

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>

GERÇEKÇİLİK AÇISINDAN AHMET HAMDİ TANPINAR

TAHİR ABACI

İKAROS YAYINLARI: 47

İnceleme : 17

Gerçekçilik Açısından Ahmet Hamdi Tanpınar

Tahir Abacı

Genel Yayın Yönetmeni: Özcan Erdoğan

Editör: Cenk Gündoğdu

Kapak Tasarımı: Murat Akkan

Mizanpaj: Rukiye Selçuk

Copyright © İkaros Yayınları

ISBN : 978-605-5717-55-1

Baskı: Şubat 2015

Sertifika No: 23624

İKAROS YAYINLARI

Silahtarağa Cad. Kurtuluş Apt. No.215 Kat: 2/2

Eyüp/İstanbul

Tel.: 0212 427 27 68 pbx,

0532 520 37 68

E-Posta

ikarosyayinlari@gmail.com

ikarosyayinlari@yahoo.com

www.ikarosyayinlari.com

Baskı: Engin Matbaacılık, Topkapı/İstanbul

Tel./Faks: 0212 612 05 53

**GERÇEKÇİLİK AÇISINDAN
AHMET HAMDİ TANPINAR**

TAHİR ABACI

TAHİR ABACI

1951 yılında İstanbul'da (nüfus kaydına göre Malatya'da) doğdu. Malatya Tecde İlkokulunu bitirdi. Malatya Lisesi orta bölümünü bitirdikten sonra Tuzan Emeksiz Lisesi adını alan lise bölümüne geçti. Arada Elazığ Lisesi'nde de okuduktan sonra Malatya Özel Fırat Koleji'nde orta öğrenimini tamamladı. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde başladığı yüksek öğrenimini İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde sürdürdü, arada İ.Ü. Gazetecilik Enstitüsü'nü de bitirdi. İ.Ü. İktisat Fakültesi'nde Siyaset Bilimi dalında "Türk Şiirinde Siyasallaşma" teziyle master yaptı. İstanbul'da serbest avukat olarak çalıştı. İlk ürünleri Malatya dergi ve gazetelerinde çıktı. Orada on sayılık *Çağ* dergisini çıkardı. 1969'dan başlayarak *Papirüs*, *Yeni Dergi*, *Dost*, *Soyut*, *Yarına Doğru*, *Yeni Adımlar*, *Türkiye Yazıları*, *Birikim*, *Somut*, *Yazko Edebiyat*, *Varlık*, *Sanat Olayı*, *Adam Sanat*, *Defter*, *Kuram*, *Yeni Bıçem*, *Adam Öykü*, *Ludingirra*, *E*, *Milliyet Sanat*, *Cumhuriyet Kitap*, *Yasakmeyve*, *Güldiken*, *Gezi*, *Yemek ve Kültür*, *Sözcükler*, *Akatalpa*, *Notos* vd. gibi çok sayıda dergide şiir, hikâye, eleştiri ve inceleme yayınladı. İstanbul'da on sekiz sayı çıkan *Yarına Doğru* dergisini yönetti. 1998 – 2001 yılları arasında *Radikal* gazetesinin pazar eki *Radikal İki*de haftalık, 2001 – 2010 yılları arasında *Milliyet Sanat* dergisinde aylık yazıları yayımlandı. Edebiyat çalışmalarının yanı sıra müzik ile ilgili çok sayıda yazısı da yayımlanmış olan Tahir Abacı, *Kalan Müzik*'in arşiv serisi için "*Erzincanlı Hafız Şerif*" ve "*Enver Demirbağ*" albümlerini hazırladı.

Yayımlanmış kitapları:

Şiir: *Odaları Utandıran Dağlar* (1976) *Basit Şeyler* (1980) *Sıcak Hayat* (1994) *Sevdavi* (2002) *Zamanın Yüreğindeki Gece* (Seçme şiirler, 2005) *Hüznengiz* (2007) *Ruh Gibi* (2014)

Hikâye: *Gelin Ömrümüz* (1976)

Roman: *Ağır Akan Su* (1990) *Aynada Bir Yüz* (1995) *İkinci Adım* (1999) *Adı Senfoni Kalsın* (2005)

Deneme-İnceleme: *Bir Zamanlar Anadolu'da* (1999), *Harput – Elazığ Türküleri* (2000) *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik* (2000). *Gramofonlu Kahvehane – Memleketin Şarkısı Türküsü Üstüne Yazılar* (2013) *Türk Müziğinde Bestelenmiş Şiirler - İnceleme / Antoloji* (2013) *Gerçekçilik Açısından Ahmet Hamdi Tanpınar* (2015).

Çocuk kitabı: *Nasrettin Hoca* (1980)

Müzik albümü: *Erzincanlı Hafız Şerif*, *Enver Demirbağ*

İçindekiler

Sunuş	9
Tanpınar'ın Romanlarında Akrabalık İlişkileri ve Soyağacı Çizelgesi	14
Tanpınar'ın Romanlarında Kişiler, Tarihler ve Yerler	29
Tanpınar'ın Sokaklarında	52
Gerçekçilik Açısından <i>Mahur Beste</i>	70
Gerçekçilik Açısından <i>Huzur</i>	89
Gerçekçilik Açısından <i>Sahnenin Dışındakiler</i>	107
Gerçekçilik Açısından <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i>	122
Gerçekçilik Açısından <i>Aydaki Kadın</i>	137
Gerçekçilik Açısından Tanpınar'ın Hikâyeleri	147
Tanpınar'ın Şiirde Yaptığı ve Yapamadığı	163
Ahmet Hamdi Tanpınar ve Nâzım Hikmet	169
Tanpınar'da Ezgi ve Zaman: Tınıdan Metine	178
<i>Huzur</i> Hangi Makamda Bestelendi?	184
Romanlardaki Akrabaların Soyağacı Çizelgeleri	192
Elâgöz Mehmed Efendi Mahallesi Haritası	194
Fotoğraflar	196
Kaynakça	200

- Şark bu, güzelliği de burada. Tembel, değişmekten hoşlanmaz, geleneklerinde adeta mumyalanmış bir dünya, fakat bir şeyi, çok büyük bir şeyi keşfetmiş. Belki vaktinden çok evvel bulduğu için kendine zararı dokunmuş...

- Nedir o?...

- Kendisini ve bütün âlemi tek bir varlık halinde görebilmenin sırrını. Belki de gelecek ıstıraplarını hissettiği için bu panzehiri bulmuş. Ama unutmayalım ki dünya ancak bu noktadan kurtulur.

- Bulduğu şeyin ahlâkını yapabilmiş mi?

- Zannetmem, fakat bu buluşta kendisini avuttuğu için hareket imkânlarını az çok azaltmış... Yarı şiir bir hülyada, realitenin sınırlarında yaşamış. Maamafih bu hali benim hoşuma gitmiyor, deve kervanı ile seyahat gibi ağır ve yorucu geliyor...

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*

Sunuş

Gerçekçilik Açısından Ahmet Hamdi Tanpınar, benim açımdan hayli gecikmiş bir kitap. Çünkü kitabı oluşturan ilk yazılar, yirmi yıl kadar önce oluşmaya başlamıştı. Tanpınar’la ilgili ilk çalışmam, 1996 yılında “Güzel, Derin ve İmkânsız: Ahmet Hamdi Tanpınar’da Müzik” başlığı altında *Adam Sanat* dergisinde yayınlanmıştı. Bu yazıda, Tanpınar’ın romanlarıyla ilgili çalışmalarımın müzik ile ilgili kesitlerini bir araya getirmiştım. Yine aynı dergide yayınlanan *Aydaki Kadın* romanıyla ilgili bir incelememden sonra, Tanpınar’ın romanlarını peş peşe ele almayı planlamıştım. Ancak, Yahya Kemal’in müziğe yaklaşımını da ekleyerek, ilk yazıyı *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Müzik* adıyla kitaplaştırmam (Pan Yayıncılık, 2000), bir bakıma hızımı kesti. Bir yandan hayat, bir yandan eleştiri - inceleme alanındaki çalışmalarımın şiir ve anlatı alanındaki çalışmalarına göre öncelikli olmayışı da, taslakları tamamlamayı ağırdan almama yol açtı. Beni duraksatan bir başka neden de, o yıllardan başlayarak Tanpınar’ın yaygın bir ilgi konusu olması, onu çeşitli açılardan ele alan çok sayıda eserin yayınlanmasıydı.

Tanpınar’ın romanlarındaki akrabalık ilişkilerini araştıran ve kişiler soyağacını çıkartmayı deneyen çalışmaya da andığım kitabımın çıktığı dönemde başlamıştım. El ile çizdiğim çizelge, yıllarca dosyalarımnda süründü durdu. Her Tanpınar okumasında biraz daha genişlettiğim bu çizelgeyi ve yazıyı nice sonra tamamlayıp *Varlık* dergisinin Mayıs 2014 tarihli sayısında yayımlayabildim. Ardından Tanpınar’ın

romanlarında önemli bir yer tutan ve daha romanlarını okumadan önce aşınası olduğum mahallesi ve sokakları çağırdı beni, romanlarındaki izlerden yola çıkarak mahalle atmosferini haritalar ve fotoğraflar eşliğinde tanıtan yazımı *Varlık*'ın Eylül 2014 sayısında yayınladım. Söz konusu yazılarda, tematik alanla sınırlı olarak, Tanpınar'ın romanlarındaki gerçeklik / kurgu orantısına değinmem gerekmişti. Konuyu Tanpınar'ın bütün eserlerine doğru genişletmeye girişince ortaya yeni yazılar çıktı ve eski çalışmalarla birlikte bir kitap boyutuna ulaştı. Daha çok Tanpınar'ın eserine yönelen ve tarihi konumu içinde eserlerinin arka planının ve içeriğinin gerçeklik ile ilişkilerini araştıran böyle bir çalışmanın, hem çözümleyici ve eleştirel bir nitelik taşıması, hem de konusuna ilişkin bilişsel özellikler içermesi, beylik deyişle aynı zamanda yazarın dünyası için bir rehber niteliği taşıması kaçınılmaz oluyor. Sözgelimi, değil okurun, onu konu seçen kimi araştırmacıların bile romanlarındaki akrabalık ilişkilerini tam çözemediklerini, fahiş hatalara düştüklerini gözlemledim. Kitabın bu açıdan bir gerekliliği de karşıladığını düşünüyorum.

Gerçekçilik Açısından Ahmet Hamdi Tanpınar, aslında her biri ayrı olarak tasarlanmış yazılardan oluşuyor, çoğu da dergilerde ayrı yazılar olarak yayımlandı. Romanları irdelerken, özellikle müzik ile ilişkili satırlar, önceki kitabımı okumuş olanlara aşına gelecektir. O satırlar, konuyla ve tematik içerikle ilgileri nedeniyle aslında bu kitaptaki yazılardan o kitaba konuk gitmişlerdi, şimdi gerçek yerlerine dönmüş oluyorlar. “Huzur Hangi Makamda Bestelendi?” ve “Tanpınar’da Ezgi ve Zaman: Tınıdan Metine” başlıklı yazılar ise, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Müzik*’in 2. baskısında (İkaros Y, 2013) bağımsız ekler olarak yer almışlardı, bu kitapta artık bir ek olmanın ötesine geçmiş olarak yerlerini aldılar. Öte yandan, bu aktarmaların sınırlı olduğunu ve elinizdeki kitabın ana gövdesinin, büyük bölümünün özgün ve yeni bir çalışma olduğunu eklemem gerek.

Yazıların büyük bölümü, daha önce dergilerde yayınlanmıştı. Kuşkusuz yazılar dergilerde yer aldıkları biçimleriyle kalmadılar, genişletmeler ve düzeltmeler sürüp gitti. Kitap bütünlüğünü oluşturmak adına, yazılar arası yinelemeleri azaltmaya çalıştım, ancak kimi yer-

lerde de, yazı bütünlüğünü bozmamak adına, olduğu gibi bıraktım. Bu açıdan da yazıların dergilerdeki biçimleriyle kimi farklılıklar ortaya çıktı. Dolayısıyla son biçimleri bu kitapta gibidir.

Sanatta gerçekçilik, en yanlış anlaşılan konuların başında gelir. Gerçekçilik, bazen “gerçekten yaşanmış” olayların anlatılması gereğine indirgenir, bu yaklaşımın biraz daha insafı “yaşanmamış ama yaşanabilir” olayların anlatılmasına da gerçekçilik açısından haydi rıza gösterir. Bu bakış açıları, hem içerden, yani gerçekçiler cephesinden, hem dışardan, yani metnin gerçeklikle tartışmasının hiç de şart olmadığını savunanlardan gelebilir. Sözelimi, bu sonunculardan olan Roman Jakobson, “Sanatta Gerçekçilik Üstüne” başlıklı yazısında (Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı*, Mehmet-Sema Rifat çevirisi, YKY 1995) gerçekçilik anlayışlarını kendince kategorize eder ve tümünü “gerçeğebenzerlik”i amaçlamak paydasında eşitlediği, ama - soyut imgeleri, simgeleri, metaforları, vb. anımsatarak - hiç birine tam olarak olumlu anlamlar yüklediği bu “gerçekçilik anlayışları”nın ötesinde bir gerçekçilik anlayışı da olabileceğini düşünmez. Gerçekçilik konusunda en çok kafa yormuş teorisyen olan Georg Lukacs ise, modern sanatın başvurduğu teknikleri, bütünselliği kavramaktan aciz hale gelmiş modern sanatçıların gerçekliği parçalı algılar oluşunun doğrudan sonucu ve türevi olarak niteleyerek, 19. yüzyıl gerçekçilerinin “biçim”ini mutlak hale getirir. Oysa bu tanımların ötesinde de bir gerçekçilik anlayışı vardır ve geniş erimli ufuklara sahiptir: “Sahicilik” sorunlarını, salt var olan gerçeklikle değil, şartları, imkânları ve potansiyelleri ile birlikte, öte yandan sanatın kendi içsel gereklerini de gözeterek ele alma halidir.

Kuşkusuz gerçeklik (realite) ve dolayısıyla sanat eserinin gerçeklik ile tartışılması ayrı konu, sanatta gerçekçilik (realizm) ayrı konu. Sadece (-izm) eki almış olgular değil, nesnesinin algılanması sorunu da, haliyle bireysel bakış açısını, dolayısıyla görece durumları ve öznellikleri içerir. Eğer gerçekliğin bireylerce mutlak algılanması sözkonusu olsaydı belki de evren bile var olmazdı, ancak çoğu kez tam karşıtı

olarak her şeyin göreliliğe indirgenmesinin de benzer bir sonuç verdiği unutulur. Gerçeklik, bir başına, tümel olarak var olsa da, bireylere fenomen, deneyim ve giderek bilgi olarak gelir ve hiç birine indirgenemez, dolayısıyla bilginin de mutlaklığından değil, göreliliğinden söz edilebilir. Ancak, gerçekliğin bilgisinin göreliliği sabit bir orana dayanmaz, bu orantı bilginin lehine artırılabilir ve hem her birey kendi hayat çizgisi içinde, hem ortak toplumsal hafıza, insanlık tarihi içinde, ama sonsuz çeşitlilikteki dolayimler yoluyla bunu yapar.

Sanat eserinin gerçeklikle tartılmasını gerçeklik kadar, sanat eserinin göndermeleri de belirler. Örnek vermek gerekirse, Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* romanında, yurtseverlerle ilişkisi olan Nâsir Paşa'nın üstüne görev değilken, gereksiz yere "Anadolu'ya silah kaçıranlar" listesi hazırlatmış olması ve bu listeyi de dalgınlıkla karşıtlara kaptırmış olması, Paşa'nın "dirayetsizliği" ile açıklanır. Bizim ise - ilgili bölümde yaptığım gibi - yazara dönüp, "Yahu bir paşa böyle bir şey niye yapsın? Gerçeklikte böyle bir şey olabilir mi?" deme hakkımız vardır. Gel gelelim, sıra *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki aynı adlı enstitüye gelince, bizim "Yahu böyle bir saçma enstitü mü olurmuş? Tarihin hiç bir döneminde böyle bir enstitü kurulmamıştır" deme hakkımız yoktur. Çünkü, evet öyle bir "gerçeklik" hiç olmamıştır, yazar da bunu bilmektedir, biz de bunu bilmekteyiz. Ancak, yazar bu parodiyi ve ironiyi başka bir gerçekliğe dikkat çekmek için kullanmıştır ve işin ilginç yanı, ilk örnekte gerçekliği yansıtmaya açısından bence yetersizliğe düşülmüş iken, düşsel bir canlandırmaya dayanan sonraki anlatıda çok keskin bir "gerçekçilik" karşımıza çıkmıştır. Dolayısıyla, gerçeklik ile birebir uygun düşmeyen, hatta düşsel kurgular yoluyla da gerçekçilik düzeyi yakalanabilir ve böyle bir metin de gerçekçilik açısından irdelenebilir. Bu da, Lukacs'ın düşündüğünün aksine, kendine özgü yeni teknikler, yeni yöntemler getirebilir. Yazılarda da vurguladığım üzere, bazen abartmaya ve karikatürleştirmeye dayanan ironi, gerçekçilik iddiasındaki anlatılardan çok daha gerçekçi olabilmektedir, çünkü "normal" gözün göremediğini gösteren bir "büyüteç" etkisi yapmaktadır. Bu durum, kabaca, aslında "gerçekçilik" anlayışının nasıl anlaşılması gerektiğinin de ölçütlerini vermektedir.

Ben Tanpınar'ın metinlerini bu açıdan tartıya vurmaya, anlatılarının somutla olan bağlantılarını çözmeye ve yorumlamaya, "tip"lerinin hayattaki karşılıklarını, benzerlerini, prototiplerini göstermeye, canlandırdığı atmosferle bağlantısı içinde Tanpınar'ın kendi çevresini, mekânlarını göstermeye çalıştım. Öte yandan, dediğim gibi, çoğu kez bir uygarlıklararası çatışmanın "kıyamet peygamberi"ne dönüştürülen Tanpınar'ın metinlerini eleştirel bir mesafeden sahicilik sorunları içinde tartışmakla yetinmeyip, onu anlamaya ve çözmeye yarayacakların işini kolaylaştıracak bir rehber, bir el kitabı sunmuş olduğumu da sanıyorum. Elbette bilgi almak da, bilgi vermek de mutlaklık değil bir orantı sorunudur ve bunu hangi oranda yapabildiğimi tartmak bana düşmez, gerçeklik bir tane ama gözleyen çok sayıdadır...

Gerek kitaba eklenen uyarıda, gerek çizelge ve haritalarda yer alan telif hakkı anımsatmaları aslında hiç konmasa iyiydi, çünkü etik ve nezaket bir yana, yasal olarak da zaten başka türlü mümkün değil. Ancak bilimsel etike, teamüllere, yasalara, hatta bu türden uyarılara ve anımsatmalara rağmen, bu işi bir furya, bir yarışma, bir kapıp kaçma sanan kimileri başka türlü davranma hakkını kendisinde görebiliyor. Nitekim, çalışmalarına değer verdiğim, üstelik Tanpınar'la ilgili kendi kitabını yayınlanmadan önce okuduğum ve kimi uyarılarda bulunduğum bir arkadaş, hazırladığım soyağacını, kitabına konu olan ilişkilerle sınırlı çizelgeyi genişletmekte kullandı ama kaynak göstermek konusunda benim kendi çalışmalarına gösterdiğim özeni göstermek gereği duymadı. Bilginin paylaşılacak için olduğunu ve bilginin emeğe saygı çerçevesinde paylaşıldıkça anlamlı olduğunu bir kez daha anımsatmakla yetiniyorum...

Tahir Abacı

Tanpınar'ın Romanlarında Akrabalık İlişkileri ve Soy Ağacı Denemesi

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste* romanıyla ilgili olarak görülmedik bir şey yapar ve romanın odak kişisi Behçet Bey'e, romanın sonuna eklenen bir mektup yazar. Daha doğrusu, güya Behçet Bey romanı dolayısıyla ona bir eleştiri mektubu yazmıştır, o da cevap vermektedir. Tanpınar, kişiliği zayıf biri olarak çizdiği Behçet Bey'e karşı, talihsiz olmalarına rağmen kişilikli ve nitelikli yönleriyle öne çıkan roman kişilerine (Atiye Hanım, Talat Bey) sempatiler gönderdiği bu mektupta, sanatı hakkında ip uçları da verir ve sona doğru şöyle der: “Sizin hikâyeniz olarak başladı, fakat arkanızdan o kadar büyük bir kalabalığı sahneye taşıdınız ki, sizin hikâyeniz olmaktan çıktı.(...) Bu kadar kalabalığı bir insanın etrafından toplayamazdım... Madem ki bahis açıldı şunu da söyleyeyim: Tek kahramanlı hikâye artık canımı sıkıyor...”

Tanpınar'ın *Mahur Beste*, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanları, kendi deyişiyle “Evlenmelerle genişlemiş bir Tanzimat ailesi”nin bireyleri üstünden yol alır. (*Mahur Beste*, ilk kez 1944 yılında *Ülkü* dergisinde tefrika edilmişti, yarım kalmış haliyle ancak 1975’de kitaplaşabildi. *Huzur*, 1948’de *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilip 1949’da kitap olarak yayımlandı. *Sahnenin Dışındakiler* ise 1950’de *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edildi, ilk kez 1973’de kitap oldu.). Tanpınar, romanlarının içinde dahi, Proust’un dilimizde Geçmiş Zaman Peşinde adıyla tanınan nehir romanlarına açık gönderme-

de bulunur. Tanpınar'ın, Proust'un temel kişiliğin akrabaları çevresinde genişleyen nehir romanına özenerek düşsel bir büyük aile tasarlayıp tasarlamadığı sorulabilir. Ancak, Osmanlı toplum yapısını ve "büyük aile" geleneğini düşünürsek, Tanpınar'ın Proust'a özenmekten çok, ondan bir "ışık" aldığını ve bu esini somut bir kurguya dönüştürme noktasında uygun bir zemin bulabildiğini söylemek daha doğru olur.

