleri etrafta İhsan'la evli bir Sabiha'dan izler arar.) Muhtar, evlendikten sonra bir yolunu bulur, cepheye dönmez. El altından bir yığın iş çevirir, çok para kazanır. İşlerinin arasında, yazarın s. 178'de eroin, 228'de kokain ticareti olarak -birbirinin yerine- andığı 'ticari' faaliyetleri de vardır. (Bu arada, Sabiha'nın babası, içki ve sefahat düşkünü Süleyman Bey, -Nişantaşı'ndaki komşu kadınla kırıştırması yüzünden gelmiş oldukları mahalleden- hasta karısının ölümünden sonra Beyoğlu'na taşınır. Vur patlasın çal oynasın, tarzını, iyiden iyiye benimser. Vurup patlatmakta çalıp oynatmakta damadı ile iyi anlaşır.)

Şimdi; Sabiha'ya gizli aşkından, -daha taze delikanlılığında- haz yolu vaktinden evvel kapanan Cemal'in, kadın kısmıyla yaşantı örneklerine kaldığımız yerden devam etmek üzere, s. 265-269'ya bakalım: Kasım sonlarıdır. Yer, Garden Bar'dır. Bir 'raks trupu' izlenmeye gidilmiştir. Muhtar'ın yanında -âdeti olduğu üzere- son derece güzel bir Rus kadını vardır ve ziyade kırıştırmaktadır. Cemal, ıstırap duyar. ıstırap, evde kederler içinde olduğu varsayılan Sabiha adınadır. Musiki ve dans haram olur. O geceden iki-üç hafta sonrasında da, kendisi, Tepebaşı lokantalarından birinde, Yuneşka isimli hanımlardır. Gece geç vakitten sonra, "*mahiyetini bir türlü anlamadığım bir tiksinti[!] ile onu evine bırakarak ben bir otelde yatmışım. Hayatımın en zalim [!] gecelerinden biri olmuştu bu* [Benzer bir 'gece zulmü' için, bkz. *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'inin ilk gecesi.]... *marazî hal içindeydim. Birdenbire sofrâ başında her şeye yabancı kesilmişim. Her şey bana, ömrümün sonuna kadar tanımayacağım ve barışamayacağım bir çehre ile, o yabancı ve düşman[!] çehresiyle görünmüştü. Yuneşka, mahremiyetinde soğuk ve kısır, fakat dostluğunda son derecede uysal eğlence kadını hüviyetinin bütün silâhlarını üzerimde tecrübe etti. Hepsî boşa gidiyordu. Nihayet ayrıldık. Fakat asıl azap, gittiğim otel odasında başladı... Ancak sabaha karşı bir iki saat uyuyabilmişim... İşte o anda delice bir intihar arzusuna kapıldım... beni kendilerine bu kadar derinden düşman eden her şeyden [o derinlikli çatışmalardan] kurtulmak istiyordum.*" Cemal, o gece yatağına girdiği zaman da, duvarda bir tahtakurusu eziği görmüş ve şunları hissetmiştir: "*Canlı maddenin canlı madde ile mütearrız [karşıt] temasını, hareketin ve sebeplerinin arasında kaybolmuş o lezzeti, arkasından gelen tiksintiyi kendim yaşamış gibi duyuyordum.*" (s. 267, 268-269.) (İncelemeci; Mümtaz'la Suad'ın ümitsizliğindeki, içe ve dışa vurumlu bağıntıya ilişkin vurgusunu hatırlatmak ister.)

Şimdi de, ne İhsan'a ne Cemal'e, 'savaş fırsatçısı' bir bıçkına yâr olan Sabiha'mıza dönelim. Sabiha, *Hasis*'le soyunduğu tiyatro ile ilişkisini orada bırakmaz, Türk ve Müslüman kadınların sahneye çıkmalarının yasak olduğu dönemde sahneye çıkmaya dek vardır (s. 340) -anlaşılan, Afife Jale olur! [62] (Yalnız, ilk Türk ve Müslüman kadın tiyatro oyuncusu olarak sunulan Sabiha, Darülbeydi'den arkadaşı bir Afife'den de söz eder: s. 306-307. İncelemeci biraz kuşkuya düşer.) Bu arada, romanın Cemal-Sabiha ilişkisinin ilginç sahnelerinden biri, tiyatro çalışmalarına kalamayan Cemal'in, taşraya taşınmaları sırasında yaşanır. İlginçlik orada ki, Cemal ilginçliğin farkında olduğu halde, ilginçliğin sebebini bilen bir tek yazardır: "*Kendisinden bir şey, çok mühim bir şey gizlemiştim. Babam, isteseydim beni İstanbul'da bir yatılı mektebe verecekti. Bunu niçin reddetmişim? Hâlâ bilmiyorum.*" (s. 142) Sabiha, çiseleyen yağmurun altında kapının önünde kalakalmıştır.

Cemal, altı yıl sonra Sabiha'yı bıraktığı yere döndüğünde elbet bulamaz. Arar da arar. Lakin, aramak nasıl bir aramaysa, bir türlü bulamaz. (İncelemeci, Cemal'in, aradan altı yıl geçtikten sonra da aynı Cemal olduğunda duraksamaz.) Nihayet duruma el koyan yazar, Sabiha'yı Cemal'in karşısına çıkartır. Yer; Kadıköy iskelesidir. O ân dahi Cemal'in yapmaya cesaret edemediği(!) şeyi Sabiha yapar ve genç kadın genç adamı yanaklarından öper. Öpmekle kalmaz (her halde Cemal'imiz şaşkınlığını üzerinden atamamıştır daha); adresini alır, çok yakında gelip onu göreceğini söyler ve kalabalığa karışır. Sabiha, Muhtar'dan ayrıldıktan sonra, bir akşam, Cemal'in kaldığı otele gelir (1921'in ocağı olmuştur en azından. Gelen ve bulan yine kadındır!). Bir şekilde, Cemal, genç kadının ellerinden öper. Sabiha'nın yanıtı, nasıl bir Cemal'le yarenlik ettiğimizi açıkça ortaya koyar: "*Ne cesaret, ne cesaret?*" Ve onu 'yanaklarından' öper. (s. 328) Ayrılışlar da, Muhtar peşini bırakmamaktadır. Daha dün sevişmişlerdir. Daha kötüsü, çağırır, her şeye rağmen kendisinin de koşup gideceğidir. (s. 329) Yani, Cemal'in tanıdığının dışında, bir başka tutkulu dünya da vardır. (Suad'ın, Mümtaz'ın adını atamayacağına işaret ettiği türden bir dünya!) Ve Sabiha, gece kaldığı yukarıdaki odadan ve otelden sabah erken saatte ayrılıp gider -gidiş, o gidiş!