Akrabalık ilişkilerinin dinamiği

Antropologlar, kültürlerde iki tip aile örgütlenmesi görüldüğüne dikkat çekerler: Evlilik bağına dayanan (conjugal) aile tipi ve kan bağına dayanan (consanguine) aile tipi. Küçük bir çekirdek (anne-baba-çocuk) sınırlı kalan birinci aile tipine karşılık, kan bağına dayalı aile tipinde kendilerini aynı soy ağacının üyeleri sayan kalabalık bir akrabalar grubu çekirdeği oluştururlar. Çocuklar evlenince ayrı bir aile (dolayısıyla ev) kurmazlar, tam tersine eşlerini alıp aileye (eve) getirirler. İç içe bir yaşantıyı sürdürmüş olan akrabalar, bir kuşaklar halkası oluştururlar. Calvin Wells, *İnsan ve Dünyası* adlı kitabında (Remzi K. 1972) özetlediğimiz bu bilgileri aktardıktan sonra, kan bağına dayalı aile tipinde aile içi evlilikler olmadığını ekliyor, ama kitabı dilimize çeviren Bozkurt Güvenç, düştüğü dipnotla bizde kuzenler arası evliliklerin görüldüğünü anımsatıyor. Güvenç, kendi eseri *İnsan ve Kültür*'de (Remzi K. 1974) akrabalık ilişkilerini ve kültürümüzde aldığı özgül biçimleri daha geniş bir çerçevede irdelemişti.

Osmanlı büyük aile tipinin, tanımlanan her iki modelin iç içe geçmesi sonucu oluştuğu söylenebilir. Bu durumun Tanpınar'ın romanlarındaki 'aile silsilesi'ni çözmekte ne kadar zorluklar yarattığını ilerde göreceğiz. Anımsayalım, özellikle hali vakti yerinde ailelerde sadece evlenen erkek çocuğun anne babayla, hatta daha yaşlı kuşaktan 'ebeveynler' ile aynı evde oturmaya devam etmesinin ötesinde, evlenen kız çocuğunun eşinin (damadın) 'iç güveysi' olarak aileye dahil olması da sık rastlanır bir durumdu. Dahası, kan bağı olmayan 'süt anne'ler bile kendilerine ailenin yanında yer bulabilmektedirler. *Mahur Beste*'de gerek 'iç güveysi', gerek 'süt anne' olgusu geniş yer tutar. Örneğin, Halit

Bey, medrese hocası Ata Molla'nın meraklısı olduğu ve öğrenilmesini damatlarına şart koştuğu satranç öğrenerek onun büyük kızı Ruhsar Hanım ile evlenmeyi başarır ve Boğaz'daki yalıya "iç güveysi" olarak gider. Gelgelelim, satranç partilerinde uyuklamaya başlayınca kayınpeder tarafından artık evde istenmez. Sorun olmaz; çünkü Halit Bey eşiyle birlikte baba evine (Fatih'teki konağa) geri döner ve orada yaşamakta olan kendi büyük ailesine katılır; annesi Sıdika Hanım, kendisini emzirmiş olan süt annesi, babasını emzirmiş olan süt nine-si, büyük annesi Büyüdidil Hanım'ın cariye adayı olarak eğitim gördüğü saraydan can yoldaşı olduğu için gelip eve yerleşmiş olan "cici anne" denilen Adile Hanım, kalfalar ve hizmetliler ile birlikte yaşamayı sürdürür. Yani bir "büyük aile"den ötekine kolayca geçiş / dönüş yapar.

Tanpınar, Osmanlı büyük aile olgusu sayesinde tasarımını uygun bir şablona kolayca oturtabilmiştir. Aslında, her üç romanın ön plan-daki temel kişisi farklıdır, dolayısıyla soy ağacı şablonundaki konum-ları da farklıdır. Sözelimi, kadı / kazasker İsmail Molla'nın oğlu ve Şû-rayı Devlet (Danıştay) üyesi Behçet Bey, evlenme yoluyla büyük aileye dahil olmuştur, "sıhrı" (kan bağı dışında, evlilik yoluyla) akraba ol-makla birlikte, artık aile içinde bir "geçmiş" i vardır. Oysa *Huzur*'un tem-el kişisi Mümtaz, sadece büyük ailenin genç kuşak temsilcilerinden Nuran ile yaşadığı aşk ilişkisi çevresinde sözkonusu aile ile buluşur, ailenin kimi mensuplarıyla yakın ilişkisi de olur, sözelimi Nuran'ın dayısı, musikişinas ve ehlikeyf Tefvîk Beyin muhabbetlerine katılır, ancak Nuran ile ilişkisi ayrılıkla sonuçlanacağı için aileye resmen da-hil olamaz. (Mümtaz, *Sahnenin Dışındakiler*'de de aileden Cemal'in ilişkide olduğu amcası oğlu İhsan nedeniyle şöyle bir görünür). Büyük aile ile soy sop ilişkisi daha belirgin olan, başka deyişle "kan hısımlı" olan ise sadece Cemal'dir ve büyük aile içi evlilikler nedeniyle bir kaç kanaldan şablona bağlanır.

Tanpınar, kendi kişisel özellikleri ve hayatı açısından, üç roma-nını çevrelerinde ördüğü bu üç temel kişilikten birine, Behçet Bey'e hiç benzemez. Kaldı ki, Tanpınar'ın bu kişiliğe hiç de sempatiyle bak-madığı bellidir. Zaten Behçet Bey, Tanpınar'dan daha eski bir kuşağa mensuptur. *Huzur*'un Mümtaz'ı ise Tanpınar ile kuşakdaş ve epeyce

benzeştir. Sözgelimi, Edebiyat Fakültesi'nde öğretim görevlisidir. Hatta, Tahir Alangu, oturdukları evlere kadar Tanpınar - Mümtaz özdeşliğini saptar. Dolayısıyla, *Huzur* ve Mümtaz üzerinden gidersek, Tanpınar'ın bu büyük aile ile soy sop bağının bulunmadığı sonucuna ulaşırız. Oysa, *Sahnenin Dışındakiler*'in Cemal'iyle durum değişiyor. Tıp öğrenimi görüyor olmasına rağmen Cemal de özellikle mekân yoluyla Tanpınar'a bağlanır. O da tıpkı Tanpınar gibi Şehzâdebaşı ile Fatih arasındaki - üzerinden günümüzde Atatürk Bulvarı geçmiş bulunan - Elâgöz (aslı Karagöz) Mehmet Efendi mahallesi kökenlidir. O da tıpkı Tanpınar gibi Vefa İdadisi'nde okumuş, öğrenimini babasının görevi dolayısıyla Anadolu şehirlerinde sürdürmüştür. Onun da Tanpınar gibi Sinop anıları vardır. Tıpkı Tanpınar gibi yüksek öğrenim görmek üzere Birinci Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'a dönmüştür. (Tanpınar'ın Darülfünûn'a geçmeden önce bir yıl Baytar Mektebi'nde öğrenim gördüğünü de anımsayalım). Öğrencilik yıllarında değişik semtlerdeki akraba evlerinde ikamet etse de, Tanpınar'ın sonraki hayatı da Şehzâdebaşı - Aksaray dolaylarında geçer. Kendisi son dönemlerde Tünel'deki Narmanlı Yurdu'nda ya da Ayaspaşa'da oturmuş olsa da, kardeşleri nedeniyle bu semtlerle bağlantısı sürecektir. Yani, yine yazarla kuşakdaş olan Cemal de aslında Tanpınar'dan epey çizgi taşır ve Cemal üzerinden gidersek Tanpınar'ın romanlarına konu aldığı büyük aile ile bir ünsiyeti bulunduğu sonucuna ulaşabiliriz. Tanpınar'ın kendi soyağacının, romanlarına temel olan büyük aileyle bir yerlerde kesişip kesişmediğini saptamak için elimizde yeterince veri yok. Baba tarafının Batum, anne tarafının Trabzon kökenli olduğu biliniyor. Romanlarında anlatılan büyük ailenin taşrada da kolları ve miras yoluyla geçmiş malları mülkleri bulunduğunu anımsatalım.

Tanpınar'ın romanları, Osmanlı yönetici sınıfının çevresinde kümedenmiş, dolayısıyla bu sınıfın elde ettiği rantlardan pay alan; ilmiye, askeriye, ticaret gibi meslekî alanlarda etkin olan, çoğu konaklı - köşklü - yalılı hayat düzeyine sahip, öte yandan sermaye birikimi eksikliği nedeniyle "burjuvalık" a intikal edemeyişlerindeki sıkıntılar sorgulanan kesimden insanlar çevresinde döner. Doğal olarak, bu sınıf açısından mal mülk edinimleri ve miras paylaşımları kuşaklar boyu

konusulan en önemli olaylardan biri olur. Tanpınar, *Mahur Beste*'de bu konuya ironik bir kesit de ayırmıştır. Halit Bey, aileye miras yoluyla geçmiş ama taşradaki akrabalar elinde kalmış malların ardına düşünce “*adalet hastalığı*”na tutulur; dilekçeler yazar, davalar açar, hukuk kitapları devirir, ülke sınırları dışında bile işler kovalar, davalar satın alıp sonuçlandırmaya çalışır. Hatta avukatların başaramadığı kimi işleri de başarırır. Bu başarı da onun Osmanlı'da medenî durumları düzenleyen ünlü kanun *Mecelle*'yi çok iyi bilmesine bağlanır. (*Mecelle*, Ahmet Cevdet Paşa'nın yoğun katkısıyla 1869-1876 yılları arasında parça parça yürürlüğe girmiş, 1926'da kaldırılmıştır). Tanpınar'ın bu üç romanının dışındaki bir romanında, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de, soy bağlarıyla, miras çekişmeleriyle, Abdüsselâm Bey'in sürekli değiştirilen vasiyetnamesi parodisiyle konuya dokundurular yapılr. Osmanlı büyük ailesinde medenî durum değişiklikleri, soy sop bağları, sadece ‘asalet’ vurgusu ve seçkinlik duygusu açısından değil, bu türden miras olayları nedeniyle de önem taşır, “aile tarihi” bu açıdan da herkesçe bilinir, izlenir. Sözelimi üst üste bir kaç Şeyhûlislam yetiştirmiş bir soydan geldiği vurgulanan Ata Molla, aile tarihini yedi sekiz kuşak geriye götürebilmekle övünür.

Tanpınar'ı etkilemiş bir iktisatçı / düşünce adamı olan Sabri F. Ülgener, “iktisadî çözüme” devirlerinde iktisat ahlâkını irdelediği kitaplarında, “soyluluk hevesi”nin, kazanç arzusu ve altın-gümüş tutkusuyla birlikte çözüme devrinin tipik davranış biçimlerinden biri olduğunu belirtiyor. Ona göre, bu heves aslında “feodal değerler” zincirinin bir kalıntısıdır. Asıl ve neseb edinme arzusu, sadece “üst tabaka”yı değil, alt tabakaları ve esnaf kesimini de etkilemektedir, hatta fütüvvetnâmelerde bile izlerine rastlanmaktadır. Ancak bu hevesin bireylere yansması hiç de geçmişteki soylu davranışlara özgü biçimde olmamakta, soyluluk iddiasının doğal sonucunun “debdebeli” ve müsrif yaşantı olduğu sanılarak bir “çözüme” görüntüsü sergilemeye dönüşmektedir. “Çözüme devri insanımızın (aslında “pre-kapitalist” insanın demekte de sakınca yok) mizaç ve karakter yapısı ile tüketime açık ve yatkın bir eğilim taşıdığını başından beri tekrarladık. Gücü yettiği kadar bol yaşama hesaplı ve temkinli yaşamının önünde geliyor” diyen Ülgener'in

çizdiği tabloyu somutlaştırma görevini ise Tanpınar üstlenmiş gibidir. Sözelimi, Ata Molla, devrin sayılı zenginlerinden babası Vargit Süleyman Efendi'nin servetini bir kaç yıl içinde tüketmiş olmasına ve eşinin “beş on parça malı”nın rehinde olmasına rağmen, “...ne teşebbüslerini bırakmış, ne de babadan gördüğü debdebeli ve zevkli hayatını terkedebilmişti”.

Büyük aile labirentleri

Tanpınar'ın özellikle bu üç romanında kurgulanan büyük aile modelinin bağlantılarını saptamak, şablonu ortaya çıkartmak hiç de kolay değildir ve akrabalık ilişkileri okurun kafasını epey karıştıracak bir düzeyde ve yoğunluktadır. Ayrıca yazarın farklı romanlarda yaptığı kimi değişiklikler, kimi belirsizlikler, belki yanlışlıklar yüzünden bu şablonun sorunlu olduğunu da eklemek gerekiyor.

Hukuk fakültesi öğrencileri, daha birinci sınıfta “Miras Hukuku” dersi okurlar ve miras paylarını doğru hesaplayabilmek için mirasçılar çizelgesi çıkartmayı öğrenirler. Bu çizelgede erkekler yuvarlak simgeyle, kadınlar köşeli simgeyle, evlilikler bu iki simge arasındaki yatay çizgiyle, çocuklar bu yatay simgeye dik çizilen çizgiyle gösterilir ve yukarıya ve aşağıya doğru aynı simgeler kullanılarak çizelge genişletilir, ölümler ise eğik bir çizgiyle gösterilir. Bunu, miras bırakanın payı tam kabul edilerek, kesirler biçiminde miras paylarının dağıtılışı izler. (Bu simgeleme yönteminin hukuk alanına özgü olduğunu, antropoloji ya da tıp gibi farklı alanlarda kadın ve erkeklerin farklı simgelerle gösterildiğini anımsatalım.). Roma hukuku, mirasta grup sistemini, Germen hukuku ise “parental” (ana-baba soyu) sistemini esas almıştır. Cumhuriyet dönemi Türk miras hukuku, geniş ölçüde İsviçre'den aktarılan kanuna dayandığı için parental sisteme uygun düşer, dolayısıyla “sulb yolu” “mirasçının sulbünden gelmek” (miras bırakanın dölünden geliyor olmak) ilkesi gözetilir. Türk miras hukukunda üç parental zümre söz konusudur: füruğ (çocuklar), ana-baba, büyük ana-büyük baba. Dolayısıyla mirasçılar çizelgesi, miras bırakanın dahil olduğu zümrelere ve gerek kendisinin, gerek diğer miras bırakanların ölüm tarihlerine göre belli bir seyir izler.

Tanpınar'ın romanlarını ilk kez okuduğumda, işin içinden çıkabilmek için miras hukukuna ilişkin o çizelgelerden yapmayı denemiştim. Gel gelelim, bu işin hukuktaki kadar kolay olmadığını çabuk fark ettim. Hukukta başlangıç noktanız bellidir, miras bırakandan (haliyle ölmüş olan biridir) yola çıkarak yukarı ya da aşağı okları çizersiniz. Oysa Tanpınar'da çizelgeye ortadan bir yerden girmek, üç ayrı romanın farklı yerlerine dağılmış verileri toplayarak, adım adım yol almak zorundasınız. Bir örnek vereyim. Ruhsar ile Halit Bey'in üç çocukları bulunduğunu *Mahur Beste*'nin ortalarında dolaylı bir anlatımdan (Ruhsar'ın insanları evlendirme merakından söz edilirken), bu çocuklardan birinin erkek olduğunu "Hısım Akraba Arasında" bölümünde Halit Bey "davalarını" oğluna vasiyet ederken öğreniriz. Bu durumda diğer iki çocuğun kız olduğunu çıkarsayabiliriz, ancak çizelgeden de görüleceği üzere, adları belirsiz kalmıştır. Dahası kim ölüdür, kim sağdır, pek belli değildir. Tanpınar, tek bir romanında dahi zamanı kopuk biçimde bağlarken, git-gellerle örerken, üç roman sözkonusu olunca roman içi zaman açısından da iş iyice çatallanır. Gittikçe de durumun üç boyutlu bir durum aldığını fark edersiniz. Kimi boşluklar da bir türlü giderilemez. Ayrıca her zaman kişilerin adları verilmez, sözgeli mi, *Sahnenin Dışındakiler*'de ikincil düzeyde ama önemli kişiliklerden biri olan Tevfik Bey'in eşinin adını ya da kızkardeşinin (Nuran'ın annesinin) adını bilemeyiz. Bunlar, anlatıcı Cemal'in "yengeleri" olarak kalırlar. Nuran'ın annesinin adının Nazife olduğunu ancak *Huzur*'dan öğreniriz ama Tevfik Bey'in eşinin adını hiç bir şekilde öğrenemeyiz. Aynı romandan, Cemal'in "kardeşleri" olduğunu öğreniriz ama adları bilinmez kalır, tıpkı Cemal'in babasının adını (Cevdet Bey) öğrendiğimiz halde, annesinin adını öğrenemeyişimiz gibi. Buna karşılık, romancının anlatısına temel olan müzikle ilişkisi nedeniyle önemsendiğinden olsa gerek, Tevfik Bey'in neyzen olan eniştesinin (Nuran'ın babasının) çok sık anılan adını (Rasim Bey) biliriz. Peki, Nuran ailesinin tek çocuğu mudur? *Huzur*'da "aşkı kendisine tek bir kader yapan ırsiyet" in Nuran'ı Mümtaz'a doğru ittiğinden söz edilirken, kimilerinin de bu yazgıdan kaçarak "ömrünü kuruttuğu" vurgulanır ve örnek olarak da Nuran'ın annesi Nazife Hanım gösterilir: "Ömründe bir kere

rahatça gülmemiş, hiç bir ihsasa kendini rahatça bırakmamış, duygularından bahsetmemiş, çocuklarını bile bir kere heyecanla öpmemişti". Oysa metinlerde ailenin Nuran dışında başka çocuğuna rastlamıyoruz.

Tanpınar'ın romanlarını çeşitli vesilelerle üçer kez okumama ve çizelgeyi her seferinde genişletmeme rağmen, hâlâ kimi boşluklar ve kimi sorunlar bulunmaktadır. Örneğin, romanlarda hem fon, hem kilit işlevi gören "Mahur Beste"nin bestecisi Talat Bey'in - ayrılığıyla bu besteyi yapmasına yol açan - eşinin adı konusunda bir farklılık var. *Mahur Beste* romanında, söz konusu beste şöyle tanıtılır: "*Mahur Beste, Atiye'nin küçük eniştesi Lütfullah beyin babası Talat Beyin eseri*ydi. Bir çarkçı yüzbaşı olan Talat Bey, bu eserini karısı kendisini bıraktıktan sonra yazmıştı. (...) Molla Bey, Lütfullah Beyin babasını da, annesi Fatma hanımı da yakından tanımıştı". Huzur'daki tanıtım ise şöyledir: "*Mahur Beste, Nuran'ın dedesi Talat Beyin eseri*ydi. (...) Talat Beyin karısı Nurhayat Hanım Mısırlı bir binbaşı ile sevişerek kaçınca, Mevlevî muhibbi olan Talat Bey bu eseri yazmıştı".

Öte yandan, Huzur'da Nuran Talat Bey'in eşi Nurhayat Hanım'dan bir kaç yerde "büyükannem" diye söz eder: "*Beni büyükannemin yaptığı hata korkuttu... Beni büyükanneme benzetirler*". Oysa aynı diyalogun başında Mümtaz "*Demek Tevfik bey sizin dayınız... Talat Bey de büyük dedeniz?*" diye sorar ve "*Evet, Talat Bey annemin büyük babası*" cevabını alır. Tanpınar'ın diyalogun devamında Nuran'ı Fatma / Nurhayat Hanım için "*annemin büyükannesi*" diye konuşturması gerekir iken "*büyükannem*" diye konuşturması yanlışlığa yol açıyor. Oysa Nuran'ın annesi Nazife Hanım'ın ve dolayısıyla dayısı Tevfik Bey'in babalarının adı, Huzur'a göre İbrahim Bey. Tevfik Bey, Nuran'ın eve davet ettiği Mümtaz'a babasından ve eniştesinden söz eder, 1313 (1895) yılında hakkında verilen jurnal nedeniyle babasının Yıldız'da on gün 'mevkuf' kaldığını ekler. "*Benim dedem, karısı kaçtıktan sonra kendisini teselli için yazdığı Kur'an'ın parasıyla bu köşkü alacak...*" diye Talat Bey'den "*dedem*" diye söz eder. Biraz ileride Mümtaz'ın Nuran'ın diğer edimlerinin yanı sıra "*...duvarda İbrahim Bey'in vaktiyle Yıldız'daki on günlük mevkufiyetinin hatırası olarak yazdığı*" Nailî'nin dizesini içe-

ren hattı göstermesinden de etkilenmesi anlatılır. Sonuç olarak, ad da açıkça belirtilmiştir ve Tevfik Bey ile Nazife Hanım'ın babalarının - dolayısıyla da Talat Bey'in oğlunun - adı İbrahim Bey'dir.

Bu noktada da çözülmesi gereken bir sorun var. *Mahur Beste*'de Talat Bey, Tanpınar'ın önemli kişiliklerinden Atiye'nin kızkardeşi ile evli Lütfullah Beyin babası olarak tanıtılır iken, *Huzur*'da sadece İbrahim Bey'den söz edilir. Bu işin içinden çıkmanın iki yolu var. Birincisi, Tanpınar'ın Lütfullah adını öteki romanda İbrahim olarak değiştirdiğini düşünmek. İkincisi, kardeş olduklarını, yani Talat Beyin iki oğlunun bulunduğunu düşünmek. Ben çıkardığım çizelgede bunu uyguladım. Böyle yapınca da Nuran'ın hem kişiliğinden, hem yazgısından çok etkilendiğini söylediği Atiye Hanım ile ilişkisi biraz daha dolaylı hale gelmekte, "kan hısımlı" olmaktan çıkıp "sıhrî hısımlı" olmakta. (Birinci durumda Nuran'ın annesinin teyzesi, ikinci durumda annesinin amcasının eşi). Ancak böyle kabul etmek zorundayız, çünkü İbrahim Bey şayet Ata Molla'ya damat olsaydı tablo epey değişecekti ve romanlarda da bu konuya mutlaka göndermeler olacaktı. Sözgelimi Tevfik Bey'in Ata Molla'dan - annesinin babası olacağı için - "dedem" diye söz etmesi gerekecekti. Nuran, Atiye ile çok daha yakın olacaktı, vb.

Mahur Beste'de dört kızdan biri olan İhsan'ın dayısının oğlu ile seştiği, babaları Ata Molla'nın bu ilişkiye karşı olmasına rağmen karısının vasiyeti nedeniyle olur verdiği anlatılıyor. Ata Molla'nın kızlarından biriyle evli olduğu belirtilen Lütfullah Bey, İhsan ile evlenen kişi, dolayısıyla dayısının oğlu olamaz mı? Bence olamaz, o zaman işler fena halde karışıyor. Çünkü Ata Molla'nın eşinin (adı belirtilmemiş) bir kızkardeşinin Muhlis Bey ile evli olduğu (burada da sorun var, ileride değineceğiz), bir kızkardeşinin Cemal'in dedesiyle evli olduğu, kızı dayısının oğluyla evlendiğine göre eh bir de erkek kardeşinin olduğu, yani üçü kız biri erkek dört kardeş oldukları romanların farklı yerlerindeki anlatımlardan ortaya çıkıyor. Lütfullah Bey, ünlü Talat Bey'in oğlu olduğuna göre, bu çocukların hepsi onun çocukları oluyor ki romanların hiç birinde bu konuda göndermeler yok. Örneğin Cemal, hiç bir zaman Talat Bey'den "büyük dedem" diye söz etmiyor. Bence

Lütfullah Bey, evet Ata Molla'nın damatlarından biri ama dayısının oğlu ile evlenen İhsan ile değil, Molla'nın adı verilmeyen kızı ile evli. Sözün kısası, Tanpınar üstadımız bize hayli bilmece çözdürüyor!