Mümtaz'ımıza da bir bakalım mı? Tamam; Mümtaz, Cemal M.'den dönüp de İhsanlar'ı ziyaret ettiğinde (1920-1908=) 12 yaşında olmalıdır. *Sahnenin Dışındakiler*'in sahnesinde, yeni doğan (henüz bir aylık olan) ve İhsan'ın Sabiha adını koyduğu bebeği kucaklayıp annesine götürdüğü sıra görünür okura ve Cemal'e (s.118). Cemal, Mümtaz'a baktığında, kendisinin M.'den döndüğü zamanki hâlini yakalar onda (s. 119). Ama, dursun; daha bakmasın. Biz bir başka sahneye bakalım; Sabiha Cemal'e, 'Mahur Beste'yi dinlediğini söylesin ve Cemal'e -benim 'Tanpınar erkekleri' dediğim türden erkekler parantezine Cemal'i de kataraktan-, "*Sizler öyle seversiniz. Uzaktan ağlamak için.*" (s. 118), desin ve 'senelerden sonra bir gün' Cemal'le İhsan bunları konuşur olsunlar. (Cemal, 19'unda M.'den döndüğüne göre; demek ki, senelerden sonraki o bir gün, 1908+19=1927 olmalıdır.) Evet; şimdi baksın ve Cemal, Mümtaz'da kendisini görsün. Tamam. Şimdi de, s. 124'e uzanalım; Cemal'in, Behçet Bey'in Göztepe'deki köşkünde 'hazların Kartacası'na eriştiği günün öncesindeki bir akşama. Behçet Bey, kısa kollarıyla zorlukla kavradığı tamburuyla 'Mahur Beste'yi okuyor. Karşısında, rahmetli Atiye Hanım'ın fotoğrafı. Karısının âşkıyla 'şarkıları' olmuş besteyi okuyup göz yaşı dökmekte. Bu bir, 'Tanpınar erkeği' tavrıdır; üçüncüyü kabulleniş ve onların yaşantısına dışarıdan katılma hâli: edilgin ve eşcinsel! Cemal'in, hayatına giren kadınla hayatını düzenleyişi öylesine Behçet Bey'inkine yakındır ki, Cemal, Atiye Hanım'ın fotoğrafını Behçet Bey'in konsolundan çalıp kendi hayatına katacak, sonra, Nâsır Paşa'nın masasının üstündeki Sabiha'nın fotoğrafını da -aynı temsil niteliğiyle- ötekinin yanına katıverecektir! İşte, o senelerden sonraki bir günde Cemal Mümtaz'a bakar ve onda hep M.'den döndüğü zamanki halini yakaladığını düşünür. (Hadi geçerken ekleyeyim; Cemal'imizin, Mümtaz gibi bayılma huyları da vardır -s. 296.) Böylelikle, üç 'Tanpınar erkeği', ortak bir eksende dizilmiş olur.

Mümtaz'a bakarken şunu da ayırmasanız; ayrıntılı olarak ele aldığımız *Huzur*'da, -o romanın anlatı zamanında 38'inde olması gereken- Cemal, bir tek kez bile görünmemiştir - 'ırmak roman'lık adına dikkati çekicidir. Evet; Cemal, *Huzur*'da görün(e)memiştir; çünkü, hem Cemal'li *Sahnenin Dışındakiler* daha sonra yazılmıştır, hem de *Huzur*'un anlatı ve anlatılan zamanını önelemektedir. Bu durum, bir yanıyla, bir türlü özensizliktir (veya, yazarın geniş tasarımlarla işe soyunmadığına işaret eder); bir yanıyla da, Cemal ve Mümtaz'ın, anılan özdeşlikleri içinde birer 'Tanpınar erkeği' oldukları saptamasını pekiştirir -dolayısıyla, aynı romanda iki Mümtaz ya da iki Cemal yazara da fazla gelmiş olmalıdır. (Öte yandan, 'devamlılık' adına anılması gerekli ayrıntılardan bir diğeri de -incelemeciniz, şimdi aklına gelmekliğinden dolayı teessürünü saklamak istemez- şudur: *Huzur*'un başında -çocuk yaşlarında- görünen Sabiha ve Ahmet, büyüyüp de metnin hayatına bir türlü karışamamıştır. Neredeyse, unutulmuşlardır! Çocukların lafı; *Huzur*'un, 186, 187, 214, 306-307 ve 352. sayfalarında geçer. Toplu olarak değerlendirildiğinde; ilk kez *Sahnenin Dışındakiler*'in sahnesinde Mümtaz'ın kucığında [1920'de bir aylık olarak] görülen Sabiha'nın, *Huzur*'daki 'Köprü'de karşılaşma sahnesinde [yıl, 1939 yani], -Mümtaz'ın ağzından- 'dört'ünde olduğunu öğreniriz! [Kaçınılmaz; aritmetiksel bir şaşkınlık yaşarız.] Yine benzer bir şey; Cemal'in kardeşleri de *Sahnenin Dışındakiler*'de bir ân görünüp o ân yitenlerdendir [s. 58]. Yalnız bir ân, s. 188'de ortaya çıkarlar; daha doğrusu, ölen kardeş anılır. Babanın taşraya tâyininin nasıl gerçekleştiğini Tevfik Bey'den öğrenen Cemal, [incelemecinin anlamlandıramadığı ölçüde] çok sevinir: "*Ben gerisini dinlemiyordum. Kurtulmuştum. Altı senedir içimde çöreklenen azaptan kurtulmuştum. Demek babamı, annemi beyhude yere itham etmiştim. Elleri içinde olduğum için bana zulmetmemişlerdi. Kardeşimin ölümünden ben mesul değildim, ne de onlar... Sabiha'yı istediğim gibi sevebilirdim. Sokağa çıkıp herkese bağırarak istiyordum!*" [?!] Sokakta, büyükleri, çocuklarla konuşmaya, anlatmaya, hiç yüzünden onların azap çekmelerine meydan vermemeye davet edecektir -bağıra bağıra. [İncelemeci, tam da bu noktada, nedense, yazarın kendi hayatında da kardeşlerinden doğru bir şey yazmadığını anımsar. Ölümüne dek yanında olmuş,