Kimlikleri çözmek...

Mahur Beste'de başka sorunlar da var. Romanın "İki Dünür" bölümünde, Ata Molla'nın adı hiç bir romanda verilmeyen eşinden "senetleri imzalayarak, eski süpürgeciler kâhyasının servetinin mühim bir kısmını kendi heveslerine göre harcamasına izin veren" olarak söz edilir. Bu anlatımdan, Ata Molla'nın eşinin "eski süpürgeciler kahyası"nın mirasçısı (dolayısıyla kızı) olduğu sonucu çıkmaktadır. Oysa, aynı romanın "Hısım Akraha Arasında" bölümünün hemen girişinde, Ata Molla'nın büyük kızı Ruhsar'ın eşi Halit Bey'in babasının "eski Süpürgeciler Kâhyası" olduğu belirtilmektedir. Bu durumda, Halit Bey, eşi Ruhsar'ın dayısı olmaktadır ki, böyle bir evlilik mümkün değil. İşler ilerde şu tuhaf anlatımla biraz daha karışıyor: "Hakiki mânası eski süpürgeciler kâhyasının servetinden beş kardeş üzerine annesine kalanları bitirmek olan bu hayatı Halit bey iki sene yaşadı". Bu anlatımdan, Halit Bey'in annesinin, dört kardeşiyle birlikte "Süpürgeciler Kâhyası"nın mirasçısı olduğunu çıkartıyoruz. Süpürgeciler Kâhyası, bu kez Halit Bey'in babası değil, annesinin babası, yani dedesi oluyor. Kuşkusuz, Halit Bey'in babası Sırmakeş Nuri Bey'in kayınpederinin işini sürdürdüğü gibi bir tahmin yürüterek çelişkiyi bir ölçüde giderebilmek mümkün. Oysa, onun memuriyetten geldiği, sonrasında da askeri üniformalar için sırma satma işi yaptığını biliyoruz. Bu konudaki sorun, belki de yazarın dalgınlığından ya da bir dizgi yanlışından kaynaklanıyor. Bölümün başında Halit Bey'den söz eden "Babası öldüğü zaman Mülkiyeyi yeni bitirmiş toy bir delikanlıydı. Eski süpürgeciler kâhyası olan babasının elde kalan servetiyle yaşamayı tercih ettiği için, bir memuriyet kabul etmediği gibi, babasının zahire şirketine de yıllardır bir kere olsun uğramamıştı" cümlesi, elimdeki gerek Dergâh (baskı tarihi yok, 1975 olmalı), gerek Yapı Kredi Yayınları (2001) baskılarında aynen yer alıyor. İkinci cümlenin başını "Eski süpürgeciler

kâhyası olan dedesinin...” olarak düzeltirsek, en azından bu konudaki sorun çözülmüş oluyor. Ancak her durumda Ata Molla'nın eşinin de süpürgeciler kâhyasının mirasçısı olması durumu boşlukta kalmaktadır. Eğer Ata Molla'nın eşi, Halit Bey'in annesi Sıdika Hanım'ın dört kardeşinden biri olsaydı, kuzen olacakları için Ruhsar Hanım ile Halit Bey'in evlilikleri normal hale gelecekti. Ancak, romanda böylesi bir akrabalıktan da söz edilmiyor. Öyle bir durum olsa söz edilmesi için neden de var. Çünkü, tek bir cümlecikten Ata Molla'nın dört kızından birinin (İhsan'ın) dayısının oğluyla evlendiğini öğreniyoruz. Adı en az geçen kızın dayısının oğluyla evlendiğinden söz edilirken, daha çok öne çıkmış olan Ruhsar'ın teyzesinin oğluyla evlenmiş olduğundan neden söz edilmesin? Dolayısıyla, Ata Molla'nın eşinin “süpürgeciler kâhyası” bağlantısından ve Halit Bey'in onlara akrabalığından vazgeçmek gerekmektedir. Ya da birden fazla “süpürgeciler kâhyası” söz konusudur. (Bu ‘Süpürgeciler Kâhyası’ndan kurtulmak kolay değil! *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün alt anlatıcısı Hayri İrdal'ın öldü diye gömülecekken mezarlıkta doğrulup tabutla ve poğaça yiyerek ironik biçimde tekrar evine dönen halası “Süpürgeciler Kâhyası”nın biricik oğlu ile evli olup, eşinin ölümü üzerine kâhyanın bütün servetine konmuştur! Neyse ki *Aydaki Kadın* romanında yok bu kâhya!)

İçinden çıkma güçlüğü *Sahnenin Dışındakiler*'de de sürüyor. Sözgelimi, alt anlatıcı Cemal, ünlü Behçet Bey'den, ilk önce “annemin akrabası” olarak söz etmişken, bir yerde, “annemle teyze çocukları olan Atiye Hanımefendi'nin kocası”, bir kaç yerde “Behçet dayım”, bir yerde “annemin eniştesi” olarak söz ediyor. Bu sıfatların birbirinden farklı akrabalık kategorilerine denk düştüğü ortada. Toplumumuzda “abla” “abi” “amca” “teyze” “dayı” gibi sıfatlar hem gerçek akrabalar için, hem saygı gereği akraba olmayanlar için kullanılabilir. Aynı durum iç içe de geçebilir, yani sözkonusu sıfatlar, tam nitelemediği akrabalara karşı da kullanılabilir. Sözgelimi Behçet Bey, gerçekte Cemal'in annesinin teyzesinin kızının eşi olmalı (çizelgede öyle gösterildi), ama Cemal ona saygı gereği “Behçet Dayı” diyor olsa gerek, bu tür kullanımlar kültürümüzde yaygındır. Başka deyişle, Behçet Bey'in aileye katılışı kan bağı yoluyla değil, evlilik yoluyla ve Cemal ile kan hısımlığı

olmaması gerekir. Tanpınar'ın farklı yerlerde kan hısımlığını da çağrıştıran sıfatlar kullanması karışıklığı artırmaktadır.

Karışıklık, aynı romanın Muhlis Bey figürüyle de sürüyor. Tanpınar, Cemal'in çocukluğunun geçtiği mahallede *"otuz otuzbeş odası, dört beş iç güveysi, altı gelini, yedi sekiz yetmiş kızı ile acayip dışarıya kapalı bir insan ambarına benzer"* bir konaktan, gümrük nazırlığı yapmış İbrahim Ali Beyefendi'nin konağından söz eder. Cemal'in o konak insanları arasından tanıdığı biri de "Tıbbiye" öğrencisi Muhlis Bey'dir. *"O da Ata Molla Beyle bacanak oldukları için evimize gelirdi"* der ve bir zorluğun kapısını aralar. Çünkü üç romanın akrabalık ilişkilerine yaptığı göndermeler birleştirildiğinde, Muhlis Bey'in sadece Ata Molla ile değil, Cemal'in adı belirtilmeyen dedesiyle de bacanak olduğu sonucu çıkmaktadır. Başka deyişle, Ata Molla'nın, Muhlis Bey'in ve Cemal'in dedesinin eşleri kardeş olmaktadır. O zaman anlatıcının neden Muhlis Bey ile Ata Molla'nın bacanaklığını vurgulayıp, daha yakındaki dedesini belirtmediği boşlukta kalmaktadır. Muhlis Bey, romanın sonlarında yine ortaya çıkar, ulusal kurtuluş için sürdürülen mücadelede, mahalleden tanıştığı İhsan'ın en sıkı yardımcılarından biridir. Gel gelelim, sonradan Cemal'i de yerleştireceği, Kadıköy'deki bir pansiyonda kalmaktadır ve ortada eş filan yoktur. Dahası, kadın giysileri toplayan bir "fetişist" olduğu Cemal tarafından keşfedilir. Nerede kaldı bacanaklık? Romanın 1950'de *Yeni İstanbul*'da yayınlanan tefrikasında ise, Ata Molla ile bacanak olan, Muhlis Bey değil, "teyzezâdesi" ve gümrük nâzırı konağının sahibi Nuri Bey'dir. Tanpınar, kitap olarak yayına hazırlarken, ad değişikliğine gitmiş ama "bacanaklık" kısmını gözden kaçırmış olmalı. Öte yandan, bu kez Nuri Bey'in Ata Molla ile bacanak olması da işleri epey karıştırıyor, yeni akrabalık ilişkileri doğuruyor, çizelgeleri alt üst ediyor. Belli ki Tanpınar da işin içinden çıkamamış!

Romanın bir bölümünde, Cemal'in, Boğaz'da, Kandilli'deki köşkte yaşayan, kendisi de "teşkilattan" olan, *Huzur*'da da önemli figürlerden biri olan, akrabası Tevfik Bey'i biraz da görev gereği ziyarete gidişi, onunla ve ailesiyle Boğaz'da kayıklarla çıkılmış bir müzik alemi yaşayışı anlatılır. Burada da ciddi sorunlar bizi bekliyor. Daha önce değinildiği gibi, Tevfik Bey, "Mahur Beste"yi besteleyen Talat Bey'in torunudur;

onun yaptırdığı köşkte, eşi, oğlu Yaşar, kızkardeşi Nazife Hanım, eniştesi Rasim Bey ve onların küçük kızı Nuran (*Huzur*'un Nuran'ı) ile birlikte yaşamaktadır. Bu grubun Cemal ile akrabalığını nasıl kuracağız? Daha önce vurguladığımız gibi, Talat Bey *Mahur Beste*'de Lütfullah Beyin, *Huzur*'da İbrahim Bey'in babası olmuştu, ikisini kardeş kabul edip çizelgeyi ona göre düzenlemiştik. Tanpınar, Ata Molla'nın dört kızından üçünün adlarını belirtmişti: En büyükleri ve Halit Bey'le evli Ruhsar, dayısının oğluyla evlenen İhsan, Behçet Bey'le evlenen en küçükleri Atiye. Bu durumda Lütfullah Beyle evlenen dördüncü kız, adı belirtilmeyen olmaktadır. Eldeki bilgilerle Cemal'den Talat Bey soyuna ulaşabilmek için işte bu çizgiyi izlememiz ve uzun bir yol kat etmemiz gerekecek. Tefvîk Bey, Cemal'in nesidir? Cemal'in büyük annesinin (anneannesinin) kızkardeşinin kızının eşinin (Lütfullah Bey'in) kardeşinin (İbrahim Bey'in) oğludur. Gel gelelim, Cemal, gerek Tefvîk Bey'in eşinden, gerekse Tefvîk Bey'in kızkardeşi ve Rasim Bey'in eşi Nazife Hanım'dan oldukça yakın biçimde "yengelerim" diye söz etmektedir. Bu ya saygı gereğidir ya da romancı tarafından aile içi evlenmeler yoluyla akrabalık bağlarında pekiştirmeler olduğu varsayılmış ve bu durumun belirtilmesine gerek görülmemiştir. (Aynı varsayım, Cemal'in Behçet Bey ile akrabalığı açısından da geçerli: Ola ki, Behçet Bey, Tanpınar'ın zihnindeki şemada başka bir kanaldan Cemal'in kan hısıımıdır).

Büyük aile ve ötekiler...

Bu zorlukların ya da karışıklıkların nedeni ne olabilir? Bir ihtimal, Tanpınar bile bir kaç soyu iç içe anlatayım derken ipin ucunu kaçırabilmekte, kendisi de karıştırmakta ya da içinden çıkamamaktadır. Başka bir ihtimal, onun kafasında - yazdıklarından tam olarak çıkarsanamayan - daha oturmuş bir şablon bulunmaktadır, bu şablon belki kurmaca, belki gerçek bir soy sop tarihine uygundur, ona göre yerleştirme yapmaktadır. Nitekim, Handan İnci'nin hazırladığı görsel biyografi kitabı *Dünyam*'da Tanpınar'ın sadece *Mahur Beste* romanı için, el yazısıyla ve eski yazıyla böyle bir çizelge hazırlamış olduğunu

görüyoruz. (sayfa 63). Ancak, kimi adların belirtilmediği bu çizelge hayli yalın ve öbekler birbirinden kopuk, dolayısıyla bütün için fazla lı ucu vermiyor.

Öte yandan, yaptığımız çizelgeden de anlaşılacağı üzere, kimi anne - babalar çok çocuklu iken, azımsanmayacak bir kısmı da tek çocukludur. Bu da dönemin ve hayatın şartlarına pek de uygun düşmeyen bir durum. Daha önce Nuran'ın annesi vesilesiyle "çocuklar"dan söz edildiğine ama ortada ailenin Nuran'dan başka çocuğunun görünmediğine değinmiştik. Gerçi ana figürlerden biri olan Nuran'ın kardeşinden ya da kardeşlerinden söz edilmemesi tuhaf, ama bunu, pek işlevi olmayacaksa kimi figürlere hiç değinmemek biçiminde bir "romancı eksiltmesi", bir ayıklama işlemi sayabiliriz. (Özellikle Kemal Tahir'in romanlarında rastlarız bu yöneme, daha geniş bir kadro ile gerçekleştirildiği kayıtlara geçmiş somut olaylarda bile - Ege'de ulusal direnişin örgütlenmesi, Köy Enstitüsü kuruluşu, vb. - yazar figürlerin sayısını azaltarak belki gerçeklere aykırı düşer, bir indirgeme yapmış olur ama kendi işini de kolaylaştırmış olur). Denecek ki, Tanpınar'ın anlattığı kısmın içinden çıkmakta bu kadar zorlandık, bir de anlatmadıklarını ekleyeydi ne olurdu? Belki kimi düğümler çözüldü, belki iş iyice içinden çıkılmaz hale gelirdi. Sonuçta Tanpınar'ın üç (bir bakıma dört) romanından şimdilik bu çizelgeleri çıkarabildim. Bu romanları okuyanlar el altında bulundurulursa yararlı olur diye düşünüyorum. Çizelgeler dört tane olup, geçişme noktaları ayrıca belirtilmiştir. Çizelgeleri, kimi çizgileri standart dışı uzatarak birleştirmek, teke indirmek zor da olsa mümkündü ama o zaman özellikle enine uzama yüzünden dergi ya da kitap sayfasına oturtmak sorun yaratacaktı. Dört çizelgenin aslında tek düzlemli ve yatay olarak değil, üç boyutlu düşünülmesi gereği de ortadadır. (*)

Tanpınar'ın anılan üç romanındaki kişiler, bu "*evlenmeler yoluyla genişlemiş Tanzimat ailesi*" ile sınırlı değil. Örneğin, her üç romanda hocalık, ağabeylik, ulusal kurtuluş önderliği, direniş örgütleyiciliği, düşünce adamlığı gibi işlevler üstlenen ve şairlikten arındırılmış bir Yahya Kemal model alınarak çizilmiş bulunan İhsan, *Sahnenin Dışındakiler*'in önemli figürleri Sabiha, Sakine Hanım, Kudret Bey,

Muhtar, *Huzur*'daki arkadaş çevreleri bu büyük ailenin dışından kişilikler. Neyse ki, onlar, birer soy ağacı çıkartmamızı gerektirmeyecek kadar 'ortada' tipler. Öte yandan, Tanpınar'ın "tek kahramanlı hikâye sıkıntısı"ndan kurtulmasında büyük aile kadar, onların da payı çok. Sonuçta Tanpınar bir "aile tarihi" değil, modern anlamıyla epik romanlar yazmıştır ve anlatısının önemi buradadır...

(*) Yazının *Varlık* dergisinin Mayıs 2014 tarihli 1280. sayısında çıkan biçiminde 2 nolu çizelgede, en sağdaki soyağacında, büyük anne ve büyük babadan gelen çizgi, Cemal'in annesi üzerine inmesi gerekirken, ortaya indirilmişti. Başka deyişle Cemal'i soyağacına bağlayan çizgi, annesinin annesi ve annesinin babası üzerinden olacaktı. Çizelge kitaba aktarılırken bu düzeltme uygulanmıştır. Öte yandan, Tanpınar'ın romanlarındaki kişilerin, tarihlerin ve mekânların irdelenmesi, ayrı bir çalışmayı gerekli kılmıştır. İzleyen bu yazıdaki veriler, özellikle roman kişilerinin tahmin edilen doğum ve ölüm tarihleri, çizelgelere işlenmiş olup, bu yönüyle de çizelgeler dergideki hallerine göre epeyce geliştirilmiş olmaktadır.

Tanpınar'ın Romanlarında Kişiler, Tarihler ve Yerler

Tanpınar'ın tüm romanlarında geniş bir kişiler ağı söz konusudur. İlk üç romanında ise roman kişileri kendi aralarında da bağlantılıdır ve yaygın bir akrabalık ilişkileri söz konusudur.

Bu yazıda ise söz konusu roman kişilerini, kişisel tarihleri ve mekânları içinde ele almayı deneyeceğim. Bunu bir liste halinde vermek kuşkusuz mümkün, ancak o zaman işin dinamik yanı, geçişler, bağlantılar, gerek metinlerin iç tarih akışı, gerek genel tarihin akışı üç boyutlu olarak anlaşılamayacağı için bağımsız bir yazı içinde ele almayı uygun buldum.

Bir bestenin etrafında

Ülkü dergisinde 1944 yılında bölümler halinde (tefrika) olarak yayınlanan ve yarım kalan *Mahur Beste*, Tanpınar'ın ilk romanıdır. Roman eski "Şûrayı Devlet azası" (Danıştay üyesi) Behçet Bey'in eşi Atiye Hanım'ın ölümünden tam otuz beş yıl sonraki bir gününü anlatarak başlar. Huzursuz bir gece geçiren Behçet Bey, ablası Ruhsar Hanım'ın torunu Cavide'yi beklemektedir. Cavide'nin bir süredir haber alınamayan eşi Sadullah Bey'in ölümü kesinleşmiş, Behçet Bey de kadının bir başına yaşayamayacağına karar verip, onu kendisiyle birlikte

oturmaya çağırıştır. Aralarındaki yaşama biçimi farklarını düşünerek huzursuzluk duysa da, bunu bir “görev” saymaktadır. Tanpınar, pek çok kez yaptığı gibi, o günün hangi yıla denk düştüğünü belirtmek gereği duymaz. Ayrıca, Atiye Hanım’ın, “*Behçet Beyin evine Çırçır ‘harik-i kebir’inde yanan İbrahim Paşaların konağına bundan, kırkbeş sene evvel, yirmi yaşının bütün saadet hülyalarıyla gelmiş*” olduğunu, on yıl sonra öldüğünü belirtirken de bu geçmiş olayların yıllarını açıkça belirtmez. Yarım kalan romanın ileri sayfalarında da bu konuda yeterli bilgi yoktur. Sadece, “*İttihat ve Terakki kurucularından*” ve Atiye Hanım’ın büyük ablası Ruhsar Hanım’la evli Halit Bey’in kardeşi Doktor Refik’in yurt dışından dönüşünü izleyen günlerde, Behçet Bey tarafından eve yemeğe çağırılmış olduğunu öğreniriz. Doktor Refik, kendisinden on yaş kadar küçük Atiye Hanım’a daha çocukluğunda yakın davranmış, ileri yaşlarda aralarında platonik bir ilgi de gelişmiştir. On üç yıl sonra yurt dışından dönünce, biraz ezberden, biraz ablasına sorarak, görmeden Atiye’nin bir resmini yaptığı, Atiye’nin resmi görünce çok etkilendiği, geriye dönüş yöntemiyle anlatılır. Ancak roman yarım kaldığı için sonrası yazılmamıştır. Dolayısıyla araştırmak, parçaları birleştirmek okura düşmektedir. İşte o sonrayı, aynı çevrim içinde yer alan, 1951’de *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilen ve ancak 1973 yılında ilk kez kitaplaşan *Sahnenin Dışındakiler* romanının başlangıç sayfalarında buluyoruz

Atiye Hanım, *Sahnenin Dışındakiler*’in temel kişisi ve alt anlatıcısı, Tıbbiye öğrencisi Cema’l’in annesinin teyzesinin kızıdır. 1920 yılında yüksek öğrenim için İstanbul’a gelen Cema’l’in Behçet Bey’in Göztepe’deki köşkünde kalması sözkonusudur, ancak vapur İstanbul’a geç vakitte ulaştığı için gidememiş, Sirkeci’de bir otele yerleşmiştir. *Sahnenin Dışındakiler*’in ilk bir kaç sayfası *Mahur Beste*’nin yayınlanamayan (ve muhtemelen yazılamayan) bölümlerinin özeti gibidir. Buna göre, Doktor Refik, İsmail Molla’nın oğlu Behçet Bey ve geliniyle birlikte yaşadığı Saraçhanede İbrahim Paşa konağına gidip gelmeye başlar, hatta onları da kurucularından olduğu İttihat ve Terakki Fırkası’na üye yapar. Bu arada Atiye ile aralarındaki “eski aşk” dirilir. İsmail Molla, Refik Bey’in dönüşünden bir yıl sonra ölür. “*O kadar ezici olan baba*

tesirinden kurtulan” Behçet Bey, yavaş yavaş eşindeki değişiklikleri hissetmeye başlar ve bu durumdan kurtulmak için Doktor Refik’i saraya ihbar eder. Doktor Refik, üç günlük sorgu sırasında “kalp damarı kopması” sonucu ölür. Bir süre sonra konak ünlü Çırcır yangınında yanar, Atiye Hanım kalıntılar arasında ihbar mektubunun müsveddelerini bulur ve bir daha Behçet Bey ile konuşmaz, bir yıl sonra da veremden ölür. *Sahnenin Dışındakiler*’de, Behçet Bey’in kırk yıllık hizmetçisi Şerife Hanım’ın rivayetine dayanılarak, Atiye Hanım’ın ölürken küçük ablalarından birisiyle evli Lütfullah Bey’in babası Talat Bey’in eşi kendisini terk edince bestelediği “Mahur Beste”yi mırıldandığı, bunu duyan Behçet Bey’in karısının ağzını ipek yastıkla tıkadığı da aktarılır. Oysa *Mahur Beste* romanında metin içinde ihbardan söz edilmez, sadece Tanpınar’ın romana ek olarak kaleme aldığı “Behçet Bey’e Mektup”ta, onun Doktor Refik’e “sadece ufak bir yolculuk hazırladığı” serzenişi yapılır ve Refik’in ölümünün zatürreeden ileri geldiği anlatılır. Yine *Mahur Beste*’de, Atiye Hanım’ın ölüm olayında da Behçet Bey’in dahli yoktur; tam tersine Atiye Hanım ölmeden önce onu yanına çağırır, “İşte ölüyorum, fena bir şey ama ne yapalım” demiş, merakları ve ilgileri için artık kendisini kimsenin rahatsız etmeyeceğini kinaye yollu belirtmiş, Behçet Bey’in başını yastığa gömerek ağladığını görünce de onu teselli etmiştir. *Huzur* romanında ise Mümtaz 1938 yılında sahalarda ve bit pazarında gezinirken Behçet Bey’e rastlar, onun “kukla hareketlerini tam bir yıkılış içinde” uzaktan izlemeyi tercih eder ve “Kim der ki, bu biçare yirmi seneye yakın bir zaman bir kadını sevmiş ve kıskanmış olsun” diye içinden geçirir. Sözü yazar alır, olayı özetler, Behçet Bey’in eşi Atiye’yi Doktor Refik’ten kıskandığı için saraya jurnal ettiğini ve onun ölümünden sonra da kıskançlıktan kurtulamadığını belirtir ama ölüm nedenini belirtmez. İhsan’ın Mümtaz’a verdiği bilgiye göre ise, Behçet Bey “genç kadının ölüm döşğinde *Mahur Beste*’yi mırıldandığını duyunca ağzına eliyle bir kaç defa vurmuştu, belki de böylece bu ölümüne sebep olmuştu”. Yani, ne Doktor Refik’in ihbarı konusunda, ne Atiye Hanım’ın ölüm biçimi konusunda aynı çevrimin üç romanı arasında bir söz birliği yok! Gerçi tanıklar farklıdır ama kurgunun sahibi yazar da, doğrusu bizi aydınlatmak için çaba harcamaz, belli ki kararsızlıkları ya da unutkanlıkları söz konusu.