derslerine ve sohbetlerine katılmış, hatta, ölümünden sonra gömüleceği yeri bizzat belirleyenler arasında yer almış olan asistanı Turan Alptekin -*Ahmet Hamdi Tanpınar/ Bir Kültür, Bir İnsan* isimli değerli çalışmasının (63) yaşamöyküsü bölümünde-, dokuz kardeşten beşincisi olarak dünyaya geldiğini, ablası ve erkek kardeşinden yararlanarak aktarıyor.]

Peki, bari, Nuran'ımız yerli yerinde midir? Yerindedir. Cemal, taşradan İstanbul'a indiğinde yerleştiği Sirkeci'deki otelinden çıkıp önce İhsanlar'a uğrar, oradan da Tevfik Beyler'in köşküne gider. Çocukluğundan da bildiği köşkün bahçe kapısının mandalını indirir. Bahçe ortasında, kuyunun yanı başında küçük bir kız vardır; işte o Nuran'dır. (Yazar, "*On bir, on iki yaşlarında vardı*" [s. 167], der ve yine incelemeciye hesaba ayartır: Eğer o yıl [1920] Mümtaz 12 ise [öyle olduğunu biliyoruz], ondan iki yaş büyük olan Nuran kaç yaşında olur? Sayılar, yıllar ve yaşlarla bir zoru varsa, incelemeci de kendisine 'psikanalitik duyarlılıkla' bir bakıversin, denebilir; ama, eğer herhangi bir yuvarlama olmaksızın [11, 12, 16 gibi] o rakamlar o metne konuyor ve tutmadığı oluyorsa, o zaman, yazarın bir zor[luğ]u var demektir.) Nuran, cılalı küçük bir tahta masanın üzerinde Mevlevî gibi dönmektedir. Cemal'in, 'Siz mevlvî' misiniz?, sorusunu -âdeta, Yeşilçam'ın Ayşecik'leri kıvamında; bilmiş bilmiş-; "*Yok, a canım! Kadından mevlvî olur mu, hiç!*" [s. 168], diye yanıtlar. Ayrıca, Mercan diye bir de köpeği vardır. "*Gözlerine bakın, adının niye Mercan olduğunu anlarsınız!*" (s. 169) diyecek kadar da, daha o yaştan, engin bir dil ve hayat bilgisine sahip kılınmıştır -yazarı tarafından. Zira, köpeğin koyu bal rengi sarı gözlerinin etrafında çok ince, mercan gibi bir halka vardır. (Gerçekten de, Tanpınar'ın, küçük kızları yaşıdan büyük havalara sokma zaafı ve bunu da zihinsel düzlemde gerçekleştirişi dikkati çekicidir! Bu arada, Nuran'ın büyük yeşil gözleri olduğunu da öğreniriz. [s. 168] Demek, Nuran'ın 'güzel ve biçimli büstünü', kumral saçlarının yanı sıra süsleyen bir çift de büyük yeşil gözü vardır. Zamanında okurlar, o, 'beyaz bir rüyayı andıran yüzü' renklendiren gözlerden, *Sahnenin Dışındakiler*'de haberdar olurlar.) O gün Cemal, sofrada, büyük yeşil gözleriyle ısrarlı küçük Nuran'ı kıramayan Tevfik Bey'den Mahur Beste'yi de dinler. [s. 179] Nuran'ın ailesine evlenme yoluyla katılan ve talihi 'Mahur Beste' üzerinden kurulan Behçet Bey'in akrabası Cemal'in 'Mahur Beste' ile kesişimi, zaman dizini açısından kendisinden sonra gelen Mümtaz'ınkini epeyce andırır. Cemal için de, çocukluğu boyunca dinlediği eser, âdeta, 'talihinin aynası'dır. Böylelikle; üç 'Tanpınar erkeği'nin ayna imgeleri de çakışmış olur.