Biz yine kişisel tarihçeler konusuna dönelim. Tanpınar, *Mahur Beste*'nin ilk bölümünün içsel zamanını, geçtiği yılı bize vermedi ama ip uçları verdi. Artık Atiye Hanım'ın Çırçır yangınından bir yıl sonra öldüğünü ve romanın da bu ölümden otuz beş yıl sonrasını anlatarak başladığını biliyoruz. 1500 kadar evin yandığı, Çırçır, Cibali, Saraçhane gibi semtlerin neredeyse yok olduğu Çırçır yangını, İkinci Meşrutiyet'in ilan edildiği yıl olan 1908'de, Ağustos ayı sonlarında olmuştur. Demek ki, Atiye Hanım 1909'da, yangın sonrası taşınılan Ortaköy'deki yalıda ölmüştür. Bunun otuz beş yıl sonrası ise, bize 1944 tarihini vermektedir. *Mahur Beste*, 1944 yılında on beş günde bir yayınlanan bir tefrika olduğuna ve yarım kaldığına göre, yazarın peyder pey yazdığı ve dergiye verdiği düşünülebilir. Demek ki, romanın yazıldığı ve tefrika edildiği tarih ile, romanın başlangıcının iç tarihi aynı yıla denk düşmektedir. Bu arada. Behçet Bey, 1944'te hâlâ hayatta olduğuna göre, belli ki uzun bir ömür sürmektedir ve *Mahur Beste*'nin başında vurgulandığı gibi, kendisi de hayatı her şeye rağmen yaşamaya değer bulmaktadır.

Denklemleri kurmaya başladıktan sonra bu ip uçları daha epeyce işimize yarayacak. Atiye Hanım, "ders şeriki" yani medrese hocası Ata Molla'nın dört kızından en küçüğüdür. Güzelliği ile ünlüdür. Ancak bir gün, "Şûrayı Devlet azası" Behçet Bey ile evlenmesi için "irade-i seniye" (padişah buyruğu) çıkar. Olaydan Behçet Bey'in bile haberi yoktur, kendisine tebliğ edilince durumu öğrenir. Benzer bir tebligat yapılan Ata Molla ise çok öfkelenir. Behçet Bey, bir dönem benzer mevkilerde bulunduğu, rekabet ettiği, sonraları aralarının açıldığı eski medrese arkadaşı İsmail Molla'nın oğlu olduğu gibi, ayrıca kısa boylu, ufak tefek, çekingen, ilişkilerde beceriksiz bir tiptir. İşin aslı, bir şehzadenin Atiye Hanım'ı görüp ilgi duyması, ancak padişahın geleneklere aykırı bu işi engellemek için böyle bir buyruk vermesine dayanmaktadır. Sonuçta, Behçet Bey ile Atiye Hanım evlenirler. Atiye, bu sırada yirmi yaşındadır. On yıl evli kalıp otuz yaşında öldüğüne göre, demek ki $1909 - 10 - 20 = 1879$ tarihinde doğmuştur. Dolayısıyla, *Huzur*'da evliliğin yirmi yıl sürmüş olduğunun belirtilmesi, olayların akışını bozacak bir durum olduğu için, diğer iki romanın tanıklığıyla yetinmek gerekiyor.

Behçet Bey, Atiye Hanım'dan dört yaş büyüktür. Bu denkleme göre, 1875 doğumludur. İlk gençliğinde saat onarımı ve ciltçilik gibi babasının hoşuna gitmeyen işlere heves eder, ancak "*hiç de zekâsız değil, orta zekâlı*" olduğu için ve insanların gözüne girmek amacıyla çalışkanlığı bir yöntem olarak benimsediği için, eğitimini de başarıyla sürdürür. Babası İsmail Molla, görev konusunda isteksiz ve hevesiz davranıp padişahın kuşkusunu çekince Mekke kadılığına atanır, eşiyle birlikte gittiği bu görevde beş yıl kalır. Behçet Bey ise on dokuz yaşında yatılı okula verilmiştir. Daha sonra Mülkiye'ye girmiş, orayı da bitirince bir süre Dahiliye Kalemî'nde çalışmıştır. Behçet Bey'in Şûrayı Devlet aza mülazimliğine atanmasından bir yıl sonra babası İsmail Molla da, Fetvahane'deki eski görevine "teveccühât-ı seniye" (padişahın yüksek ilgileri) ile iade edilir. Ancak tam dönecekleri sırada eşi Şefika Hanım hastalanıp Mekke'de ölür. İsmail Molla, onun her gün ziyaret ettiği mezarını bırakıp gelemediği için dönüşünü uzatır. Kesin emir gelince altı ay sonra döner. Döndüğünde oğlunun padişah buyruğu uyarınca Atiye Hanım ile evleneceğini öğrenir ve çok şaşırır. Demek ki, Şefika Hanım'ın ölüm tarihi, Behçet Bey'in evlendiği 1899 yılına denk düşmektedir. Behçet Bey'in ileriki yıllarda "*Merhum pederimiz Molla Bey Efendi Ferahfeza ile Bayatiye bayırlılardı*" diye söz etmesinden ve İsmail Molla'nın mutsuzluğunu sezince koruyup kolladığı, yanında toplantılara katılmasına özen gösterdiği gelini Atiye Hanım'ın ölümü sırasında Behçet Bey'in yalnız oluşundan İsmail Molla'nın da bir süre sonra ölmüş olduğu anlaşılır, ancak bu romanda kesin bir tarih belirtilmez. Bu tarihi saptamak için yine *Sahnenin Dışındakiler* romanına gitmemiz gerekiyor. Bu romanda bildirilen aralıklara göre hesaplasak, olaylar aşağı yukarı birer yıllık aralarla birbirini izliyor: Buna göre, Doktor Refik'in dönüşü 1905, İsmail Molla'nın ölümü 1906, Doktor Refik'in ölümü 1907, Çırçır yangını 1908 (bu tahmin değil, kesin tarih), Atiye'nin ölümü 1909 tarihlerine denk düşüyor.

Atiye Hanım'ın babası Ata Molla'nın kesin ölüm tarihi ise bellidir ve kızı ile Behçet Bey'in evlenmesinden iki yıl sonra, yani hesaba göre 1901 yılında, çok sevdiği satranç oyunu sırasında "başında damar çatlaması" nedeniyle ölür. Bu ölümü, bir damadı eve alınan genç hizmetçiye yönelik çapkınlıkla, ikinci damadı satrançta iki yıl üst üste uşağı-

na yeniliyor olmasının acısına bağlarlar. Romana göre, sadece İsmail Molla bu ölümün sırrını çözmüştür. Bir gün Behçet Bey, görevi gereği bir konuda açıklama yapmak üzere padişah Abdülhamid'in karşısına çıkarılır. Padişah, arkasından *"Bu ne garip adam (...) Ata Molla'nın kızıyla evlendirdiğimiz adam mı? Desene ki Molla'nın kızını yaktık"* demiş, üç gün sonra gazetelerde *"...Ata Molla beyefendinin kerime-i if-fetvesimleri Atiye Hanımefendiye ikinci rütbeden bir kıta şefkat nişanı verildiği"* haberi çıkmıştır. Ata Molla, bu "teselli mükafatı"nı duyunca çığına dönmüş, yemeden içmeden kesilmiş, haftasını bulmadan ölmüştür. Oysa *Sahnenin Dışındakiler*'de, Cemal'in ağzından Ata Molla'nın ölümü, *"hakki olan Meşihati (Şeyhülislâmlığı) elde edemediği için kahrından ölmüştü"* biçiminde aktarılır.

Süpürgeciler Kâhyası'nın mirası

Romanın, son iki bölümünde, "evlenmelerle genişlemiş aile"nin "Süpürgeciler Kâhyası" koluna geçeriz. Bu iki hikâye Doktor Refik'in ağabeyi Halit Bey ile babaları Sırmakeş Nuri Bey üzerine kuruludur. Bu üç romanda sıklıkla anılan, hatta *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bile karşımıza çıkan zengin muris "Süpürgeciler Kâhyası", romana Kilercibaşı İbrahim Ağa olarak girer. Büyütil, padişah İkinci Mahmud'un kızkardeşi Esmâ Sultan'ın sarayında yetişmiş bir cariyedir. İkinci Mahmud, kızkardeşinde konuk olduğu bir gün eline su döken cariyeyi görünce etkilenir. Büyütil ve kendisi gibi saraya kapılanmış olan yakın arkadaşı Adile, bundan büyük umutlara kapılırlar. Ancak padişah cariyeye bir armağan göndermekle yetinir ve bir süre sonra da ölür. Esmâ Sultan, bu konuda çıkan dedikoduların sevdiği cariyesine zarar vermesini engellemek amacıyla onu hemen sarayın kilercibaşısı olan İbrahim Ağa ile evlendirir. Adile de Süleyman adında bir memur ile evlendirilir. Romanda bu olayların geçtiği kesin tarihler yine belirtilmez, ip uçlarından yola çıkarak saptamamız gerekmektedir. Osmanlı'nın 30. padişahı olan ve Yeniçeri Ocağı'nı ortadan kaldırmasıyla ve yasaklarıyla ünlü İkinci Mahmud, 1839 tarihinde ölmüştür. O tarihte Adile Hanım'ın yirmiiki yaşlarında olduğu yazılıdır. Büyütil

Hanım'ın da aynı yaşta olduğunu var sayarsak, 1817 tarihinde doğmuş olmaları gerekmektedir. Evlilikleri de padişahın ölümünü izlediğine göre aynı yıl içinde, yani 1839 olarak kabul edilmeli. Adile Hanım, yüzünde iz bırakmış olan bir Halep çıbanı nedeniyle sıkıntılıdır, kaçan "ikbal"ın de etkisiyle eşine pek huzur vermez ve adam yedi yıl sonra, kızları Sadberk'in doğduğu günlerde ölür. Adile Hanım'ın, kızını da alarak yanına gelip yerleştiği Bûyidil Hanım da, o günlerde Sıdika adı verilen kızını doğurmuştur. Demek ki, Sadberk gibi Sıdika Hanım da $1839 + 7 = 1846$ doğumlu. Bûyidil, bebeğin bakımını Adile Hanım'a bırakır, eğlencesine bakar. (Bu nedenle, beş çocuk anası olması tuhaftır, zaten diğer çocukların adları meçhuldür). Bir süre sonra, Adile Hanım büyüüp evlenen kızıyla birlikte konaktan ayrılır. Oniki yıl sonra Adile Hanım konağa geri döner. Bu sırada Sıdika Hanım da "bir kaç yıl önce" Sırmakeş Nuri Bey ile evlenmiş, konakta yaşamayı sürdürmektedir. Tarihler açısından burada sıkıntılı bir durum var. Çünkü, yazarın "bir kaç yıl önce" vurgulaması, en fazla üç dört yıl geriye götürür bizi. O zaman, Adile Hanım'ın dönüşü sırasında "yarı bunamış" olarak yaşamakta olan Süpürgeciler Kâhyası'nın yaşı, damat Sırmakeş Nuri Bey'in yaşı, çocukları Halit ve Refik'in doğum tarihleri hep sorunlu hale gelir. Sözgelimi, küçük çocuk Refik Bey, 1905'te on üç yıl kaldığı yurt dışından dönmüştür. Demek ki, $1905 - 13 = 1892$ tarihinde gitmiş. Anılarda ise muhalif Tıbbiyelilerin 1894'ten itibaren yurt dışına gitmeye başladıkları anlatılır. Refik Bey, giderken Tıbbiye 4. sınıf öğrencisi olduğuna ve en az 20 - 22 yaşlarında olabileceğine göre, doğum tarihi 1870'lerin başına kaymaktadır. Bir de, Adile Hanım'ın dönüşünden üç ay sonra doğan büyük çocuk Halit'in varlığını düşünürsek, Sıdika Hanım ile Nuri Bey'in evlilikleri, Adile Hanım'ın dönüşünden "bir kaç yıl önce"den epey geriye ötelenmektedir. Adile Hanım'ın kızı Sadberk'in evlenme yaşı romanda belirtilmiyor. O dönemde kızların ergenlikten itibaren evlendirilebildiklerini varsayarsak ve haydi en erken on beş yaşında evlendiğini düşünürsek, yıl 1861 eder. Oysa bu hesaba göre Adile Hanım'ın on iki yıl sonra döndüğünde doğan Halit'in 1873 doğumlu olması gerekmektedir ve bu da küçük kardeşinin doğumunun daha geriye kayması nedeniyle sorunludur. Dahası, ağabeyi Ruhsar Hanım ile evlendiği sırada, Refik

Galatasaray Sultanisi'nde öğrencidir, başka deyişle Halit ile aralarındaki yaş farkı da az değildir. Sorun, Adile Hanım'ın "kapı yoldaşı" Bûyidil Hanım'ın konağına kızının evliliğinden on iki yıl sonra değil, bir kaç yıl sonra dönmüş olması ve yaşları aynı olan Sadberk ile Sıdika'nın hemen hemen aynı tarihlerde evlenmiş kabul edilmeleri ile aşılabılır. Küçük çocuk Refik'i, 1879 doğumlu olan Atiye'den 9-10 yaş büyük olduğunu da göz önüne alarak, 1870 doğumlu; Halit'i de 1865 doğumlu kabul edersek tablo görece uyumlu hale gelir.

Süpergeciler Kâhyası, sonradan beş çocuğuna bölünmesine rağmen hepsine yeten büyük bir servet edinmiştir. Halit Bey de Mülkiye'yi bitirmiş olmasına rağmen, ayrıca babasından zahire ticarethanesi kalmış olmasına rağmen, çalışmadan yaşamaktadır. Mirası tüketen Halit Bey'in bu kez bir kısmı taşrada akraba elinde kalmış malların peşine düşmesi, bu nedenle "adalet hastalığı"na tutulup kanunları hatmetmesi, davalar satın alıp kazanması romanda renkli bir bölüm oluşturur. Ölüm döşğinde, oğluna davaları miras bırakacaktır, ancak bu ölümün tarihini saptamak konusunda hiç bir romanda ip ucu yok. Doğal şartlar altında, hayat çizgisinin cumhuriyet yıllarına da sarkmış olması gerekiyor. Ata Molla'nın satranç bilmeyen kişilere kız vermediğini öğrenince satranç öğrenerek onun büyük kızı Ruhsar ile evlenmesi, "ıçgüveysi" olarak onun Boğaz'daki yalısına yerleşmesi, sonra satranç partilerinde mahsustan uyuklayarak kendisini yalıdan kovdurtması, eşiyle birlikte baba ocağına, Fatih'teki konağa geri dönmesi de bölümün ironi eşliğinde yol alan bir başka kesiti.

Romanın yazılabilmiş son bölümü, Halit Bey ve Refik Bey'in babaları, Sıdika Hanım'ın eşi Sırmakeş Nuri Bey'e odaklanır. Nuri Bey, Sinop eşrafından Ayancıklı Kocagöz Mustafa Ağa'nın dördüncü oğlu olarak doğmuştur. Ancak erkek çocuk sahibi olamayan amcası mîr-mîran İsmail Paşa "adeta zorla" onu yanına almıştır. Daha on beş yaşında amcasının divan katipliğini yapan Nuri Bey, amcası Tanzimat'la istifa edince Bâbiâli'ye kâtip olarak girmiş, önemli devlet yazışmalarının yapıldığı "Amedî kalemi"nde parlak bir memur olmuştur. Ancak amcası 1850'de ölünce, o da Bâbiâli dışı bir göreve atanınca, ayrılmıştır. Tanzimat Fermanı'nın tarihi 1839'dur. Nuri Bey, bu tarihten sonra

Bâbüâlî'ye girdiğine göre, o sırada yirmili yaşlarda olmalı. Dolayısıyla onu, $1839 - 20 = 1819$ doğumlu sayabiliriz. Nuri Bey, amcasının para işlerini yönetmiş olan Agop Efendi'nin yönlendirmesiyle, askerî üniformalar için sırmalı simgeler satan bir işyeri açar, mal mülk edinir. Nerkis Ayşe adlı kadının randevuevinde yangına yakalanır. Kırım savaşına katılır. Zamanla mistikleşir, dergâh ehliyle dostluklar geliştirir. Süpürgeciler Kâhyası İbrahim Ağa ile Büyüdidil Hanım'ın kızları Sıdika Hanım ile 1860'ların başında evlendiğini hesapladığımıza göre, 40 yaşlarında, yani biraz geç evlenmiş olmalı. Romanlarda onun ölüm tarihini saptamamızı sağlayacak fazla ip ucu yok. Halit Bey, ondan kalan zahire ticarethanesiyle fazla ilgilenmeyip mirası tüketmeye baktığına göre ve küçük oğlu Refik'i 1870 doğumlu saydığımıza göre, 19. yüzyılın son yirmi yılı içinde ölmüş olması gerekiyor.

Romanın renkli kişisi ve ona bir bölüm ayrılmış olan Sabri Hoca, bu kalabalık ailenin bir mensubu değildir. Hatta, *"eski bir adam olmasaydı"* İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne girebileceğini, o işi oğlu Behçet'ten beklediğini söyleyen İsmail Molla'ya, *"Girsin girsin, çorbada onun da tuzu olsun"* dedikten sonra, içinden *"Zaten siz, bu eski aileler, her ihtimali kollamaktan başka ne yaparsınız? Dört tarafa birden tutunmazsanız, daima, daima uyanık olmazsanız haliniz ne olur?"* diye geçirecek kadar da saklı bir öfkesi vardır. Sabri Hoca, Adanalı bir gencin evinden kaçarak gittiği Tirebolu'da yaptığı evlilikten doğmuş, baba Adana'ya dönünce yoksul düşen anne elinde büyümüştür. 1285'de (1867?) İstanbul'a gelmiş, medreseye girmiştir. Bölümün başında şöyle bir cümle var: *"Sabri Hoca, İsmail Molla'nın, babasının medrese arkadaşıydı. Onu çocukluğundan beri tanırdı."* Araya girmiş "babasının" ifadesinin saklı öznesinin Behçet Bey olduğu düşünülebilir, ancak bölüm, İsmail Molla ile Sabri Hoca'nın söyleşi üzerinden yol aldığı için, bu kelime gereksiz olmuş. Bu ifadenin, araya belki de yanlışlıkla girmiş virgül olmaksızın, İsmail Molla'nın değil de, babasının Sabri Hoca'nın medrese arkadaşı olduğunu vurgulamak istediği de düşünülebilir, ancak o zaman işler kronolojik olarak iyice karışıyor. Dolayısıyla, Sabri Hoca'nın İsmail Molla'nın ve Ata Molla'nın medrese arkadaşı olduğunu varsayarak, 1285 (1867) yılındaki medrese ar-

kadaşlıklarının 15- 20 yaş aralığına denk düşmesi gerektiğini, İsmail Molla'nın, Ata Molla'nın ve Sabri Hoca'nın da 1847 - 1852 gibi doğmuş olmaları gerektiğini hesaplayabiliyoruz. Ata Molla'nın ölüm tarihini 1901, İsmail Molla'nın ölüm tarihini 1906 olarak hesaplamıştık. Demek ki, ellili yaşlar içindeyken ölmüşler. Erken ölmüşler sayılır. Sabri Hoca ise, romanda sadece bir gecelik söyleşi içinde var oluyor; sonrasında öldü mü, kaldı mı, bilemiyoruz.

Huzursuz bir aşk

Gelelim, *Huzur* romanına... Tanpınar, bu romanında ilginç bir teknik uygular ve dört bölümlük romanın "İhsan" üst başlıklı birinci 1. bölümü ile "Mümtaz" başlıklı 4. bölümü 1938 yılında, "Nuran" başlıklı 2. bölümü ile, "Suad" başlıklı 3. bölümü 1937 yılında geçen olayları anlatır. Yani 1938 yılını anlatarak başlayan roman 1937 yılına geri döner, sonra yeniden 1938'e döner. Farklı kişi adları taşımalarına bakmayalım, romanın temel kişisi Mümtaz'dır. Bölümlere adlarını veren diğer kişiler ise romanın ikincil önemdeki üç kişisidir. Yine çok kişili olan romanda, çok sayıda başka kişi de sahne alır.