Cemal, diğer roman kişiliklerinden Muhlis Bey'le, İhsanlar'a geldiğinde tanışır. Muhlis Bey; İhsan gibi Galatasaraylıdır. Kıdemli bir tıp öğrencisidir. İhsan'ın cephe arkadaşıdır. (Yani, o kadar kıdemlidir!) Tevfik Bey'e göre, 'dolu dizgin harekettir, gözü pektir, yapamayacağı iş yok'tur. Aynı Tevfik Bey'e göre, İhsan 'daha sağlam ve geniş adam'dır. 'Ah, bir razı olsa...'dır. (Ne için rıza göstermesi şiddetle arzu edilmekte, bilinmemektedir. [s. 189] Yazar, Cemal'e de, okura da arzulanın rıza hakkında sır vermeyecektir!) Cemal'i Behçet Bey'de kalmaktan vazgeçirip Yeldeğirmeni'ndeki pansiyonuna (Madam Elekciyan'ın pansiyonuna) alan da Muhlis Bey'dir. İhsan'la birlikte hareket eden Muhlis ağabeyin, bir roman kişisi olarak ilginçliği, ortalamanın dışında, kendine özgü olduğu içinde bir adam olarak roman hayatına katılmasıdır. Sabiha'nın pansiyonda -yukarıdaki odada- kaldığı gece, Cemal de, aşağıda Muhlis ağabeyin odasında kalır. Ve böylece, Chopin'den, Liszt'ten, Dede Efendi'den, Bergson'dan doğru tanıdığı adamın; taraklar, pudra kutuları, yüzükler, ipek çoraplar, jartiyerler, terlikler, kombinezonlar, sutyenler, vs. ile, bir tür 'kleptoman ve fetişist' olduğunu fark ederek hayal kırıklığı yaşar: "*Yarabbim insan ne kadar zayıftı. Kime dokunmak istesem, kuru bir dal gibi elimde kalıyordu.*" (s. 332) O gece o odada yatmak zorunda(!) kalan Cemal, o odada gördüklerini, üstüne üstlük bir de rüyasında görür. (İncelemeci; Cemal'in, Muhlis ağabeyini de kuru dal yığını arasına katmasına yol açan -bilinçli olarak olumsuzladığı- 'perversif/bildik cinsellikten sapmış' yaşantı örneği karşısında, geceleyin aynı malzemeye bir de rüya donatmasını, rüyanın sonuna doğru da, üstüne yığılan fetiş nesnelerinden kurtulmak çabasını, Cemal'in perversif ihtiyaçları lehine değerlendirir. Ama söz konusu olgunun [perversif yapı özelliklerinin aklı başında bir adamın yaşamında yer almasının], yazar tarafından farklı ve kişilik yapılandırıcı katmanlarda üretilmemesini, durumun, ahlaki bir değer olarak kolaylıkla onaylanacak bir 'tuhaflık' olarak sunulmasını ve rüyanın bir kurtuluş çabası olarak sonlandırılmasını [kurgulanmasını] da, yazarın anılan perversif ilgiler bağlamındaki savunması lehine yorumlar!)

Romanın iki yerinde, betimlenişi ile tanıyabileceğimiz bir Ahmet Hamdi de geçer. Muhlis Bey, Cemal'i, 'sözlerini hareketleriyle tamamlayacak kadar marifetli bir burnu olan' Ahmet Hâşim'le tanıştıır. Yavaş yavaş yeni hayatına alışan (Nuruosmaniye'deki İkbâl'de Kemal'le Hâşim'i birarada görmek saadetine de erişen) Cemal, bir gün de Edebiyat Fakültesi'ne giderek Yahya Kemal'in dersini dinler. İşte o derste, yanı başına, saçları karışık, gözleri melankoli ile etrafa bakan, zayıf bir çocuk oturur. Çocuk, "*şair olduğunu, fakat henüz hiçbir şiir yazmadığını büyük bir saffetle söyle*[r]. (s. 252)

Bu, hiçbir şiir yazmadan kendisini şair hissedenden saf-melankolik-saçları karışık genç adam, yazarın kendisi tarafından -kendisinden fotoğraflık bir iz olarak- metne konmuş olmalıdır. (Tıpkı, filmlerinin bir köşesinden görünerek, yalnızca filmlerinin orasında olduklarını sanan yönetmenler gibi!) İlginçtir; 282. sayfada, Cemal ve Tevfik Bey birbirlerinden ayrılacakları sıra, Tevfik Bey, kendilerini ihmal ettiğini, Nuran'ın bile, *"O karışık saçlı bey bir daha gelmeyecek mi bize?"*, diye sorduğunu aktarır. Bu sefer de, Cemal, Ahmet Hamdi'nin karışık saçları içinde görünmüştür (ya da tersi). Dolayısıyla; 'melankolik genç adam', Cemal ve Ahmet Hamdi, metinde çıkmış olurlar.

Romanın ilgi çekici ayrıntılarından biri de, Tanpınar'ın, Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı mektubunda, *"Mevzu, idamına şahit olduğum bir asker kaçacağıdır. Bilmiyorum, mahzuru olur mu?"*, diye hikâye etmekte duraksadığı adama (Alâiyeli Ahmet'e) metninde yer verişidir. (Alâiyeli Ahmet; karısının ihanetini duyarak birliğinden ayrılıp dağa çekilen, sonra karısını bulan, karısının zorunlulukla o yola düştüğünü öğrenen, -kocasının hayatta olduğunu öğrendikten sonra artık o haliyle yaşamasının mümkün olmadığını söyleyen ve kendisini öldürmesini isteyen- karısını öldürüp kimselerin elinin değemeyeceği kadar derinlere gömen ve hükümete teslim olup bir süre sonra da idam edilen adamdır.)

Eylem faslına gelecek olursak; romanın asal eylemliliğini, Anadolu'daki 'Mücadele'nin ('sahne'nin) dışında kalan İstanbullu millicilerin (İhsan başta olmak üzere) etrafında dönen olaylar oluşturur. (İncelemeci; romanda eylemliliğin yazınsal aktarımının, tefrika kıvamını aşmadığını; yazarın zaman zaman, 'daha sonra anlatacağım gibi' deyip anlattıklarına tefrika heyecanı katmaya özendiğini [hatta, söz verip anlatmadığını] belirtmek ister.) Öte yandan; Cemal, geçirdiği rahatsızlık nedeniyle Anadolu hareketine katılamamıştır. (s. 189-190) Ancak daha sonra, aradaki engelin; sıhhat, dağlar, denizler değil; 'kendi içinde bir şeyleri aşamamışlık, kendinden sıyrılamamışlık, tercihlerinin kendine dönüklüğü, hayata çok yaldızlı bir mazi aynasından bakıyor olmak, aşılmamış benlik davaları' (gibi, Tanpınar'ın engeller) olduğunu da öğreniriz. (s. 291)

Toparlanacak olursa; o gün (yani, Cemal'in Sirkeci'den çıkıp İhsanlar'a geldiği ilk gün) orada, İhsan, İbrahim Bey aracılığıyla önerilen 'mabeyn kâtipliği'ni, Hürriyet ve İtilaf Fırkası ile işbirliğini reddetmekte; kesin bir dille, var olan 'hükûmetin meşruiyeti'ne inanmadığını, 'mukadderatın' Anadolu'daki mücadele 'sahnesi'nde halledileceğini, İstanbul'da olan bitenin 'sahnenin dışında' seyrettiğini ve kendisinin de 'Milli Mücadele'den yana olduğunu ifade etmektedir. (s. 150-153.) (Hatta, 'Hürriyet, hürriyet!', diye diye memleketi batıranlara yüklenenlere; *"Hürriyet, her yerde ve her şart içinde, daima istenecek şeydir. O insanlığın bir merhalesidir. Hürriyet için icabında her şey feda edilir, o bir terbiyedir, idealdir."* [s. 154], tarzında, Huzur'daki 'özgürlük' anlayışından farklı bir anlayışla yüklenecektir.) Aslında, İhsan'a, mevcut İstanbul hükûmeti ile çalışma önerisiyle gelenlerin oraya gelişlerini tezgâhlayan İhsan'ın kendisi, kışkırtan da Tevfik Bey'dir ve asıl amaç, gelenlerden Arif Efendi'nin cebindeki isim listesini ele geçirmektir. Liste ele geçirilir, yakılır. Durum Tevfik Bey'e Cemal tarafından aktarılacaktır. 'Öbür adamı kaçırırsa mesele tamamdır.' (Yazar bir taraftan Cemal'i işin içine sokmakta, bir yandan da, romanına Milli Mücadele etrafında, 'meraklı' bir hava kazandırmaya gayret etmektedir.) Romanın 'mücadele' kadrosuna dahil olan Cemal, bir türlü Sabiha'dan haber soramadan -M.'ye giderken götürdüğü 'ürkeklik ve sıkılganlığı' aynıyla sırtlanıp gelmiştir zira- İhsan'lardan ayrılıp Tevfik Bey'lere doğru yolu tutacak, kâğıdın hikâyesini de ondan öğrenecektir: Arif Bey'in cebinden alıkonulan kâğıtta, Maydos'taki malzemeyi Anadolu'ya kaçırılanların isimleri vardır. Yani, Anadolu hareketine bilhassa garezi olmayan (İstanbul'la Anadolu'nun uyuşmasını lüzumlu bulan ama somut önerisi de bulunmayan) Nâsır Paşa, gizli bir eylemin eylemcilerini listeliyor, oraya bir yere bırakıyor, Arif Bey gibi kolay oltaya gelen türden saf bir adam tarafından faka bastırılıp listesi ele geçiriliyor, eline geçiren Arif Bey, her ne hikmetse, eline geçirdiğini cebinde dolaştırıyor, vs., vs.

Şükür; bu 'meraklı'(!) koşuşturmanın heyecanı, Cemal, Tevfik Bey'den, Sabiha'nın Kudret Bey'in akrabalarından Muhtar'la evlendiğini öğrenir ve Behçet Bey'le aynı yolun yolcusu olduğunu hisseder. Üstelik, Sabiha'ya sözü de vardır; onu seveni, onun sevdiği gibi sevecektir! (s. 173) (Evet; 'Tanpınar erkeği'nin yazgısı!) Tevfik Bey'in okuduğu şarkılarla kendisini rakıya vurur. Ertesi gün, Tevfik Bey, Nuran ve Mercan sayesinde kendini toplar, Sultanahmet'e İhsan'a uğrar ve romanda bundan sonra bakacağı işe tayin edilir: İhsan tarafından 'hâtrât'ını yazmaya ikna edilmiş olan, eski sefirlerden, -birkaç kez nazırlık da yapmış olan- mülkiye paşası Nâsır Paşa'ya 'hâtrât kâtipliği' ve güvenini kazanmak suretiyle anılarını ele geçirme. Böylelikle, 'İstanbul'daki birkaç kişiyi tam yıkmak' ve Paşa üzerinde 'nüfuz temin etmek' mümkün olacaktır. Bir diğer görevi de, sonradan tayin edileceği, 'adliye muhabirliği' olacaktır.

Romanın ‘meraklı olaylar sarmalı’(!) içindeki en meraklı olay, Nâsır Paşa’nın (İhsan’ın da Paşa’nın evinde olduğu gece) öldürülüşüdür. N’olmuş da Paşa öldürülmüştür? (İncelemeci anlayamadığını itiraf etmek ister.) Paşa, İhsan tarafından, verdiği sözde durmadığı ya da o hâliyle tehlikeli olacağı düşünüldüğü için mi öldürülmüştür? (Zira; Paşa’nın, İtalya’ya gitmek üzere [Paşa, Saray’dan izin koparır koparmaz ayrılmak ve sanki bir beladan kurtulmak istemektedir. Nedir o bela?] ayrılmasından sonra banka kasasından alınıp değerlendirilmesini istediği zarf, huylanan İhsan tarafından alınıp açılmış, zarftan vaat edilen ‘hâtırat ve vesika’ yerine işe yaramaz şeyler çıkmış, elbet İhsan ziyade hiddet göstermiş ve Paşa’nın evine gitmeye karar vermiştir.) Yoksa; milli harekete ‘müzaheret’inden (arka çıkmasından) dolayı mı veya Nuri Adil kumpanyasına destek olduğu için mi öldürülmüştür? (Çünkü; yazar, Paşa’nın parmaklarının arasına -polis bulacağı şekilde- Sabiha’nın da sahneye çıkacağı Nuri Âdil kumpanyasının ilanı olan yeşil buruşuk kâğıdı özellikle yerleştirmiştir.) O da değilse eğer; Karacaahmet mezarlığındaki -siyasi boyutu da olabileceği ima edilen- cinayet ile bir ilgisi mi vardır Paşa’nın? (O sıralar, Tevfik Bey, Cemal’e, hem İhsan’ı hem Paşa’yı çok dikkatli olmaları yönünde uyarmasını tembihlemiştir/? Söz konusu cinayetle Muhtar’ın ilgisi ve olan ilginin Nâsır Paşa ile ilgisi nedir peki? Paşa’nın öldürülüşü ile ilgisi yok ama incelemeci şunu da sormak ister: *Huzur*’da Nadir Paşa olan paşa, *Sahnenin Dışındakiler*’de neden Nâsır Paşa olmuştur? Ya da, *Huzur*’da, Mütareke yıllarında İhsan’ın yaverlik ettiği söylenen Nadir Paşa kimdir ve *Sahnenin Dışındakiler*’in Mütareke yıllarında nerededir?)