Huzur'un içinden geçtiği yıllar bu şekilde bellidir, ancak kişilerin yaşlarını yine kimi parçaları birleştirerek bulabiliyoruz. Romanın başında, adı "S..." olarak belirtilen Ege kasabasının 1. Dünya Savaşı sonrası işgale uğraması üzerine Mümtaz'ın ailesinin yollara düşmesini izleriz. Baba daha yola çıkmadan, kapıya gelen bir Rum tarafından öldürülür ve yaklaşan silah sesleri arasında gömülür. Anne, tek çocuğunu alarak göç edenlere karışır. Bir handa gecelediklerinde, çocuk yaştaki Mümtaz'ın göçe katılmış genç bir kızla yaşadığı sınırlı cinsel yakınlaşma, onda unutamayacağı izler bırakacaktır. Bir süre sonra Antalya'daki akrabalara ulaşırlar ve anne de orada ölür. Mümtaz ise İstanbul'daki amcası oğlu İhsan'ın yanına gönderilir. İhsan'ın ondan yirmi üç yaş büyük olduğunu, askerliği sırasında bir süre Mısır'da esir kaldıktan sonra bir yıl önce döndüğünü, Galatasaray'da tarih öğretmeni olduğunu, Saraçhanebaşı'ndaki babadan kalma evde yaşlı annesi ile birlikte yaşadığını, Mümtaz'ın gelişinden bir yıl sonra Macide Ha-

nım ile evlendiğini birinci bölümden öğreniyoruz. Ancak, bu olayların geçtiği kesin tarihleri bulmak için ikinci bölümdeki kimi anlatımlara baş vurmak gerekiyor. Mümtaz, bir mayıs günü, arkadaşlarıyla buluşmak için Büyükkada'ya gitmektedir. Vapurda karşılaştığı dostları Adile-Sabih çifti tarafından, yine vapurda dikkatini çekmiş olan genç bir kadınla tanıştırılır. Bu, bir süre önce eşi Fahir'den boşanmış olan, okuldan tanıdığı İclal'in de yakın akrabası olan Nuran'dır, hastalık salgınından korumak için yedi yaşındaki kızı Fatma'yı teyzesine götürmektedir. (Bir Tanpınar dalgınlığı daha! Bu "teyze" bölümün 3. kesitinde "hala"ya dönüşür, ki doğrusu da budur, çünkü ortada hala kızı İclal var.) Mümtaz'ın genç kadın ile söyleşileri çok sayıda ortak tanıdık ve ortak ilgiler üzerinden çabuk gelişir. Bir ara Nuran, Mümtaz'a İclal'den öğrenmiş olduğu doktora tezini sorar, o da bir gece önce bitirdiğini, sonra balkona çıkıp derin bir nefes aldığını anlatır. Ancak Mümtaz, biraz yakınlaşmanın, biraz tezin bitmiş olmasının getirdiği coşkuyla gereksiz şeyler anlattığı duygusuna kapılır, yazar araya girip şöyle sürdürür: *"Utanmasa, yaşıım yirmialtı, Emirgân'da, tepede güzel bir evde oturuyorum, kötü dansederim; balıkta sabırsızlık yüzünden şansım yoktur, fakat iyi yelken kullanırım. Hiç olmazsa deniz kazalarından kurtulmakta birinciyim. Hatırınız için her gün iki tabak semizotu yiyebilir, hatta içtiğim sigaraları bir pakete indirebilirim, diye tamamlayacaktı."*

Mümtaz'ın kendisine (ya da yazarın Mümtaz'a) boşboğazlıktan ötürü çıkışmaya girişmesi, bize onun yaşını getirmiş oldu: Yirmialtı. Yıl 1937 olduğuna göre, doğum tarihini kolayca bulabiliriz: 1937 - 26 = 1911. Aynı diyalogun devamında *"Nuran, Mümtaz'ın... birkaç hafta içinde, hem de onbir yaşında iken, - İclal böyle söylemişti - anne ve babasını kaybettiğini biliyordu"* satırları yer almaktadır. Böylece Mümtaz'ın, yazarın belirtmediği İstanbul'a geliş tarihini de öğrenmiş olduk: 1911 + 11 = 1922. İhsan, Mümtaz'dan yirmiüç yaş büyük olduğuna göre, onun doğum tarihini de çıkarabiliriz artık: 1911 - 23 = 1888. (Mümtaz'ı Tanpınar ile özdeşleştirme alışkanlığımız var, Tanpınar'ın 1901 doğumlu olduğunu anımsarsak, yaşları pek de tutmuyor! Yine de başka ortak özellikler çok, o ayrı. Yahya Kemal'in 1884

doğumlu olduğunu düşünürsek, İhsan'ı onunla özdeşleştirmemiz için daha elverişli bir durum var.) Macide ise, Mümtaz'dan on yaş büyüktü. Öyleyse 1901 doğumlu olmalı. Nuran'ın yaşça Mümtaz'dan büyük olduğunu, *Huzur*'un iki farklı yerinde geçen anlatımlardan öğreniriz. Birinde, ilişkinin daha başlarında, Nuran, kendi kendisiyle hesaplaşırken ve başlayan ilişkiden tedirginlik yaşarken, "*Benden küçük olduğu o kadar belli ki*" der. Adile Hanım da, kendisinden habersiz geliştiği için bozulduğu ilişkiden söz ederken, Nuran'ın yaşça büyük oluşunu dedikodu konusu yapar. Toplumumuzda genellikle kadın ile erkek arasındaki yaş farkı cinsiyetler açısından farklı değerlendirilir. Erkeğin kadından yaşça büyük olması doğal kabul edilir ve fark ancak çok büyükse dile getirilir. Oysa, kadının erkekten bir kaç yaş büyük olması bile göze çarpar. Bu nedenle, Adile Hanım'ın dedikodusu, büyük bir yaş farkını işaret etmiyor. Ancak *Huzur*'da Nuran'ın kesin yaşı belirtilmez. Yine, sonradan yazılmış ama önceki bir dönemi anlatan *Sahnenin Dışındakiler*'e gitmek zorundayız. Cemal, bir görev gereği, akrabası olan Tevfik Bey'lere gider. Kandilli'deki köşkün bahçesinde, Mevlevîlerin semâ yapmayı öğrenmek için kullandıkları bir tahta üzerinde dönmekte olan küçük bir kız görür. Bu, Nuran'dır ve "on bir, on iki yaşlarında"dır. Yıl 1920 olduğuna göre, Nuran $1920 - 11 = 1909$, bilemedik 1908 doğumludur. Bu arada, roman boyunca, Nuran'ın herhangi bir işte çalışıp çalışmadığını öğrenemediğimiz gibi, eğitim durumu da belirsizce anlatılır. Mümtaz ile ilişkisinin başladığı günlerde, topuğunu kaba bulduğu ayakkabısı nedeniyle kendi kendisini "Kolej"deki yaşlı hocalarına benzetir. Ümitsiz âşığı, Konya'daki işini bırakıp İstanbul'a gelmiş olan ve verem tedavisi gören Suad'ın da "eski üniversite arkadaşı" olduğunu biliriz. Nuran, Suad'ı değil, yine fakülte arkadaşlarından Fahir'i seçmiştir. İkinci bölümün başında özetlendiğine göre, Nuran ile Fahir'in evliliği, "*birbirlerine kapalı, fakat gündelik işlerde açık, iki tesadüf mahkûmu gibi*" yaşanmış olsa da, yedi yıl normal bir görünüm altında sürmüş, sonrasında iki yıl erkeğin Emma adlı yabancı bir kadına ilgisi nedeniyle sıkıntılı sürmüş, dokuz yıl sonra boşanma ile sonuçlanmıştır. Boşanma süreci, tarafların anlaşmış olmalarına rağmen uzun sürmüş, "kış başında" gerçekleşmiştir. Yıl 1937 olduğuna göre, boşanma tarihi 1936 yılı kasım ve da aralık av-

larına denk düşmektedir. $1936 - 9 = 1927$ evlilik yılıdır. Ortak çocuk Fatma ise, yedi yaşında olduğuna göre, $1937 - 7 = 1930$ doğumludur. Suad da ardından başkasıyla evlenmiştir ve bütün bunlar “on yıl önce” olmuştur. Dolayısıyla Suad’ın Nuran ile yaşıt olduğunu, 1908 yılında doğmuş olduğunu düşünebiliriz.

“Mahur Beste”nin bestecisi Talat Bey’in torunu, Nuran’ın dayısı, hem Huzur’un, hem Sahnenin Dışındakiler’in önemli figürlerinden Tevfik Bey’in “tevellüt”ü konusunda hiç bir sıkıntımız yok: Yaşı, kitabın ikinci bölümünde, Mümtaz’ın evlerine yaptığı ziyaret sırasında “Yetmişdört yaşına rağmen çok güzel ve geniş sesi vardı” satırlarıyla ortaya konuyor. Yani, bu ehlikeyf adam, $1937 - 74 = 1863$ doğumlu. Tevfik Bey, “Genç bir kaymakam iken Hareket Ordusu ile İstanbul’a girmiş, İttihat ve Terakki zamanında bir fırsatını bularak ticarete atılmış, üst üste bir kaç defa iflâs etmiş, nihayetinde kimseye muhtaç olmadan yaşayacak kadar bir para ile işin içinden sıyrılmıştı. On iki sene evvel karısı ölünce bir türlü evlenemiyen oğlu ile beraber kardeşinin evine gelmişti”. biçiminde tanıtılır. Böylece, yazarın adını vermediği ama huzursuz bir kişilik olarak betimlediği eşinin ölüm tarihini de öğrenmiş olduk: $1937 - 12 = 1925$. Tevfik Bey, Hareket Ordusu ile İstanbul’a girmiş olmakla birlikte, dışarıklı biri değildir. Onun bir kaç sayfa sonra anlattıklarından, büyük dedelerinin İstanbul’a yerleşmiş olduğunu öğreniyoruz. Dedesi Talat Bey ise karısı kaçtıktan sonra “kendisini teselli için” bir Kur’an yazmış (böylece onun sadece bestekâr değil, hattat olduğunu da öğrenmiş oluyoruz), hediye ettiği paşadan yediyüzelli altın almış, o parayla Kandilli’deki köşkü ve arazisini satın almıştır. İki ailenin buluşma çizgisi ise şöyle olur: İkinci Mahmud, Nuran’ın büyük dedesini Bektaşî olduğu için Manastır’a sürmüştür ve o da orada Merzifonlu bir binbaşının kızıyla evlenmiştir. Nuran’ın babası Rasim Bey, çocukken hastalanınca annesi onu Aziz Mahmut Hüdâi’ye adayacak, o da büyüünce pirin dergâhına girecek, orada Tevfik Bey’in babasıyla dost olacak. kızı Nazife Hanım ile evlenecektir. Tevfik Bey’in babası İbrahim Bey de hattattır, düzenlediği levhalar ve kitap ciltlerinin yanı sıra, Yıldız’daki çini fabrikasında tabakları, cam eşyaları tezhibiyle süslemiştir. Tevfik Bey ömrünün son yıllarını pazarlardan onun eserlerini toplamaya adanmıştır. Bulmakta zorluk da çekmez, ekonomik sıkıntılar insanları ellerindeki malları satmaya zorlamaktadır, Mümtaz’a “Bütün

İstanbul pazarda” diye açıklar durumu. Mümtaz, duvarda İbrahim Bey’in rutbesini gösteren giysisi ve nişanları içinde bir fotoğrafı ile, Nailî’nin *“Lütf-û keremi hazreti Mevlâ ile geçtik”* dizesinin yazılı olduğu bir levhasını görür. Tevfik Bey bilgi verir: İbrahim Bey için 1313 (1895) yılında Abdülhamid’e büyük bir jurnal verilmiştir ve adam on gece Yıldız’da “mevkuf” kalmıştır, bu levhayı o olay sonrası yazmıştır. Talat Bey’in, oğlu İbrahim Bey’in, Mahur Beste’de sözü edilen ve Ata Molla’nın kızlarından biriyle evli olan diğer oğlu Lütfullah Bey’in doğum ve ölüm tarihlerini saptamak ise, romanlardaki verilerle mümkün görünmüyor.

Sahnenin Dışındakiler’de 1920 yılında Cemal’in Tevfik Bey’i ziyaretinde sağ olan neyzen Rasim Bey (Nuran’ın babası) ise, Mümtaz’ın *Huzur*’da 17 yıl sonraki ziyaretinde ortada görünmüyor. Romanda Tevfik Bey’in “babasından sonra en çok sevdiği kişi” olan eniştesinin resimlerini, el yazısı notalarını, meşk defterini, ney ve nısıfyelerini özenle korumakta olduğu belirtildiğine göre, Nuran’ın babasının bu tarihte artık ölmüş olduğunu söyleyebiliriz. Nuran’ın yaşamakta olan annesinin adını ise ancak *Huzur*’dan öğreniyoruz. *“1908 senelerinin muayyen bir seviye kadınlarında yaptığı değişiklikler”* den etkilenmiş olan Nazife Hanım, çevreye ilgisi, siyasetten hoşlanması, şaşırtıcı belleği, Nuran’ın konuşmasına da yansımış eski İstanbul şivesiyle Mümtaz’ı etkiler. Tevfik Bey’in tek çocuğu diplomat Yaşar Bey’in ise kırkbeş yaşında (1937 - 45 = 1892 doğumlu) olduğunu öğreniriz. Kalp hastası olduğuna inanan bu adam, bir yandan ilaçlara olan ilgisi ve tutkusuyla Tanpınar’ın ironik bir anlatımla vermeyi sevdiği takıntılı tipleri arasında yerini alır ama Nuran’a dönük kıskanç ilgisiyle olumsuz bir işlevi olacaktır.

Orhan, Nuri, Selim ve Fahri, “Galatasaray’dan beri” Mümtaz’ın yakın arkadaşlarıdır ve türküleriyle “kafilenin folklor tarafı”nı oluştururlar. Mümtaz ile kuşaktaş oldukları bellidir. Üniversite çevresindeki kahvehanelerde sıklıkla bir araya gelirler, kendilerine özgü şakalaşmaları, insan ayırıştırma ölçütleri vardır. Adada buluştuklarında, Suad’ın *“yamyam mı, katil mi, telaşlı katil mi, münteher mi”* olduğunu tartışırlar. *“Bir tarihçimizin insanları ‘Esâfil-i-şark, Nizam-ı âlem, Şiş’ diye üçe ayırdığını işitince bu tasnifi genişletmişlerdi. Yamyamlar, herhangi*

bir ideolojide, sağ veya sol, mütasassıp olanlardı. Kaatiller, bir takım meseleleri olan ve her gördüklerine onlardan bahsedenlerdi. Telaşlı kaatiller, bu meseleleri fazla enfüsileştiren, isyan hissiyle dolu olanlardı. Müntehirler ise bunları iki taraflı azap haline sokanlardı”.

Huzur’un bir de müzisyenleri var. Bunların, gerçek kişilere denk düştükleri bilinmektedir. Neyzen Emin Dede, Emin Yazıcı’dır. 1883-1945 tarihleri arasında yaşamış, çeşitli mevlevihanelerde neyzenbaşılık yapmıştır. Yirmi kadar peşrev, taksim, şarkı bestesi var. Ayrıca hattatlığı var. Romanda Ressam Cemil olarak geçen müzisyen ise, Emin Yazıcı’nın yetiştirdiği neyzen Halil Dikmen’dır. 1906 - 1964 tarihleri arasında yaşamış, Resim ve Heykel Müzesi müdürlüğü, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü yapmıştır. Öğrenciler yetiştiren bir neyzen olduğu gibi, aynı zamanda resimleriyle de tanınmıştı. Tanpınar’ın fakültede verdiği derslerde öğrencileri tarafından tutulan notlardan derlenen *Edebiyat Dersleri*’nin (Der: Abdullah Uçman, Yapı Kredi Y, 2002) Gözde Sağnak’ın notlarına ait bölümün “Tevfik Fikret” başlıklı yazısında, bir yerde Tanpınar’ın sözü edebiyatla ilişkisi bağlamında müziğe getirdiği görülür. “Mûsikiyle temas edince, etraftaki her şey size başka surette görünür: Dede’nin Acem Aşiran ve Ferahfezâ Peşrevi. ‘Allah vardır kemanlar çalarken’ derler. Neyler çalarken de vardır.” Gözde Sağnak Halazaoğlu, bu satırların arasına şu notu düşmüştü: “Hoca burada bir müddet sustu ve sonra ‘Haydi hazırlanın!’ diyerek sınıftan çıktı. Beşiktaş’taki Resim ve Heykel Müzesi’ne gidildi. Müze müdürü Halil Dikmen Bey’den neyle Ferâhfezâ Âyini’ni dinletti.” “Uygulamalı edebiyat dersi” Tanpınar’ın has bir buluşu olmalı.

Sahnenin dışında direniş

Sahnenin Dışındakiler romanına geldik, ama, bu romandaki önemli kişiliklerin bir kısmına, diğer romanlardaki konumları nedeniyle zaten değinmiş olduk. Ancak, romanın temel kişisi ve alt anlatıcısı Cemal, sadece bu romanda karşımıza çıkar. Belki de, romanların iç akışı açısından ortadaki bir dönemi anlatan bu roman, *Huzur*’dan önce yazılmış olsaydı, artık otuzlu yaşlarda ve herhalde doktor olaması gereken Cemal ile *Huzur*’da da karşılaşabilirdik ve belki uygulayaca-

ğı tedavilerle işe de yarayacaktı! Nitekim, romanda *Huzur*'da anlatılan döneme bir gönderme var: Cemal, *Sahnenin Dışındakiler*'de anlatılan olaylardan çok sonra, ileri bir tarihte İhsan'ın Saraçhanebaşı'ndaki evine uğramıştır ve onun doğan kızına Sabiha adını vermiş olduğunu görmüştür. Bu sırada İhsan'ın yeğeni, genç yaştaki Mümtaz da evdedir. Cemal, onu görünce şöyle der: “*Bu genç adam neden hep M....den döndüğüm zamanki halimi hatırlatıyordu?*” Nedeni belli: Cemal de, Mümtaz da Tanpınar'ın birer izdüşümü gibidir! Cemal, daha çok öncesiyle (yaşı, mahallesi, içinde bulunduğu olaylar), Mümtaz ise daha çok sonrasıyla (Edebiyat Fakültesi öğretim üyeliği, Nuran'la yaşadığı aşk, ilgileri) bu özdeşliği temsil ederler. Cemal 1920 yılında, yüksek öğrenim için İstanbul'a geldiğine göre, onu yüz yıl başında doğmuş sayabiliriz. 1901 doğumlu Tanpınar, 1918'de, yani 17 yaşında yüksek öğrenim için İstanbul'a gelmiştir. Aynı hesaplama Cemal'i de geldiği 1920 yılından 17 yıl geriye giderek 1903 doğumlu yapabiliriz ama bir sorunla karşılaşırız. İki ana bölümden oluşan *Sahnenin Dışındakiler*'in ilk ana bölümü, daha çok Cemal'in 1920'den altı yıl önce, Elagöz Mehmed Efendi mahallesinde ailesiyle yaşadığı zamana odaklanır. 1920 - 6 = 1914. Cemal'i 1903 doğumlu yaparsak, bu tarihte 11 yaşında olması gerekiyor, ama o zaman henüz çocuk sayılabileceği için, “on üç -on dört yaşlarındaki” Sabiha'dan “*İstanbul'da... küçük bir sevgilim vardı*” diye söz edebilmesi, onunla duygusal bir yakınlık kurabilmiş olması akla pek uygun gelmiyor. En azından, ağaçtan düşüp belini inciten Sabiha'yı kucaklayıp, güçlükle de olsa evine taşıyabilecek kadar gelişmiş olması da gerekiyor. Dolayısıyla onun yaşını biraz geriye alıp, 1900'e kaydırmak ve İstanbul'a Tanpınar'ın geldiği yaştan daha ileri bir yaşta geldiğini kabul etmek gerekiyor. Mazereti de var: “*Geçirdiğim göğüs hastalığı yüzünden iki senem kaybolmuştu*”. Başka ip uçları da var. Sözgelimi, Cemal romanın başında “*Atiye teyzemi çocukluğumda, Saraçhanedeki konakta oturdukları zaman sık sık görmüştüm (...)* Ortaköy'e taşındıklarından sonraki halini daha iyi hatırlarım. O zaman biz babamın memuriyetle bulunduğu Sinop'tan yeni gelmiştik. Sekiz dokuz yaşlarımda vardım.” diye anlatır. Ortaköy'deki konağa taşınması, 1908'deki Çırçır yangından sonradır ve zaten Atiye bir yıl sonra ölmüştür. Cemal, bir başka yerde İhsan'ın kendisinden “on iki yaş kadar” büyük olduğunu söylüyor. 1888 + 12 = 1900. Böylece Cemal'in, Sabiha'ların mahalleye

geldikleri sırada 14 yaşında olması, başka deyişle ergenliğin eşiğinde olması, ilgilerini ve ilişkilerini akla daha uygun kılıyor.

1888 doğumlu olduğuna hesapladığımız İhsan, hem *Huzur*'da, hem *Sahnenin Dışındakiler*'de var. Her iki romanda da, Galatasaray Sultanisinde tarih hocası. Özelliklerine gelince, *Huzur*'da, 1922'de Mümtaz'ın gözünden "*Bir ayağı sakat, çiçekbozuğu, gözlerinin içi gülen bir adam*", *Sahnenin Dışındakiler*'de ise 1920'de Cemal'in gözünden "*Büyük başlı, iri ve atletik vücutlu, dalgın bakışlı, giyimine özenmez bir delikanlı*"dır. Bakış açısı ne kadar değişirse değişsin, iki yıllık aralıkta bu iki tanımı bağdaştırmak bence zor. Bir de, yazarın *Yahya Kemal* kitabındaki model kişiyle ilgili tanımına bakalım (1919 yılında, bir kasm sabahı, eski Zeynep Hanım Konağı'nın üst katında, Darülfünûn Edebiyat Bölümü'nde bir sınıftayız): "*Birdenbire kapı açıldı. Orta boy-lu, toplu, yuvarlak çehreli, güzel, derin bakışlı bir adam içeriye girdi. (...) Hususi hiç bir itinası yoktu. Temiz traş olmuş, temiz giyinmişti. İlk işi fesini çıkarıp masaya koymak oldu. Saçları sonuna kadar, olduğu gibi ikiye taranmıştı. Güzel, tombul, işçi elleri vardı. Evet, hiç bir harikula-deliği yoku. Belki çehre, vücut hepsi bozulmak üzere olan bir muvazene ifşa ediyordu. Fakat, konuşmaya başlayınca iş değişti.*"

Romanın ikincil düzeyde kişiliklerinden birisi olan ve işgale direnen örgütte İhsan'ın yardımcısı olan Muhlis, Cemal gibi Tıbbiye öğrencisidir. Cemal, "Benim çocukluğumda Muhlis Bey Galatasaray'ı yeni bitirmişti" demektedir. Romana konu olan olaylar sırasında öğrenciliği sürmektedir ve son sınıftadır. Epey uzun sürmüş bir öğrencilik olmalı. Bu verilere bakarak, Muhlis Bey'in 25-30 yaş aralığında olduğunu, 1895 civarında doğmuş olduğunu var sayabiliriz. Muhlis Bey'in akrabalık ilişkilerindeki konumunun sorunlu durumunu ilgili bölümde ele almıştık.