Özellikle belirtmeye ihtiyaç yoksa da, Tanpınar, romanının önemlice bir bölümünü, elbet, geleneksel malzemesine ayırmıştır. Metni kendi içinden üretmeyen (müstakilen murat edilmiş, diyelim) mizah (sözgelimi, Kudret Bey’in burnundan kalkılarak yazılmış burunlu mizah bahsi, 105 ile 111. sayfalar arasını kaplar) ve bildik ‘Beşşehirsi anlatı’ (örneğin, s. 256-259 arası), söz konusu geleneksel malzemenin örnekleri olarak metindeki yerlerine kurulmuştur.

Evet, sevgili okur; incelemeciniz de, 2003’ün bu son sabahında, sabrınıza sığınarak kendisini atmış bulunduğu roman ırmağının öte ucundan (ummana karışmadan şükür -ve dilerim hayırlısıyla) çıkmış; suyunu selini kurutmaya durmuştur...

Dipnotlar ve kaynakça

1. İncelemede, YKY'nin Mayıs 2000 tarihli ikinci basımı esas alınmıştır. *Cumhuriyet* gazetesinde, 1948'de tefrika edilen roman, daha sonra, Remzi Kitabevi tarafından 1949'da yayımlanmıştır.
2. A. g. y., s. 25-26.
3. A. g. y., s. 28.
4. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 30-31.
5. A. g. y., s. 32, 33.
6. Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* (s. 29); M. Orhan Okyay, *Ahmet Hamdi Tanpınar* (s. 12) isimli çalışmalarında, Tanpınar'ın, annesini, 1915'te Musul'da toprağa verdiğini söylüyorlar. *Yaşadığım Gibi*'deki, Yaşar Nabi'ye yazdığı (cevabi) mektupta ('Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor', s. 301) ise, Tanpınar, annesinin ölüm tarihini 1916 olarak veriyor. Dicle kıyısına gömülen anne için yazılan (ama *Şiirler*'e alınmamış olan) şiiri sunuyorum: "İssız bir mezarlık, kimsesiz bir yer/ Gölgesinde ulu, hoş bir mâbedin/ Bir yığın toprakla bir parça mermer/ Sırrıyla haşır olmuş [biraraya gelmiş] orda ebedin [sonsuz geleceğin].// Bir yığın toprakla bir parça mermer,/ Üstünde yazılı yaşınla, adın;/ Baş ucunda matem renkli serviler/ Hüznüyle titreşir sanki hayatın.// Seni gömdük anne yıllarca evvel/ Göz yaşlarımızla bu ıssız yere/ Kimsesiz bir akşam ziyaya bedel/ Matem dağıtırken hasta kalblere.// Kimsesiz bir akşam, ezelden yorgun/ Hüznüyle erirken Dicle'de sessiz,/ Öksüzlük denilen acıyla vurgun/ Bir başka ölüydük bu toprakta biz." (Okyay, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, s. 56. İlk kez *Dergâh* dergisinde, 1921'de yayımlanmıştır -Kaplan.)
7. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 33, 34.
8. Son iki paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 35, 36.
9. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 38, 39, 21.
10. A. g. y., s. 13, 14.
11. A. g. y., s. 10.
12. A. g. y., s. 47.
13. A. g. y., s. 58-59.
14. A. g. y., s. 61.
15. A. g. y., s. 42.
16. A. g. y., s. 62, 66-67.
17. A. g. y., s. 64, 65.
18. A. g. y., s. 20.
19. A. g. y., s. 45-46.
20. A. g. y., s. 52.
21. Bu arada, s. 18'deki ilk paragrafta geçen, "Ve tıpkı yirmi sene evvel benim oturduğum ve düşündüğüm gibi... fakat o zaman cami böyle değildi..."den, Mümtaz'ın çocukluğunda (27-20=7 yaşında) aynı mahallede yaşadığınız anlarız. Mümtaz'ın Antalya'dan İstanbul'a 11 yaşında geldiğini (s. 76); anlatı zamanına göre, Nuran'la birlikte olmaya başladığı önceki yıl 26 yaşında olduğunu, romanın ikinci bölümünden (s. 75) öğreniriz. (Hazır, yıllardan ve yaşlardan laf açılmışken, Mümtaz'ın İstanbul'a gitmek üzere ayrıldığı Antalya'nın İtalyanlar tarafından işgali 28 Mart 1919'dur. O yıldan 34 yıl geriye gittiğimizde, İhsan'ın doğum tarihinin, Yahya Kemal'in doğum tarihi -2 Aralık 1884- ile hemen hemen aynı olduğunu çıkarırsınız. Dolayısıyla, tevellüdü itibarıyla da, İhsan, -önemli ölçüde- Yahya Kemal'dir.)
22. A. g. y., s. 53.
23. A. g. y., s. 160.
24. A. g. y., s. 73.
25. A. g. y., s. 72 ve 97. (Bu arada, Emma münasebetiyle Tanpınar'ın kurduğu şu cümlelerin, sonrasında Attilâ İlhan'da yankı bulmuş olabileceği izlenimimi de paylaşmak isterim: "Cenubî Amerikalı kaptanın sert bir usturaya benzeyen yüzü...", "Emma'nın hazza dolu dizgin atılışını, o çılgın muhasaraları birdenbire içinde taze bir bıçak yarası gibi hatırladı." [s. 97] Ve öteki örnekler: "Tebessümü, bu yüzden bir bıçak ağzı gibi inceydi." [Nuran münasebetiyle, s. 110.], "Zeybek başka türlü oyundur; o etrafta ne varsa hepsini silmezse bir işe yaramaz..." [Tevfik Bey münasebetiyle, s.148], "... nerdeyse çatırdayacak kadar kuru saman rengi gözleriyle..." [Nuran ve Mümtaz'ın Emirgân'dan İstanbul'a dönüşleri, s. 315.],

“... bir horoz başlarının üstünde bir yerde kanat çırpı ve gecenin içine uzviyetinde mahpus bir aydınlığı yava yavaş eritilmiş yakut ve akikten bir iksir gibi boşalttı.” [Mümtaz, askeri hekimle eve doğru giderken, s. 362-363.]. Ayrıca, *Mahur Beste*’den de; “... karanlık ve sessizlik âdetâ kat’î bir iradeyle çatırdadı... yemek odasının dördü vuran saatıydı. Ona hemen... sofanın saati âdetâ bir dişi nazıyla cevap verdi; sonra her ikisi birden demin çatlayan altın duvarın arkasında çoğalmaya gittiler.” [s. 26], “Bazan da içinde bilinmez ellerin birtakım zemberekleri kurduğunu zanneder... müphem kararlarla ürperirdi.” [s. 65] örnekleri verilebilir.)

26. A. g. y., s. 73.

27. A. g. y., s. 105-106.

28. Bu vesileyle, Mümtaz’ın yaşının aydınlatılması gerektiğini düşünüyorum: İtalyan işgali ve Mümtaz’ın o sıradaki 11 yaşı esas alınır, Mümtaz, 1919-11= 1908 doğumludur. Anlatının, İhsan’ın hastalığı ve II. Dünya Savaşı ile başladığı ân, Mümtaz, 1939-1908= 31; aşk hikâyesinin yaşandığı önceki yıl da, 30 yaşında olmalıdır. Peki, o zaman, bu 26 yaş neyin nesidir? Ya da, “Birdenbire yirmi yedi yaşına açılan bir kapı...” (s. 127).

29. A. g. y., s. 106-107.

30. A. g. y., s. 112.

31. A. g. y., s. 117.

32. A. g. y., s. 119, 120.

33. A. g. y., s. 120.

34. A. g. y., s. 121.

35. Son iki paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 122, 123, 124.

36. A. g. y., s. 129, 130.

37. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 131, 132-133.

38. A. g. y., s. 135, 136, 138.

39. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 143, 144, 145, 143, 162, 157, 158, 160.

40. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 164, 165, 168.

41. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 173, 175, 176, 179. (s. 177’de, Mümtaz’ın anlattığı, çocukluğunun Halep’indeki iç avlusu havuzlu, su şakırtılı ev, tam da Tanpınar’ın çocukluğunun -Halep ve diğer örneklerindeki- ‘Şark evleri’nden değil midir?)

42. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 180, 188.

43. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 191, 199, 200, 207. (Bu arada, Yaşar Bey; 45 yaşlarında, yitirdiği elçilik göreviyle kendisini tümüyle hastalık vehimlerine bırakmış ilaç düşkünü bir zattır.)

44. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 208, 209, 210.

45. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 212, 214, 223.

46. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 171, 224.

47. Özellikle de; s. 110-111, 142-145, 152-154, 162-164, 165-167, 182-183, 199, sızma ötesidir.

48. A. g. y., s. 229.

49. Bütün bu alıntılar, s. 234-245 arasındaki 2. alt bölümden yapılmıştır. İhsan’ın (Galatasaray takımının gelişinden itibaren verdiği) konferansı, yaklaşık on sayfa tutmuştur.

50. Buradaki alıntılar ve ayın, s. 252-261 arasında yer alır. (Biçem, tam bir ‘Beş Şehir’ biçemidir.)

51. Beşinci alt bölüme ilişkin alıntılar, s. 261, 262, 263, 264, 265, 266’ dandır.

52. Altıncı alt bölümdeki alıntılar, s. 268, 269, 272, 276, 280’ dendir.

53. Bu paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 284, 285, 286, 287.

54. A. g. y., s. 287, 288.

55. Son üç paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 292, 293, 295.

56. Son üç paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 296, 297, 308-309.

57. Son üç paragraftaki alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 311, 315, 316, 317.

58. Bu bölümdeki son alıntılar için, bkz. a. g. y., s. 318-319, 321.

59. ‘Mümtaz’ bölümünün alıntıları için, bkz. a. g. y., s. 326, 328, 331, 332, 337, 339, 343, 369, 371, 374.

60. Bu metne esas alınan örneği, YKY'deki ilk basımıdır (Nisan, 2001). Daha önce Dergâh yayınları arasında (olasılıkla 1975'te) çıkmıştır.

61. Bu metne esas alınan örneği, Dergâh Yayınları'nın, Ekim 1999 tarihli dördüncü basımıdır. (İlk basımı, aynı yayınevi tarafından, 1973'te gerçekleştirilmiştir.)

62. Afife Jale, 1902 doğumludur. Yani, romandaki Cemal'le hemen hemen aynı yaştadır. Yasağın geçerli olduğu dönem (1908) Darülbeyti'ye girer. 1920'de Apollon Tiyatrosu'nda sahneye çıktığını haber alan polis tiyatroyu basar ama Jale kaçırılır.