Tanpınar'ın roman kişileri: Müzik ile iç içe

Görüldüğü üzere, Tanpınar'ın romanları daha çok geçmişin yaşantıları üzerine kurulu. Ancak, sorulması gerekiyor: Müziğin "teknğin imkânlarıyla çoğaltılabilir" olmadığı, canlı icraya dayandığı bir sanayi öncesi toplumunda, dahası zenginlik ile gücün, dolayısıyla sanat

ürünlerini edinebilme şartlarının belirli ellerde toplandığı bir toplumda, insanların müziği alımlama ve icra şartları, acaba Tanpınar'ın düşlediği oranda olabilir miydi?

Tanpınar'ın roman kişileri arasında bu konuda kısa bir gezinti yapalım:

Talat Bey, 'Mahur Beste'yi yapmıştır.

İsmail Molla, *"gençliğinde bütün İstanbul'un sesine koştuğu nadir insanlardan"*dır, gençlik aşkı Târidil Hanım'ın eşi Necip Paşa'nın bitişik yalısından gelen müzik seslerine eşlik eder, yaşlılığında *"hâlâ güzel olan o dik sesiyle"* Mahur Beste'yi seslendirir.

*"Necip Paşa'nın evi o yıllar içinde alaturka mûsikinin en iyi tanındığı mekân"*dır.

Târidil Hanım ise *"bizim musikiyi çok sever ve anlardı"*.

Behçet Bey, babasına özenerek, sıkca el atmasa da, tanbur ve ud çalmayı öğrenmiştir, babasına uzaktan (odasından) eşlik etmeyi denemektedir.

Behçet Bey'in ablası Ruhsar Hanım'ın torunu Cavide Hanım, *"Onun hatırı için tanbura başlamış sonra da bırakmamıştı"*

Atiye Hanım, müzikten çok iyi anlar, hassas bir kulak sahibidir. Ölürken 'Mahur Beste'yi seslendirir.

Sırmakeş Nuri Bey, besteler yapar. Bunlar arasında nefesler de var.

Tevfik Bey, ünlü besteci Nuri Bey'in "Bolâhenk" ünvanını kapacak kadar ünlü (ama amatör) bir 'hanendedir, o da hem *Huzur*'da, hem *Sahnenin Dışındakiler*'de Mahur Beste'yi seslendirir.

Rasim Bey (Nuran'ın babası) gerçek bir neyzendir.

Nuran, Mümtaz'a özel 'Mahur Beste' konserleri verir, bütün Anadolu türkülerini ve halk oyunlarını bilir.

Mümtaz, pek sesini denemez ama tam bir müzik delisidir. Ferahfeza Ayini onun evinde icra edilir.

İhsan, hiç bir müzik icrasında bulunmaz ama o konulardaki bilgisi çok derindir.

Mümtaz'ın "Galatasaray'dan beri arkadaşları" olan Orhan, Nuri,

Selim ve Fahri, okudukları türkülerle “kafilenin folklor tarafı” olurlar.

Neyzen Emin Dede (Yazıcı), adıyla sanıyla gerçek kişi.

Ressam Cemil, aynı zamanda neyzendir. O da gerçek bir kişiye, ressam ve neyzen Halil Dikmen’e denk düşer.

Sahnenin Dışındakiler’de gümrük nâzırı konağının sahibi Nuri Bey, İhsan’a Türk müziğini sevdiren kişidir.

Aynı konaktan, teyzezâde Muhlis Bey, keman çalar. Cemal, çocukluğunda konaklarının önünden geçerken çok dinlemiştir onun kemânını.

Tanpınar kadınları, çoğu kez çalıp söylemeseler bile, müziği severler ve anlarlar. *Huzur*’un “cadı”sı Adile Hanım bile buna dahildir. Sabiha bile, ‘Mahur Beste’yi dinlemiş, hikâyesini de öğrenmiş, Cemal’e “Sizler arkasından ağlamak için seversiniz” deyip durmaktadır.

Mümtaz’ın hasta İhsan için gecenin bir vakti zorlukla bulabildiği askerî doktor bile o sırada evinde müzik dinlemektedir, yol boyunca da müzik sohbeti yaparlar.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde ve *Aydaki Kadın*’da da müzisyenler ya da müzikle ilişkisi yoğun kişilikler çok sayıdadır. İlgili bölümlerde ele alındı.

Tanpınar’ın ilk hikâye kitabı *Abdullah Efendi’nin Rüyaları*’nda yer alan “Evin Sahibi” hikâyesinin anlatıcısı da, tambur dersleri alır. Bir “kâr-ı natık” bestelemiş olan “son ustalardan” müzisyen Hayrettin Bey ile dostluk eder. Eşi Zeynep’i müzik icra edilen ev toplantılarında şarkı seslendirirken tanımıştır.

Sormak gerekiyor: Bu kadarı mümkün müydü? Tanpınar’ın insanları sanatla bu kadar içli dışlı kılması, gerçeklikten çok bir özlemi yansıtıyor ve geçmiş üzerinden geleceğe, başka deyişle ütopyaya gönderiyor.

Tanpınar’ın romanlarında kişi adları

Tanpınar’ın roman kişilerini adlandırışı biraz tuhaf. Çünkü, aynı roman içinde bile aynı adı farklı kişilere verdiği, toplam beş roma-

nında ise aynı adı taşıyan bir çok farklı kişinin gezindiği görülüyor. Bunun da az çok karışıklık yarattığı söylenebilir. Bu ad yinelemelerinden sadece birinde yazara hak verebiliyoruz: *Sahnenin Dışındakiler*'de İhsan'ın doğan ikinci kızına Sabiha adını verdiği anlatılır, çünkü, romanın temel kişiliklerinden Sabiha'ya onun da bir ilgisi, bir yakınlığı olmuştur. Hatta, Cemal ile Sabiha bu konuda konuşurlarken, roman birden "senelerden sonra"ya, bebek Sabiha'nın doğduğu yıllara atlar ve bu kez İhsan ile Cemal arasında bu konuda bir konuşma geçer: "*Niçin bu adı verdiniz?*" diye sordum. İhsan her zamanki açık kalpliliğiyle *-Öbürünü hatırlatsın diye... Cevabını verdi. (...) İnşallah Sabiha'ya benzer... -Talihi benzemesin! dedim. (...) -Evet talihi benzemesin: Fakat kendisi benzesin. Bunu çok istiyorum. O hayat iştahasını, o dikkati istiyorum. Onun gibi konuşurken karşısındakine kendini buldursun! -Onu seviyordunuz değil mi? -Kim sevmiyordu ki... Fakat galiba sevgiden daha üstün bir şeydi bu. Belki de... Başka bir şey!*" Konuşma, Cemal'in bu sevgiyi kıskandığını, İhsan'ın da bunu bildiğini itiraf etmeleriyle sürer.

Mahur Beste'de hem İsmail Molla'nın tek kızının, hem Ata Molla'nın büyük kızının adlarının Ruhsar olduğunu görürüz. Ancak, bazen gerçek hayatta mümkün ve açıklanabilir olan bir olgu, sözgelimi iki eski medrese arkadaşının kızlarına aynı adı vermiş olmaları, bir romana taşınıncı "farklı olsa daha iyi olurdu" düşüncesine yol açabiliyor. Çünkü romanlarda zaten yeterince karışık olan akrabalık ilişkileri eş adlarla biraz daha karışmış oluyor. Bir Ruhsar da *Aydaki Kadın*'da karşımıza çıkıyor: Romanın temel kişisi Selim'in arkadaşlarından Asım'ın yaşlı dedesiyle evlenip mirasa konmuş genç bir duldur ve arkadaşlardan Faik ile "mantık evliliği" yapacaktır.

Bir tuhaf adlandırma daha: Tarih hocası İhsan, çevrimin romanlarında önemli bir figür. Gel gelelim, Ata Molla'nın dayısının oğluyla sevişerek evlenen bir kızının adı da aynı. Edebiyat tarihimizde bu adı taşıyan bir bayan şairimiz de var, aynı zamanda besteci de olan İhsan Raif Hanım (1877-1926). Günümüzde İhsan adı bayanlar için artık pek kullanılmıyor.

İbrahim de, Tanpınar'ın sevdiği adlardan biri. İsmail Molla'nın babasının adı da, Tevfik Bey'in babasının adı da İbrahim. Ayrıca, *Sah-*

nenin Dışındakiler’de de Cemal’in babasının “mürâi” adını taktığı, sonradan savaş zengini bir İbrahim Efendi de var. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde öldü sanılarak mezarlığa götürülen halanın dirilivermesi ve poğaça yiyerek tabutla eve dönmesi renkli bir bölüm oluşturur. Hayri İrdal’ın babası o sırada kardeşinden kalan malların peşine düştüğü için defin işini bir komşularına bırakır. Sonradan “defin işini hızlandırmadığı için” hayıflanarak kanımızı donduran bu komşunun adı da İbrahim Efendi’dir.

Tanpınar, belki de Nuri adını hepsinden çok seviyor. *Mahur Beste*’de Süpürgeciler Kâhyası’nın kızı Sıdika Hanım’ın eşi, Halit ve Refik Bey’in babaları, Sırmakeş Nuri Bey’dir. *Huzur*’da Mümtaz’ın sık sık bir araya geldiği dört okul arkadaşından biri Nuri’dir. *Sahnenin Dışındakiler*’de Elâgöz Mehmed Efendi Mahallesi’ndeki gümrük nâzırı konağının sahibinin adı da Nuri’dir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün Hayri İrdal’ı muvakkit / saatçi Nuri ustanın yanında çıraklık etmiştir. *Aydaki Kadın*’ın, yazarın pek de sempatiyle bakmadığı sosyalistlerinden birinin adı da Nuri’dir, o da Selim’in okul arkadaşlarındandır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’ndeki Doktor Ramiz’den sonra, bir Ramiz de *Aydaki Kadın*’da boy gösterir. İşin ilginç yanı o da Tıbbiye’ye girmeye hazırlanmaktadır. Yıl 1927 olduğuna göre, bu Ramiz ötekiyle aynı kişi değil.

Mahur Beste’nin ehlikeyf mirasyedisi Halit Bey ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün kurucusu Halit Ayarcı aynı adı taşırlar.

Huzur’da Adile Hanım’ın eşi Sabih Bey ile, *Aydaki Kadın*’daki “bir konuşmalık adam” emekli müsteşar Sabih, aynı kişi midir?

Mahur Beste’de bir başka ‘otoriter’ kadın da Adile Hanım adını taşır. Esmâ Sultan sarayında yetişmiş cariyedir, Süpürgeciler Kâhyası ile evlenecek olan Büyüidil’in kapı yoldaşı olmuş ve sonunda onun konağına yerleşmiştir.

Mümtaz’ının okul arkadaşlarından bir diğerrinin adı, Selim. Yani, *Aydaki Kadın*’ın doktor olan baş kişisinin adını taşıyor.

Huzur’un en huzursuz kişiliği ve romanda düğüm işlevi gören olayın kahramanı Suad’dır. *Aydaki Kadın*’da ise ortalıkta gezinip duran bir ressam Suat var.

Mahur Beste'de Doktor Refik vardır. *Aydaki Kadın*'ın Leyla'sı da Selim'den sonra aynı zamanda amcası oğlu olan, okul arkadaşları Refik ile evlenmiştir.

Aydaki Kadın'da önceki romanlarda başka başka kişilikler için kullanılmış daha bir çok ada rastlarız. Sözelimi, Leyla ile Refik'in evlerinde düzenlenen partiye katılanlar arasında bir de Sabiha Hanım görürüz.

Selim'in gençlik sevgilisi olan, dost kalmayı başardıkları için romanda önemli bir figür olarak varlığını sürdüren Leyla adına, *Sahnenin Dışındakiler*'de de rastlarız: Mahalleden Ekrem Bey'in kızı, Sabiha'nın arkadaşıdır, ancak "Bu Leyla, başka Leyla'dır" (Bir şarkının ilk dizesine gönderme).

Bir başka Ekrem Bey de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde var. Bu bir şair.

Yeri gelmişken anımsayalım: Nâsir Paşa, sonraki bir dönemi anlatan ama *Sahnenin Dışındakiler*'den önce yazılmış olan *Huzur*'da Nadir Paşa olarak geçer.

Mısırlı bir subayla sevişerek Talat Bey'i bırakan ve onun "Mahur Beste"yi bestelemesine yol açan eşinin adı, *Mahur Beste*'de en yaygın kadın adlarından birini taşır: Fatma. Ancak, *Huzur*'da daha 'düşgücü gıcıklayıcı' sayılabilecek bir adla değiştirilir: Nurhayat.

Ad değişimleri, romanların tefrikalarıyla kitap baskıları arasında da sürer. Sözelimi, *Sahnenin Dışındakiler*'de Muhlis adıyla tek kişide toplanan özellikler, tefrikada teyze çocukları Nuri Bey ve Muhlis Bey arasında paylaşılır, Ata Molla ile bacanak olan Nuri Bey'dir. Hatta bir ara yazarın dalgınlığına gelir ya da gündelik yazmanın yol açtığı bir kopukluk olur, Muhlis Bey'in adı Suphi olur.

Benzer bir tuhaflık da *Huzur*'un tefrikasında var. "Nuran'ın dayısı" olarak nitelenen kişi, romana ilkin İbrahim Bey adıyla girer, sonra Tevfik Bey olur. Kitapta ise, Tevfik Bey baştan vardır, İbrahim Bey ise ölmüş babasıdır. Tefrikada İbrahim Bey hem tulumacı, hem hovar-da, hem ezan okuyan, hem savaş zengini ve sonrasında müflis, babası Abdülhamit'in ciltçibaşısı iken sarayda tabak süsü yapmış biridir. Kitapta ise bu son özellik baba İbrahim Bey'e aktarılır, diğer özellikler

Tevfik Bey üzerinde kalır.

Fahir ile Nuran'ın kızlarının adı da kitapta Fatma, tefrikada Sevim olarak geçer.

Romanlardaki daha bir çok yan kişilik birbiriyle benzer adlar taşıyorlar. Sözelimi, bir kaç tane Arif adlı kişi saptamak mümkün. Ahmet'ler, Mehmet'ler de haliyle çok...

Türk dili, kişi adları konusunda kısır değil, Tanpınar da öyle, ancak üstad türlere ve hayata öyle dağılmış ki, romanların açık uçlarını toparlayıp bir sisteme kavuşturamamış, "çok kahramanlı" bir yapıyı seçince her kişisiyle tek tek ilgilenme fırsatı bulamamış, onları biricik kılacak adlar yakıştıramamış, kişileri hemen o an akla geliveren adlarla kala kalmışlar...

Tanpınar'ın sonraki iki romanında roman kişisi sayısı yine sayıca çok olmakla birlikte, ilk üç romanındaki kadar "girift" değil ve romanlar arası çözümlemeler gerektirmiyor. Bu nedenle, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki ve *Aydaki Kadın*'daki ilişkiler yumağını çözümlemeyi, bu romanlara "gerçekçilik açısından" bakan yazılara bırakıyoruz.

Tanpınar'ın Sokaklarında...

Bizans'ın merkezinin, sonradan Şehzâde Camii avlusu içinde kalan sütun olduğu söylenir. Bizans döneminde “Philadelphium” olarak anılan semt, o dönemde de şehrin ana caddelerinden birinin üzerindedir. Demek ki, 1971 yılının Aralık ayında, birinci sınıfı okuduğum Ankara Hukuk'tan naklimi alarak İstanbul Hukuk'un ikinci sınıfına geçiş yaptığımda, kendimi Bizans'ın merkezinde bulmuştum! Şehzâde Camiinin tam karşısında bir özel yurttaki kalıyordum. Aslında, 12 Mart ile başlayan, sıkıyönetimli, aramalı, çatışmalı, karanlık bir dönemden geçiyorduk. Dahası, soğuk, gri, rüzgarı ısıran, alışkın olmadığım bir kışın içinden geçiyorduk. Şehzâdebaşı, şimdiki gibi “ticarethane” baskınına uğramış değildi ama “Direklerarası” adıyla ünlendiği, eğlence mekânlarıyla ve tiyatrolarıyla var olduğu o görkemli devri de gerilerde kalmıştı. O tiyatroların bir kaç sinema salonu olarak varlığını sürdürüyordu. Bölge, daha çok bir öğrenci semti özelliği taşıyordu. Sonradan kız yurdu olan Vezneciler yurdu, henüz erkek öğrencilere açıktı ve gençlik arkadaşlarımla çoğu orada kalıyordu. Yurdun karşısında Fazıl Hüsni Dağlarca'nın kitabevi son demlerini yaşıyordu. Dağlarca, cama “Karşı” gazetesini asmayı bırakmış, köşesinde demleniyor ya da Oktay Akbal ile tavlalı oynuyordu.

Yurdun terasına ne zaman çıksam, Şehzâde Camiinin özenle işlenmiş kaidelerine ve kubbelerine takılıyordu bakışlarım. Benimki “mistik” bir ilgi değildi kuşkusuz, insanoğlunun hüneriyle ve “emek”in bir tezahürüyle karşılaşmanın getirdiği bir ilgiydi. Tanpınar, Mimar Si-

nan'ın dört yarım kubbe üstüne tam kubbe formunu bu camide denedikten sonra bir daha bu forma dönmediğini anımsatıyor, *Beş Şehir*'de. Yurdun biraz ilerisinde, Fatih'e doğru, belediye binası ve alt geçit yer alıyordu. Doğal olarak o tarihte bilmiyordum, sonradan öğrenecektim: Unkapanı yönünden gelen ve Bozdoğan Su Kemerinin altından geçen bulvarın tam alt geçide batıp çıktığı yer, bir zamanlar Muhtesib Karagöz Mahallesiydi, Ahmet Hamdi Tanpınar da, geçidin Aksaray yönündeki üst başında, yolun tam ortasına denk düşen bir evde doğmuştu. Başka deyişle, İstanbul'a adım atar atmaz, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın doğup, aralıklı da olsa, çocukluğunu ve gençliğini geçirdiği, özellikle *Sahnenin Dışındakiler* romanının da en önemli mekânı olan semte düşmüştüm. Aslında, belli bir tarihe kadar, insanlar İstanbul ile her 'kontak'larında Suriçi eksenine düşerlerdi. Yüksek okullar da oradadır, imalathaneler de, çarşılar da, basın yayın kuruluşları da. Hatta hastahaneler de oradadır, dolayısıyla Suriçi'nde doğulur. Ben de Tanpınar'ın mahallesine yakın bir yerde, yürüme mesafesindeki Haseki'de, hastanede doğmuşum. Bu bir rastlantı, Hukuk öğrencisi babam ve öğretmen adayı annem, bir ay sonra "memleket"e, Malatya'ya döneceklerdir. Biri yine çocukken olmak üzere arada iki kısa uğrayış olmadı değil ama doğduğum şehre asıl dönüşüm, 1971 sonundadır ve dediğim gibi, yine Suriçi eksenince belirlenmiştir. Ancak o sıralar Tanpınar'ı sadece şiirlerinden biliyordum ve romanlarını henüz okumamıştım.

Semtle ilgim bu kadarla sınırlı kalmadı. Uzun yıllar Aksaray semtinde oturduk. Okuldan ya da Cağaloğlu'ndan eve dönerken, oralar-dan çok sık geçirdim. Bazen belediye sarayının yanından aşağı inen ve dizili taşlı duvarla devam eden yoldan, bazen parkın ortasında kalan ve Tanpınar'ın evinin karşısının arkasına düşen, "aziz" hemşerim Malatyalı Hagios (Aziz) Polyeyktos adına yapılmış kilise kalıntısının içinden, bazen Horhor'dan inerdim. Bir buçuk yıl kadar da, yine her sabah o yollardan geçerek, Kıztaşı'nda bulunan bir vergi dairesinde çalıştım. İşimiz dışardaydı, sabah bir saat kadar daireye uğrar, sonra sokaklara dağılıp Tanpınar'ın semtinde "mükellef"leri yoklamaya giderdik. Biraz bu nedenle, daha çok da bende ilk gençliğimden beri var olan "şehir

hastalığı”ndan, Suriçi’nin, dolayısıyla Fatih’in adım atmadığım sokağı kalmamıştır. Dahası, semtin bazı sokaklarıyla, daha özel nedenlerle ilintim de olmuştur. O zamanlar da henüz Tanpınar’ın romanlarını okumamıştım; okumuş olsaydım, sokaklarının peşine de düşerdim kuşkusuz. Çünkü o sıralar bir başka roman okumuş ve sokaklarının peşine düşmüştüm. Kemal Tahir’in *Yol Ayrımı* romanının yoksul genç kahramanları, Vefa’da terk edilmiş Cambaz-Kadı Medresesi’ni kendilerine mekân seçerler. Bir kaç kez gidip o medreseyi ve sokağı aramıştım. Ayrıca o tarihlerde beni sık sık çağıran Hekimoğlu Ali Paşa, Silivrikapı, Mevlânâkapı caddeleri gibi, başta çok renkli Cibali’de sonlanan Haydar Caddesi olmak üzere, Fatih’ten Haliçe inen bir kaç başka cadde gibi, eski çizgileri korumasalar da anımsatan caddeler, sokaklar varlığını koruyordu. Dahası, bu semtlerin, 20 yüzyıl başlarında, özellikle Balkan ve 1. Dünya Savaşları sonucu değişen “demografik yapı”sı da az çok varlığını koruyordu. Bu semtler, Anadolu’dan aldığı kadar, Rumeli’den de hayli göç almıştı. Komşularımız arasında birinci kuşaktan dahi Rumeli göçmenleri çoktu. Aralarında “Üsküp garajı”ndan sınırlar içinde bir şehrin garajından söz eder gibi söz edenler vardı. Kimi gelenekler de sürüyordu: Halit Ziya’nın, Mithat Cemal’in, Halide Edip’in romanlarında ve anılarında rastladığımız sokak satıcıları, avuç açmadan sadece ezgi seslendirerek geçen dilenciler, Rumeli ak-sanlı konuşmalar ya da seslenişler, vb. Aksaray’da, bizim oturduğumuz sokağın çok yakınında yaşamış olan Tanburî Cemil Beyin hayatını anlatan ve oğlu Mesud Cemil tarafından yazılmış olan kitapta da aynı atmosfer yoğun biçimde var. Dolayısıyla, Tanpınar’ın romanlarını okuduğumda, caddeleri ve sokakları kadar, Balkan anılarını sürdüren insanları da bana hayli “aşına” gelmişti.