63. *Ahmet Hamdi Tanpınar/ Bir Kültür, Bir İnsan*; Turan Alptekin, İletişim Y., Birinci Basım, 2001, s. 205.

Bu arada, incelemeciniz, incelemesi sırasında Tanpınar'ı mezarı başında birçok kez ziyaret etti. Hatta, en son gidişinde iyice baktı; yanı başındaki, olasılıkla kardeşi Kenan'a ait olması gereken mezarın taşı yoktu, dolayısıyla, kime ait olduğu açıkça belli değildi. Hemen onun üst tarafında Dr. Tarık Temel ve eşinin mezarı vardı. Mezarlığa yüzünü döndüğünde, sol başta Tanpınar, sağ başta Yahya Kemal'in mezarı yer alıyordu. İlginç olan şuydu: Orada da, bu iki adamın arasına bir psikiyatr girmişti. Psikiyatr, incelemecinin bir zaman ilim teneffüs ettiği Çapa Psikiyatri'nin derslik duvarındaki fotoğrafından gözlerinin içiyle gülen Ord. Prof. Dr. İhsan Şükrü Aksel'di!..

Sonsöz

Sevgili okur,

Bilmiyorum bir sonsöz'e gerek var mı(ydı)? Yoldaşlığını buraya dek sürdürenlerle birlikte o 'mahur' yolculuğu tamamladık. Yol boyunca gördüklerimize dönüp dönüp baktık: Fotoğraflara, mektuplara, dostların tanıklığına, ilgili bütün metinlere -onların ardındaki Tanpınar'a. Bir insan olarak -anlamaya çalıştık. Sonra; sonra elbet yazınsal metinlere: şiirlere, hikâyelere, romanlara. Hatta; hatta, yazınsal metinlerin (şiirin, hikâyenin, romanın) nasıl olması gerektiğine dair Tanpınar'ın kişisel görüşlerine -yönelimlerine. O fotoğrafların, mektup satırlarının, anıların ardındaki adamın, yazınsal metne, kendinden doğru nasıl bir yol düşürdüğünü, kendi içinden metne doğru nasıl yürüdüğünü yoklamaya çalıştık.

Kavuşma noktasında da sormuştum, yola çıkarken -yeniden soruyorum: Bütün o yol boyunca, 'gürleyen' bir sese -muradımız, top gürlmesi misali bir gürlüş değildi elbet-, bir seslenişin gürül gürül akışına, denk geldik mi? Hayat karşısındaki kendine, kendi iç çatışmalarına cesaretle kulak veren, işittiklerini bizlerle 'içten'likle paylaşan, paylaştıklarıyla 'yeni' bir ses olup yankılanan bir sese -tanık olduk mu? Böyle bir ses, işittik mi?

Şiirler? Tanpınar'ın şiirleri? Kopkoyu karanlıklar, umutsuzluklar; ümitsizliklerin dışında -'boşluğa açılan kapı'lardan öte- o şiirlerde, hayata açılan bir kapı gözümüze ilişti mi?

Eğer sanat; sanatçının, yarasını açık tutmasıyla, yarasını usul usul kanatırken oradan hayata doğru bir sıçrayış ivmesi kurmasıyla 'yaratıcı' oluyorsa; şair, hayatla karşılaşma ve kapışmalarının kendinde uyandırdığı iç sesleri ayırıştırıp imge yakamozlarıyla şiirini ve hayatını ısıtmakla yaratıcı bir şair olacaksa; ölümcül bir sessizlik olup kendi üstüne (ve kendine) katlanmayı, 'mutlak' bir güzellik olup hayatın dışında durmayı seçen bir şiir ya da sürekli gerilerdeki karanlıklarına büzüşmekten medet uman bir şair, ne kadar yaratıcı olabilir?

Evet; Tanpınar'ın yapısal/ruhsal kuruluşuna da baktık: Tanpınar, oral/depresif ağırlıklı, narsisistik zedelenmelere yatkın, dolayısıyla narsisistik korunmalar altında -kuytularda- durmaya çalışan bir insandır. Dolayısıyla; şiir, Tanpınar'ın kuytuludur.

Tanpınar'ın durduğu kuytulukta, muhteşem (gösterişli yani!) bir 'dil makinesi' kurduğunun, o makinenin içine kurulup belki de Türkçenin gökkubbesine en lezzetli, en hoş tınılı cümleleri naksettiğinin de, elbet, ayırdındayım. Lakin, kurduğu dil makinesi -hikâye ve romanı- ile hayata açılmaya niyetlenirken, kendini hayata açmaya ne kadar niyetli ya da -yaratıcı duruş anlamında- yürekli? Eğer o dil (ve makinesi); tarihiyle, mimarisi ve musikisiyle bir kültürü baştan başa (ışıldaklar tutarak!) yürümeye el veriyor da, iç yolculuklara yelken açmaya geldiğinde sıra, rüzgârı -çoğu kez- kesiliveriyorsa ne demeli -yaratıcı içtenlik adına? Orada, şiirde, kendi başına güzellikler üretmeye duran dil makinesi; burada, hikâyede, romanda, tam da ihtiyaç hasıl olduğunda, genel kültür meselelerini konuşmalara, tefrikalaşmış muhabbetlere, çetrefil (muammalı) anlatılara, kahramanlara dahi yaka silktirtecek sonu gelmez lafazanlıklara duruyorsa -ne demeli?

Ya da; Târidil Hanımefendiler'in taze cariye dolu yalısından doğru atılan büyük kırmızı gül, öylece, ayak diplerinde; bir el bileği zarafetiyle atılan muhteşem kırmızı gül, şadırvan kurnalarında, öyle kendi hâlinde, kalıp kalacak, kaldığı yerde de kanayıp duracaksa -ne demeli?

16 Ocak 2004, Cihangir