Tanpınar’ın mahallesinde

Tanpınar’ın mahallesinin bulunduğu semtin tam adı, Saraçhanebaşı. İmparatorluk döneminde, binek hayvanlarıyla ilgili her çeşit araç gereç (yani saraciye ürünleri) Fatih Camii’ne kadar uzanan ve sayısı binleri bulan dükkandan oluşan buradaki bir kaç çarşıda üretiliyor-

muş. O devirde atın en önemli binek ve savaş aracı olduğu anımsanırsa, bu çarşıların önemi de anlaşılır. Tanpınar ise daha çok “*Ben Şehzâdebaşı’lıyım, oranın her taşına bağlıyım*” diyerek iç içe olan iki semtten kültürel ağırlığı olanı seçiyor gibidir.

Sahnenin Dışındakiler’in Cemal’i (ya da Tanpınar) “*Eve gelince, o, daha beledî, daha umumî bir hizmete alındı. Şimdi, olduğu yerden şehrimizin en büyük bulvarı geçiyor*” diyor. Rastlantı bu ya, romanı okuduğum sırada, bir sahafta, İstanbul Belediyesinin bulvarın açıldığı yıllarda çıkardığı ve “imar hareketleri”yle övünen iki kitap elime geçti. Günümüzde de çıkarılan benzerleri gibi, bu kitaplar da dönemine göre eni konu lüks ve haliyle bol fotoğraflı basılmış. Hatta birinde ilginç bir basım tekniği uygulamışlar, altta sokağın ya da caddenin siyah beyaz basılmış eski hali, üstte binalara uygun biçimde kesilmiş ve kimileri farklı renkli, kimileri çok renkli basılmış yeni hali yer alıyor. O kitaplarda, kimi başka semtler gibi Tanpınar’ın mahallesinin de nasıl alt üst edildiği de görülebiliyor. Her iki kitap da “*Bay Prost’un ihzar etmiş olduğu... Beyoğlu ve İstanbul nâzım planının tatbiki konusunda emir buyuran cumhurbaşkanı İnönü’nün Nâfia Vekaleti’ni ziyareti*”yle ilgili el yazılı tutanakla başlıyor. Atatürk tarafından çağrılmış olan Fransız şehir bilimci Henry Prost, İstanbul’un bu ilk “nâzım planı”nı 1940’lı yılların başında hazır etmişti. Bir kısmı uygulanamayan (metro gibi) bu plan, 1950’den sonra aynı şevkle DP iktidarı tarafından da sürdürülecek, pek çok tarihî eser ortadan kaldırılacaktı.

Tanpınar’ın mahallesinden daha da somut ve “canlı” görüntülere filmlerde rastlamak mümkün. Sözgelimi, Osman F. Seden’in 1951’de çekilmiş ve adeta bir İstanbul belgeseli gibi olan “*Kanun Namına*” filmi, Tanpınar’ın mahallesinin uzantısı sayılabilecek bir mekândan, Valide Sultan Camii’nin arka sokaklarından pek çok sahneyi de içermekte. Evlerin hemen hepsi ahşap, sokak satıcıları, örneğin askılı camekanlı yoğurt satıcısı, mendil satıcısı, salaş işyerleri atmosferi tamamlıyor. Ancak, mahallenin “ruh”una dalabilmek için, Tanpınar’ın dört romanından içeri girmek gerekiyor. (Beşinci roman, *Aydaki Kadın*, İstanbul mimarisine yoğun göndermeler ve Menderes döneminin ‘tahribat’ına yoğun öfkeler içermekle birlikte, bu semtin biraz uzağında sayılır.)

Semtle ilgili en somut ve belirgin betimlemeleri ise, vurgulandığı gibi, *Sahnenin Dışındakiler*'de buluyoruz. Tanpınar'ın çizdiği adres bizi belli bir noktaya kadar götürüyor. Ancak öncelikle iki sorunu çözmemiz gerekiyor:

-Romanda semtin ve olayların merkezinde yer alan, mahalleye adını da veren Elâgöz Mehmet Efendi Camii, aynı yerde bir zamanlar var olan, aslında bulvar geçirilmeden çok önce, ama romanın anlattığı zaman aralığından (1900-1921) sonra yandığı için yıkıntı halinde varlığını sürdüren, bulvar yapımı sırasında tamamiyle ortadan kaldırılan, vakfiyesi 1488 tarihli olmakla birlikte yapıldığı tarih kesin olarak bilinemeyen, Muhtesib Mehmet Efendi tarafından yaptırılmış olan, tek kubbeli, kesme taştan yapılmış, kimi kaynaklarda mescid olarak da anılan, Muhtesib Karagöz Camii midir?

- Romanın ana kişisi ve anlatıcısı Cemal, Ahmet Hamdi midir?

Birinci sorunun cevabının, kesin "evet" olması gerekiyor. Çünkü gerçek caminin koordinatlarıyla, romandaki caminin koordinatları birbirini tutuyor. "Elâgöz Mehmet Efendi" biçimindeki değiştirimi ise romancının bilinçle yapılmış kurmaca hakkına saymak gerekiyor, çünkü caminin ve Tanpınar ailesinin resmi evraklarına geçmiş mahalle adını unutmuş olması beklenebilir bir durum değil.

Bu kabul, ikinci sorunun cevabını da kısmen olumlu vermemizi kolaylaştırıyor: Örneğin, Cemal'in ailesine ait olarak tanımlanan ve betimlenen ev, yazarın ailesine ait evle çakışıyor. Başka çakışmalar da çok: Cemal yazarla aynı yaşta gibi, tıpkı onun gibi ve 1. Dünya Savaşı'nın başlarında, babasının görevle bulunduğu taşradan yüksek öğrenim için İstanbul'a geliyor. O da tıpkı Tanpınar gibi bir ara Vefa İdadisi'nde okumuş, tıpkı onun gibi Sinop anılarından söz ediyor. Kimi farklar da var: Sözelimi, Tanpınar, anılarında "1918 Ağustosunda babam, tahsilimi tamamlamak için beni İstanbul'a yolladı" derken, roman Cemal'in ağzından "İstanbul'a 1920 yılı Eylülün sonunda yağmurlu kapanık bir gece yarısı gelmiştim" biçiminde başlıyor. Tanpınar, Antalya'dan gelmiştir, Cemal ise bir Ege kıyı kasabasından. Cemal, "Tıbbiye" öğrencisi oluyor, Ahmet Hamdi ise önce bir yıl Halkalı Bay-

tar Mektebi'ne devam ediyor, sonra Darülfünûn edebiyat bölümüne geçiyor. Cemal de yazıyor çiziyor, ama şiir ya da roman değil, gazete yazıları yazıyor. Dikkat edilirse, bu farklılıklar bile yine de birbirini çağrıştırıyor. Yazar ile roman kişisi arasında yüzde yüz özdeşlikten söz edilemez ama benzerlik oranı daha fazla görünüyor.

Bir de aynı sokakta evi bulunan ve cephe gerisindeki direnişin önderlerinden biri olarak sunulan İhsan sorunu var. İhsan, Galatasaray'ı bitirmiş, Sonra 1909'da Paris'e gitmiş, 1913'de dönmüş. Tıpkı Yahya Kemal gibi. Bu konudaki tek fark, Yahya Kemal'in 1903'de gidip on yıl kalmış olması. Ancak, İhsan şair filan olmadığı gibi, bir kaç yerde Paris'te tanışmış olduğu Yahya Kemal'den de söz ediyor. Yahya Kemal gibi bekâr ve çocuksuz da kalmayacak, ilerde evlenip baba da olacak. Hem onun babadan kalma evi var, Yahya Kemal gibi evsiz barksız değil. Dahası roman kişisi İhsan o tarihte Saraçhanedeki evde ikamet ederken, Yahya Kemal daha çok Kadıköy yakasında ya da Beşiktaş'ta eş dost evlerinde yatıp kalkıyor, onu konuk etmiş Yakup Kadri'nin *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*'nda, Halit Fahri Ozansoy'un *Edebiyatçılar Geçiyor*'unda ve benzer anılarda anlatılır. Yine de gerek bu romanda, gerek *Huzur*'da İhsan'ın ettiği sözlerin tamamı Yahya Kemal'in sözleri, gözlemleri, yorumları. Cemal'in yanı başlarında yaptırılan eve ve İhsan'a, onun anne ve babasına dair gözlemleri, ola ki Tanpınar'ın gerçek bir komşusundan ve bitişik bir ev yapımından esinlenmiş olabilir. Ama - varsa - böyle bir komşu ile Yahya Kemal'i birleştirerek İhsan tipini yarattığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Öte yandan, Cemal İhsan'ın, Tanpınar da Yahya Kemal'in öğrencisi de olurlar. Bir farkla: İhsan, 1909'da gittiği Avrupa'dan 1913'de döndüğünde tarih hocası olur ki, bu dönem Cemal'in orta öğrenim (idadi) dönemine denk düşmektedir. Oysa Yahya Kemal, 1919'da Darülfünûn'da yüksek öğrenim gören genç Ahmet Hamdi'nin hocası olur. Hatta, felsefe ya da tarih bölümünü seçmek niyetindeki Ahmet Hamdi, onun ders verdiğini öğrenince edebiyat bölümünü seçer.

Burada bir başka sorun beliriyor: Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi'nin Kurtuluş Savaşı yıllarındaki konumları, acaba İhsan'ın ve Cemal'in *Sahnenin Dışındakiler*'deki konumlarıyla örtüşüyor mu? Ce-

mal'in, işgal İstanbul'unda "kapı komşusu" İhsan'ın yönlendirmesi altında direniş örgütünde görev almış olmasının Tanpınar'ın hayatında bir karşılığı var mı? Bu soru önemli ama tartışılacak yer burası değil, söz konusu romanı "gerçekçilik" açısından ele alan yazının konusu. Kuşkusuz bu tartışmaya romanın aslı figürlerinden ve aynı mahalle sakinlerinden Sabiha'nın 'gerçeklik' boyutunu da eklemek gerekecek, çünkü on iki - on üç yaşlarında bile "boyundan büyük" sözler edebilen bir "tip" söz konusu. Bu yazıda daha çok "mekân" araştırması ve gezintisi yapacağımız için bu konuya da girmiyoruz.

Bakalım, adresi bulabilecek miyiz? İşimiz biraz zor, çünkü Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'in başlarında, *"İstanbul mahalleleri yirmi, otuz senede bir çehre değiştire değiştire yaşarlar ve günün birinde park, bulvar, yol, sadece yangın yeri, 'hali arsa' geleceğe ait çok zengin ve iç açıcı bir proje olmak üzere birdenbire kaybolurlar"* der ve *"dedelerimizin ahşap ev denen şeyi icat etmiş olmaları"*nın şehri yenilemek gibi bir imkân sağladığını ve bu sayede son derecede 'imarci' bir millet olmaya hazırlandığımızı ekler. Aynı Tanpınar, *Beş Şehir*'de bazen özensizlikten çıkan, bazen de yağmacıların kasten çıkardığı yangınların evleri yok etmekle kalmayıp halı, kilim, kumaş, sanat eşyası, yazma kitap, mücevher gibi taşınır uygarlık nesnelerini de yok ettiğini anımsattıktan sonra *"Bütün bunlara rağmen ne kârgir binanın zarureti kabul edilir ne de sokakların araları açılır"* diyor. Mahalleler ve sokaklar "çehre" değiştirmekle kalsalar iyi, sık sık "idari düzen" ve dolayısıyla ad da değiştirirler. Tanpınar'ın mahallesi de, zaman içinde "Muhtesib Karagöz Mahallesi" "Kara Koz Mahallesi" "Kalenderhane Mahallesi" "Mimar Ayas Mahallesi" gibi adlar almıştır ve günümüzde de "Baba Hasan Alemleri Mahallesi"nin bir bölümü olmuştur. Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'de, anılan satırlardan sonra biraz ilerde *"Biz Sinop'tan döndüğümüz zaman mahallemiz asıl şeklini Balkan Muhaberesinde alacak olan dördüncü devreye girmeye hazırlanıyordu"* anımsatmasını yapar.

Kuşkusuz Tanpınar ya da alt anlatıcı Cemal, bunları ileri bir tarihte, yani gerçekten mahalleleri ve kendi evleri park ve bulvar altında kalarak yittikten sonra söylemektedir, dolayısıyla aradığımız adres için artık arkeolojik bir çalışma gerekmektedir. Bulduğum haritalarda, semt bulvarın ayakları altında gözükiyordu. Bilgisayar teknolojisi

sağolsun, bulvarın çizgilerini silip temizledim ve eski bir kaç haritadan daha yararlanarak Muhtesib Karagöz Mahallesi'nin bulvar öncesi planını az çok ortaya çıkardım. 1930'larda tümüyle ortadan kaldırılan ama eski planlarda görülebilen Muhtesib Karagöz Camii, haliyle semtin (ve *Sahnenin Dışındakiler* romanının) merkezini oluşturuyor. Dolayısıyla, bu cami, bizim için bir kerteriz, bir hareket noktası:

“Evimiz Şehzâdebaşı ile Horhor arasında, yukarda camiinden bahsettiğim Elâgöz Mehmetefendi mahallesindeydi. Bu mahalle camiin etrafında toplanmış beş sokakla onların açıldığı biri tramvay caddesine muvazî ve oldukça geniş, öbürü Aksaray tarafında onun karşılığı, fakat kargacık burgacık iki sokaktan ibaretti. Dört evliyamız, camiden başka bir ahşap mescidimiz, biri Lâle devrinden diğeri biraz daha evvelden kalma iki medresemiz, birinin içinde ‘Yeşil tulumba’ adı verilen bir de soğuk su kuyusu bulunan bir kaç küçük mezarlığımız vardı. Bu yeşil tulumbarın önünden biraz aşağı inildi mi Ağayokuşuna ve Şirvanîzadenin Ekşi Karadut mahallesindeki konağının bulunduğu arsaya inilirdi. Mahallenin tramvay caddesine bakan tarafında Hamamizade İsmail Efendinin babasının kiralamış olduğu hamam vardı.”

Romanda sözü edilen “tramvay caddesine müvazî” sokak, Fatih'e giden ana yol olan, genişletilmiş Macar Kardeşler Caddesi'nin (yani “tramvay caddesi”nin) ve Fatih Parkı ya da Arkeoloji Parkı olarak adı geçen parkın içinde kalarak ortadan kalkan Serezli Sokağı olsa gerek. “Aksaray tarafında onun karşılığı” olan sokak ise, parkın alt tarafından gelip bulvara çıkan ve muhtemelen bulvar açılmadan önce caminin önüne kadar uzanan, günümüzde yarısı bulvara gitmiş olmakla birlikte ence genişletilmiş olarak işlevini sürdüren Kavalalı Sokağı mıdır, yoksa daha aşağıdaki ve bir bölümü bulvara doğru Baba Hasan Sokağı adını alan Kıрма Tulumba Sokağı mı? Kimi kayıtlarda ve Tanpınar'a ait kimi nüfus kayıt örneklerinde Tanpınar'ın ailesine ait evin bulunduğu sokak “Cami-i Şerif Sokağı” olarak geçmekte, mahalle de “Kara Koz” olarak anılmaktadır. (Bkz: M.Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Y. 2010). Kimi kayıtlarda ise (örneğin Diyanet Başkanlığı'nın *İslâm Ansiklopedisi*) cami, Kavalalı Sokağı ile Serezli Sokağının birleşim noktasında tanımlanıyor. Dolayısıyla, “Cami-i Şerif Sokağı” Kavalalı Sokağının bir başka adı ya da bir

bölümü (sözelimi, caminin aşağı kapısı geçildikten sonra sola keskin dönemeç yapan kısmı) olmalı. “Kavalalı” ya da “Serezli” gibi sokak adları aslında semtin demografik yapısı ile de uyumlu. “Mahallemizdeki Sofya, Vidin, Filibe muhacirleri, bu 93 Muharebesinin oldukları yerlerden söküp İstanbul’a getirdiği ailelerdi” diyor Sahnenin Dışındakiler’in alt anlatıcısı Cemal, dolayısıyla Tanpınar.

Biraz ilerde adres biraz daha netleşir gibi oluyor: “Camiin iki kapısı vardı. Biri bizim evin tam karşısında idi. Buradan - bütün mahalleli için olduğu gibi - benim çocukluğuma girilirdi. Çünkü bu kapıdan asıl camie giden yolun etrafındaki ağaçlar bizi bir sadık lâla gibi senelerce sırtlarında taşıdılar. Otuz, kırk metre uzunluğunda olan bu yolun sonunda bahçe birden bire genişler, yolun kendisi de tam bir zaviye ile asıl binanın önünden aşağıki sokağa doğru inerdi.”

Bilenler bilir, Saraçhane geçidinin olduğu yer, Haliç yönünden gelen yolun, Bozdoğan Kemeri geçildikten sonra tepe noktasıdır, yol bu noktadan sonra yine denize (Marmara’ya) ve Aksaray’a doğru inişe geçer. Hatta, “İstanbul’un Fethi Sonrası Kurulan İlk Semt: Saraçhane” başlıklı uzun ve kapsamlı yazısında Süleyman Faruk Göncüoğlu, bugün parkın bulunduğu noktanın “seyir terası” gibi ve bir piknik alanı olarak kullanıldığını, burada yapılaşmaya hiç bir dönem izin verilmediğini yazıyor. Bu eğim semtin topoğrafik yapısının doğal sonucudur, dolayısıyla Sahnenin Dışındakiler’de verilen tanımdan, Tanpınar’ların evinin caminin üst taraftaki, yani Fatih’e giden yol tarafındaki kapısına denk düştüğünü kestirebiliyoruz. “Aşağıdaki sokağa doğru inen yol” ifadesi, caminin öteki kapısının Aksaray tarafında olduğunu söylüyor. Tanpınarlar’ın evi, caminin bina kapısının değil, bina kapısından otuz, kırk metre uzunluğundaki ağaçlıklı yol ile erişilen avlu kapısının karşısına denk düşüyor olmalı.

Bir ev: Bahçesinde erik ve dut ağacı...

Ev, nasıl bir evdi? Çocukluğunda, ailesiyle birlikte Tanpınar’ın kız ve erkek kardeşiyle birlikte oturduğu bu eve bitişik evde oturmuş olan Edip Cansever’in de tanıklığıyla bahçeli bir ev olduğunu biliyoruz.

Şöyle anlatıyor Edip Cansever, bir otobiyografi olarak kaleme aldığı yazıda: *“Bir süre sonra - herhalde ben çok küçükken - Saraçhanebaşı’na taşınmışız. Şimdi Aksaray’a inen geniş asfalt caddenin tam üstünde bir ev. Bir küçük bahçe, bahçenin çevresi hep ev, bir kuyu, bir ayva ağacı, bir çardak. Bitişliğimizde Nigâr hanım oturuyor kocasıyla ve kardeşi Kenan beyle. Nigâr Hanım A.Hamdi Tanpınar’ın kızkardeşi. Tanpınar da orada oturuyor ama her zaman değil sanıyorum. Belki de yolculuklara filan çıkıyor arada. Bahçelerinde bir erik ağacı var. Mevsimi gelince ara yerdeki duvara çıkıp erik yoluyor ve bahçemize atıyorum”*. Cansever’in tanıklığı, evin hem yerini, hem bahçeli olduğunu belirlememizi sağlıyor. Cansever, *Türkiye Yazıları* dergisinde çıkmış bir başka otobiyografi yazısında da benzer anılar anlatır ve kendi evlerine benzer olduğunu belirttiği Tanpınar’ların evinde tıklım tıklım kitap dolu bir oda olduğunu, Nigâr Hanım’ın yirmi - yirmi beş kadar kedisi olduğunu ekler. (Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, YKY, 2009). Cansever, Tanpınar’ın babasından söz etmiyor ama 1928 doğumlu olduğuna göre ve eve “çok küçükken” taşındıklarına göre, emekli kadı olan baba Hüseyin Fikri Beyin öldüğü 1935’de yedi yaşında ve orada olmalı. Edip Cansever, ilerde, şiire başladığı yıllarda, kardeşlerinden ayrılarak artık Narmanlı Yurdu’ndaki odasına taşınmış olan eski komşusu Tanpınar’a şiirlerini gösterecek ve ondan “Bunlar güzel ama şiir değil” cevabını alacaktır.

Sahnenin Dışındakiler’in ileri sayfalarında Cemal’in Bolahenk Tevfik Beyin bahçesindeki dut ağacından *“Bizim Sinop’tan saksı içinde getirdiğimiz ve Şehzâdebaşı’ndaki bahçeyi iki senede kapladığını hayretle gördüğümüz dut ağacının akrabası”* olarak söz ettiğini görürüz. Dolayısıyla bahçede erik ağacından başka bir de dut ağacı, belki başka ağaçlar da var. Romandaki anlatımdan, evin ahşap ve çıkartmalı (şahnişinli) olduğunu, sadece Cemal’in odasının çıkartma penceresinden denizin görülebildiğini de biliyoruz. Ön kapısından girilince taşılığı da var. Bu katta bir de “yemek odası” var. Tanpınar’ın 1959 yılında, Paris’te bulunduğu sırada gördüğü ve günlüğüne aktardığı bir rüya sayesinde evin - muhtemelen ikinci katta - kapısı sofaya açılan bir büyük odası olduğunu da öğreniriz; babası, kardeşleri, bir tanıdığın kızı ile orada birlikte olduklarını görmüştür rüyasında.

Babanın görevi dolayısıyla aile sık sık taşraya gitmek zorunda kalmaktadır. Sinop'ta gemi yapımı yapılan yerlere dadanan küçük Cemal, *"İstanbul'a dönüşümüzde yanibaşımızda bir ev yapıldığını görünce çok sevinmiştim"* diye sürdürüyor. Yapılan bu ev, o yıl Galatasaray'ı bitirmiş olan ve ertesi yıl Avrupa'ya gidecek olan İhsan'ların evidir. Aslında onlar Cemaller'den önce semte yerleşmişlerdir, ev eskisinin yerine yapılmaktadır. Cemal de inşaatta kendince çalışır. Hatta İhsan, küçük Cemal'e araç gereci nasıl kullanacağını da öğretir. Ev bitince, İhsan'ın babası Ulvi Bey, Cemal'e yeni bir marangoz takımı armağan edecek, *"Cemal Bey oğlumuzun üzerimize hakkı geçti"* diyecektir. Dolayısıyla, romanın iki temel figürü İhsan ile Cemal'in yan yana iki evde yaşadıklarını söyleyebiliriz. Yahya Kemal'in İhsan'a modellik ettiğini düşünürsek, burada ilginç bir durum ortaya çıkıyor: Tanpınar çocuk Cemal üstünden Yahya Kemal ile kapı komşusu olmayı tahayyül ederken, erişkin yaşında çocuk Edip Cansever ile kapı komşusu oluyor. Yukarda değinildiği gibi, İhsan'ın gerçek hayatta Yahya Kemal dışında ve mahalleden bir modeli, bir karşılığı da olabilir. Canseverler'in 1930'larda taşınmış oldukları ev de, Tanpınar'ın çocukluğunda yapılışına tanık olduğu o komşu ev olabilir. Orhan Okay, *Pervititch Sigorta Haritaları*'nda, o tarihler itibarıyla bu sokakların virane olarak gösterildiğinden söz ederek, *"Tanpınar'ların evinin 1918 Fatih yangınında yanmış ve aynı yerde yenisinin yapılmış olabileceği"* tahmininde bulunuyor. Oysa belirtilen haritalarda sokaklar ve cami yerli yerinde görüldüğü gibi, ayrıca Tanpınar'ın gerek romanlarında, gerek anılarında kendi evlerine ilişkin bir yangın *"travma"*sına hiç bir şekilde rastlanmıyor. *Mahur Beste*'de renkli bir anlatımla sunulan ve Cibali'den başlayıp Laleli'ye uzanan, *"şehrin beşte birini kül eden"* yangın ise bir başka roman kişinin, Sırmakeş Nuri Bey'in içinde kaldığı yangındır. *Beş Şehir*'de İstanbul'daki yangınlardan ve insanların *"yangın seyri"* merakından söz eden, hatta *"Biri kendi mahalleimde olmak üzere ben de bir kaç yangın gördüm"* diye anısını da dillendiren Tanpınar, yanan kendi evleri olsaydı konuyu bu kadar sınırlı geçmezdi herhalde. Anımsayalım, Cemal, 1920 sonlarında İstanbul'a döner ve kiradaki eski evlerine uğrar. Ev, 1918'de yanmış olsa, ya yerinde olmaması, ya yapım halinde olması ya da yepyeni olması gerekirdi ki, bu üç ihtimalin hiç biri söz

konusu değil. Kuşkusuz, bu, romandaki ev ile Tanpınar'ın ailesine ait evin özdeşliğini kabul etmemiz halinde geçerli, ama koordinatlara bakarsak, bu özdeşliği kabul etmememiz için neden yok gibi. Ciddi bir mesai harcamak şartıyla, eski tapu kayıtları ve belediye belgeleri incelenerek, bu konuda kesin bir karara varmak da mümkün.

Öte yandan, ev ahşap ve bahçeli olmakla birlikte, “bitişik nizam” içinde olmalı. Dönem İstanbul mimarisinde bahçe ortası evlere rastlandığı gibi, önü ya da arkası bahçeli bitişik düzen evler de görülebiliyor. Semtin merkezi niteliği, yer darlığı, bitişik düzeni zorunlu kılmış gibidir. Nitekim, 1935 tarihli Pervititch Haritalarında evler bitişik, bahçeler arkada gözüktüyor. Cemal'in, hem kendi evlerinde iken, hem İhsan'larda iken “karşıdaki cami”den söz etmesi de iki evin aynı sırada olduğunu gösteriyor. (İhsan'ın yeğeni olan ve bir dönem aynı evde barınmış olan, hatta *Sahnenin Dışındakiler*'de de genç haliyle şöyle bir görünen Mümtaz, *Huzur* romanında aynı gözlemi yineleyecektir). Öte yandan, İhsan'ların evinin Cemal'lerin evine göre alt tarafta (Aksaray tarafı) kaldığını da ilerdeki bir anlatımdan çıkarsayabiliyoruz: Cemal, altı yıl sonra dönmüş, mahallede Sabiha'yı aramaktadır. İlkini kendi evlerine uğrar, sonra Sabiha'ların evine gitmeye karar verir ama “İhsan'ların evinden görülmeyeyim diye tekrar geldiğim yoldan dönerek arka sokağa girdim. Sabiha'nın akşamları ip atladığı sokaktı bu” der ve böylece hem İhsan'ların evinin kendilerinden aşağıda, hem Sabiha'ların evinin arka sokakta (büyük ihtimal, şimdi ortada olmayan Şeyh Ali Sokağında) olduğunu bildirmiş olur. Ancak Sabiha'yı bulamaz, eve onları tanımayan birileri yerleşmiştir.

Cemal sürüdürüyor: “Bu sefer aşağı yoldan kıvrılarak yine bizim sokağa geldim. Fakat artık aynı insan değildim. Burada birdenbire Gümrük Nazırlarının konağının yerinde olmadığını gördüm. Kararmış duvarlardan, ucu isli kiriş parçalarından yanmış olduğu görülüyordu”. Romanın başlarında bu konaktan şöyle söz edilmişti: “Camiin iki kapısına giden yolların teşkil ettiği zaviyenin dış tarafında Hamit devrinde gümrük nazırlığı yapmış İbrahim Ali Beyefendi'nin konağı vardı. Vaktiyle bu konağın yerinde camiin medresesiyle mütevellilerin evinin bulunduğu, sonra bir sıkışık zamanda çaresi bulunarak satıldığı

da söyleniyordu. Bu konak, otuz. otuz beş odasıyla, dört beş iç güveysi, altı gelini, yedi sekiz yetişmiş kızı ile acayip dışarıya kapalı bir insan ambarına benzerdi". Anlatıcının "acayip dışarıya kapalı" demesine bakmayalım, gerçi metin bu konaktan içeri girmiyor ama bu konaktan olan ya da onlarla akraba olan Muhlis Bey, Kudret Bey, Muhtar Bey, romanın ikincil düzeyde ama önemli figürleri arasında yer alıyorlar. Öte yandan, tanımlamadan anladığımıza göre, söz konusu konak, Cemal ve İhsan'ların sokağında, karşı sırada, ama biraz daha aşağıda olmalı, çünkü "camie giden yolların zaviyesi" öyle gerektiriyor. Cemal'in sokağa ilk uğradığında konağın yanmış olduğunu fark etmemesi de, konağın tam karşılarında değil, aşağıda olduğunun bir başka göstergesi. Konağın camiye ait medrese ve kimi yapıların arsası üzerinde yapıldığı ifadesi de, cami ile aynı adada olduğunu ortaya koyuyor.

Merkezî bir semt

Türk romanının öncü adlarından Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl* adıyla yayımlanan anılarında, çocukluğunda oturdukları evi şöyle tanımlıyor: "*Babamın yaptırdığı ev, Saraçhanebaşı'nda, kapısı bir çıkmaz sokağın içinde - başkalarına bitişik olmayan - bir yapıydı. Öyle sanıyorum ki bugünkü Fatih parkında, uçak şehitleri anıtının bulunduğu alanın yerindeydi*". Böylece, onun da Tanpınar ile aynı mahalleden olduğunu, Tanpınar'ın aile evinin az ötesinde ikamet etmiş olduğunu öğreniyoruz. Ancak komşuluk etmiş olmaları söz konusu değil, çünkü Uşaklıgil, Tanpınar'ın doğumundan çok önce, ilk gençliğinde, ailenin taşınması nedeniyle İzmir'e gidecek ve hayatının önemli bir dönemi orada geçirecektir. "Tayyare Şehitleri Abidesi", 1914 yılında, Mısır'a yapılan uçuşlar sırasında, iki ayrı kazada hayatlarını yitiren üç askeri pilot için yapılmıştır.

Mahalle bu kadarla sınırlı değil, günümüzdeki bulvarın Şehzâdebaşı / Laleli tarafında kalan uzantıları da var. Örneğin, romanda anlatılan ve içinde yeşil tulumba bulunan mezarlığın, günümüz belediye binasının yanından Millet Caddesi'ne inen ve daha önce Ağa Yokuşu ile kesişen Yeşil Tulumba Sokağı'nın en azından bir bölümünün al-

tında kaldığı tahmin edilebilir. Romanda sözü edilen Şirvanizâde konağı da, günümüzde de var olan Şirvanizâde Sokağı'nın Selim Paşa Sokağıyla kesiştiği noktada (Sermet Muhtar Alus'un tanıklığıyla: Selim Paşa Yokuşu'nun başında) bulunuyordu. Cemal, Kırım savaşı dolayısıyla mahalleye yerleşen dedesinin Abdülaziz'in iki veziriyle komşuluk ettiğini söyler. Bunlardan, anılan konağın da sahibi olan Şirvanizâde Mehmet Rüşti Paşa (1828-1874), çeşitli vezirliklerde bulunmuş, bir ara sadrazamlık yapmış, azledilince Hicaz valisi olmuş, orada ölmüştü. Müderrisliği de bulunan bu paşa, kimi çeviriler yaptığı için "Mütercim" ön adıyla da anılır. Romanda sözü edilen öteki vezir, Tanzimat sürecinde özgürlükçü tavrıyla daha da ünlü: Ahmet Mithat Paşa (1822-1884). O, boğdurularak öldürülen son sadrazam olmak özelliği de taşıyor. Onun, Tanpınar'ın *Beş Şehir*'de "bir mahalle kadar geniş alana yerleşmiş" diye andığı konağı da siyasal toplantıların yapıldığı bir konak. Dahası, bir atama anlaşmazlığından ötürü Çerkes Hasan'ın baskın yapıp serasker ile birlikte beş kişiyi öldürdüğü konak. Çerkes Hasan, günümüz İstanbul Üniversitesi dış kapısının yerinde bulunan yüksek dut ağacına asılarak idam edilecektir. Gazeteci ve gizli Yeni Osmanlılar Cemiyeti üyesi olan, bu nedenle sürgünlükler yaşamış bulunan Ebuzziya Tevfik, her iki konağın kapısından içeri girebilenlerden biri. Kurucusu olduğu *Yeni Tasvir-i Efkâr* gazetesinde 1909 yılından itibaren "tefrika" olarak yayımlamaya başladığı "Yeni Osmanlılar Tarihi", Tanpınar'ın *19. Asır Edebiyat Tarihi*'nde ve *Beş Şehir*'de göndermelerde bulunduğu, önem verdiği metinler arasındadır. Anı özelliği ağır basan bu metinlerin Tanpınar'ın romanlarının esin kaynaklarından biri olduğu da kestirilebilir. Tanpınar, Ebuzziya'nın söz konusu yazılarının kitaplaşmasını da dilemişti. Bu dilek, ancak yakın yıllarda gerçekleşebildi ve *Yeni Osmanlılar*, Şemsettin Kutlu'nun sadeleştirmesiyle oylumlu bir kitap olarak basıldı (Hürriyet Y, yeni baskı Pegasus Y. 2006). Ebuzziya Tevfik, kitapta da yer alan yazılardan birinde, Mehmet Rüşti Paşa'nın oğlu Hakkı Bey ile görüşmesini, dolayısıyla Şirvanizâde konağını ve orada yediği akşam yemeğini ayrıntılarıyla anlatıyor. Hakkı Bey, babasının sadrazamlığı sırasında, söylentiye göre yüklü bir rüşvet olayına aracılık edecek, kumarda yük-

l  bir para yitiriminin üzüntüsüyle de ölecektir. Ebuzziya Tevfik Bey, Mithat Paşa'nın k  k ne ise, cemiyetle ilgili özel ve saklı tutulmaya özenilen kimi g r   meler için girip çıkmıştır.

Tanpınar, romanın ba larında babasının yeti ti i zamanlarda mahallenin *"Hamid devrinin yeni baştan çizdiği kadro içinde"* olduğunu ve artık Abdülaziz devrinin kapısı herkese açık pa a konaklarının kalmadığını anımsatır. *"Onların yerini, daha ziyade bir mabeyn kedisini andıran iki Abdülhamit pa ası almıştı"* der ve bu pa alardan birinin *"içinde mahbus gibi yaşadığı"*, k  k  andıran, malzemeleri Viyana'dan getirilmiş, süslü kona ından *"istihza"* ile söz eder. İzleyen cümlede ise *"Akif Paşa'nın kona ının altındaki kona a da yine bu devirde Mekke'de ve Mısır'da kadılık etmiş m himce bir zat gelmişti"* der ve sanki önceki cümlede anlatılanın Akif Paşa kona ı olduğu gibi bir izlenime yol açar. Oysa vali ve nazır, aynı zamanda şair ve yazar Akif Paşa, 1845'de  lm   t r, bir Abdülhamit pa ası değildir, kona ı da Süleymaniye'dedir. Tanpınar'ın anlattığı bu konaklardan birisi de, Horhor Caddesi'ne cephesi bulunan ve günümüze ula mı  Abdüllatif Suphi Paşa Kona ı olsa gerek. Hamdullah Suphi Tanrıöver'in babasına ait olan bu    katlı kargir konak, sonradan İstanbul  niversitesi'nin idari amaçlı kullanılan bir bölümü olmuştu, içine girmi li im var.

Semtin pa aları ve konakları bu kadarla sınırlı değil, çok daha fazlasını Sermet Muhtar Alus'un yazılarında buluyoruz. Onun *"İstanbul Kazan Ben Kepçe"*  st başlıklı seri yazılarından biri olan ve 1939'da *Ak  am* gazetesinde yayımlanan *"Beyazıd'dan Saraçhane Ba ı'na"* yazısına bir göz atarsak, semtin bulvar geçmeden önceki halinin atmosferine de bir dalı  yapmış olacağız. Alus, Vezneciler'den Sara haneba ı'na uzanırken, çevredeki cami ve türbeleri, dükkanları, esnafı, konakları sayıp döktükten sonra, caddenin bir yerinde de *"bizim yanan ev"* diye kapısı  ekerci Sokağı'na açılan bir evden söz ediyor. (Sermet Muhtar Alus, *İstanbul Yazıları*, İstanbul B y k  ehir Belediyesi Y. 1994). Onun da mahalleden olduğunu anlamı  olduk olmasına, ancak, günümüzde  ekerci Sokak, aşağıda, Valide Camii'ne yakın bir noktada. Oysa Alus, yukarda, İbrahim Paşa Hamamı karşısında bir yeri tarif ediyor. Belki

yeni bulvar ve park düzenlemeleriyle yok edilmiş Nefer Sokak'ı kast ediyor, belki adı o sıralar gerçekten Şekerci olan bir başka sokağı. Bu sokak adı, ünlü besteci Şekerci Cemil'in semtteki dükkânıyla ilintili de olabilir.

Şehzâdebaşı kökenli Ekrem Hakkı Ayverdi ve Semiha Ayverdi kardeşlerden, Bozdoğan Kemerî'ne bakan bahçelerinde "Bizans Definesi" arayan Oktay Akbal'a kadar, daha bir çok yazarın metinlerinde, semtin atmosferini ve yerleşik kişilerin hikâyelerini bulmak mümkün. Bir başka Şehzâdebaşı'lı yazar da Refik Halit Karay. O da, Gayrettepe'de kuruluşuna öncülük ettiği gazeteciler mahallesine taşınıncaya kadar ve sürgünde değilse, buralarda bulunmuştur. Süheyl Ünver'in çizimlerinde de kısmen bu bölgeden de izlenimler var. Tanpınar'ın mahallesi, "merkezî" konumu nedeniyle hemen her dönemde yüksek okulların, önemli dinî mekânların, kültürel "mahfil"lerin yanı sıra, "Binbirdirek" adıyla ünlü Şehzâdebaşı eğlence merkezine de yakın olmuş. Dolayısıyla bu mahalle ve çevresinden kültür, siyaset ve sanat alanında tanınmış pek çok insan yetişmiştir. Sözelimi, Türk müziği bestecisi ve teorisyeni Rauf Yekta, Muhtesib Karagöz Mahallesi'nde yani Tanpınar ile aynı mahallede doğmuştur. Kendisinden on altı - on yedi yaş büyük bu müzisyen komşusu ile Tanpınar mutlaka bir yakınlık ilişkisi kurmuş olmalı, ancak ona yazılarından sadece birinde, "İsmail Dede Efendi" yazısında özel sayılamayacak, teorik düzlemde bir göndermesi var. Rauf Yekta Bey, yine Şehzâdebaşı kökenli olan Dede Efendi'ye özel bir ilgiyle eğilmiş. Tanpınar da, Dede Efendi ile Şakir Ağa arasındaki rekabete dair Rauf Yekta Beyin gözlemlerini aktarıyor.

Yeri gelmişken, soralım: Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler*'de "Mahallenin tramvay caddesine bakan tarafında Hamamizade İsmail Efendinin babasının kiralamış olduğu hamam vardı." diye andığı hamam acaba hangisiydi? Çünkü tramvay caddesine bakan tarafta iki hamam var: Fatih'e giden cadde ile bulvarın kesiştiği yere denk düşen, dolayısıyla 1940'larda yıkılarak izi kalmayan İbrahim Paşa Hamamı ile Vezneciler'e yakın ve hâlâ ayakta duran Acemoğlu Hamamı. Kayıtlar, Dede Efendi'nin de fiilen çalışmış olduğu bu hamamın, Acemoğlu

Hamamı olduğunu söylüyor. Ancak, Tanpınar'ın tanımı, daha çok İbrahim Paşa hamamına uyuyor gibi. Acaba Dede Efendi'nin babasının hamamı konusunda bir karıştırma mı söz konusu?

İbrahim Paşa hamamı, ünlü Çandarlılar soyundan İbrahim Paşa (1430-1499) tarafından yaptırılmış. Erkekler kısmı kapısı Şehzâdebaşı caddesine, kadınlar kısmı kapısı Serezli Sokağı'na açılıyormuş. Bu, gün görmüş hamam, Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908'lerde renkli bir olayla da ünlüdür. Neyzen Tevfik, bir süre kaldığı Mısır'dan İzmir'e dönmüş, oradan da İstanbul'a gelerek, Şehzâdebaşı'nda eski dostu çayhane işleticisi Hacı Mustafa'yı bulmuştur. İkisi bir gün bir damacana rakıyı yüklenip bu hamama giderler. Rakıyı kurnalardan birine boca edip hamam taslarıyla içmeye başlarlar. Neyzen çalar, Hacı Mustafa şarkılar okur. Üç gün içerler. Üçüncü gün, Neyzen Tevfik üstünde peştemal, semtin ünlü Sokrat Eczanesi'ne gider, bir büyük şişe eterle döner. Eter de kurnadaki rakıya eklenir. Dördüncü gün, ikisi tamamen çıplak olarak sokağa fırlarlar. O sıralar 7-8 yaşlarında olan Ahmet Hamdi, bu olaya tanık olmuş mudur ya da o tarihlerde atmosferinden ötürü bu semte sık sık yolu düşen, bazen oralarda barınan Neyzen Tevfik ile karşılaşmış mıdır bilinmez, ama sonraki yıllarda sanatçı mekânlarında bir araya geleceklerdir. Çayhaneler, özel merakı olan tiryakilerin zevkine uygun çaylar demlenen küçük kahvehaneler. Tanpınar, *Beş Şehir*'de bu mekânların özellikle Şehzâdebaşı'nda kümelendiğini yazar.

Sahnenin Dışındakiler, 1900'lerin başı ile 1921 aralığında yaşananları anlatır. Ancak, alt anlatıcı Cemal, "anılarım" dediği ve gerçekten de "anı" söyleminin tüm boyutlarının (arada düşünceler sıralamak, hatta "Egzistansiyalist" yazarlara ve Proust'a göndermeler yapmak, vb.) kullanıldığı bu metin, sadece Tanpınar tarafından değil, alt anlatıcı tarafından da 1940'ların sonunda yazılmış gibidir, çünkü daha romanın başlarında evin olduğu yerden şehrin en büyük bulvarının geçtiğini anımsatmakla kalmaz, bir kaç satır sonra da şöyle der: "Yalnız bir şeye müteessir oldum. Evimizin karşısındaki Elâgöz Mehmetefendi camii de beraberce yol olmuş. Bu camii on yedinci asır başında yapılmış çok şi-

rin bir eserdi. Fakat ayakta kalması, yıkılmaması için hiç bir gayrette bulunmadığıma göre, bu teessürümden fazla bahsetmeğe hakkım yok”

Muhtesib Karagöz Camiinin vakfiyesinin ise 15. yüzyıla ait (1488 tarihli) olduğuna değinmiştik. Wolfgang Müller-Wiener, *İstanbul’un Tarihsel Topoğrafyası* adlı kitabında (Çev: Ülker Sayın, YKY, 2001) caminin belirtilen tarihte Hagios Polyeuktos Kilisesi taşları da kullanılarak yapıldığını yazıyor. Daha Bizans döneminde yağmalamalara uğrayan ve yıkıntı haline gelen kilisenin kalıntıları İbrahim Paşa Hamamı yapımında da kullanılır. Yine *Huzur*’da Mümtaz’ın ağzından, Elâgöz Mehmed Efendi’nin Eyüp’te türbesi ve bir başka camii daha olduğu dillendirilir. Ancak, kaynaklarda söz konusu camiye model olan caminin kurucusu Muhtesib Karagöz Mehmed Efendi için böyle bir bilgiye de rastlanmıyor. Belki Koca Mustafa Paşa’daki Karagöz Mehmed Paşa Camii ile bir karıştırma söz konusu, belki işin bu taraflarını romancının “kurmaca payı”na bırakmak gerekiyor...

Gerçekçilik Açısından *Mahur Beste*

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste* romanını 1944 yılında *Ülkü* dergisinde tefrika olarak yayımlamaya başlarken, daha çok şair olarak, bir de 1943'de yayınlanmış *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı hikâye kitabıyla tanınıyordu. *Mahur Beste*, neredeyse bağımsız bölümler gibi duran, sadece dönem ve akrabalık ilişkileri üstünden birbirine bağlanan 'parçalı' bir metindi. Tanpınar, sonradan, aynı dergide, romanın temel kişisi sayılabilecek Behçet Bey'e bir mektup yayımladı ve metne ilkin onun macerası olarak başladığını anımsatarak "*Fakat arkanızdan o kadar büyük bir kalabalığı sahneye taşıdınız ki, sizin hikâyeniz olmaktan çıktı*" diye roman kişisine sitem etti. Gel gelelim, ardından gelen "*Tek kahramanlı hikâye artık canımı sıkıyor...*" açıklaması, yazarın roman kişisini aslında "mazur" görmesi gerektiğini ortaya koydu, başka konularda romanlarda anlatılan bir dizi "suç"u olan Behçet Bey, bu konuda masumdu, dahası ona kalsa iyi tarafından olmak şartıyla Tanpınar sadece kendisinden söz etsin isterdi. Yani metindeki kişi çokluğu yazarın başının altından çıkmıştı! Besbelli ki, "Mektup"ta Proust'a da gönderme yaparak vurguladığı gibi, Tanpınar romana modern teknikleri sokmak eğilimindedir.

Üç romanlık çevrim içinde *Mahur Beste*

İlerde roman yazmayı tasarlayan her yazar için, her hikâye, bir roman talimidir ve ilk romanlar genellikle hikâyeler çevresinde gelişir ya

da bir uzun hikâye gibi kalır. Ayrıca, ilk romanların genellikle yazarın kendi hayat hikâyesinden ivme aldığı gibi yaygın bir kanı, daha doğrusu haklı bir gözlem de var. Tanpınar'ın ilk romanı *Mahur Beste*, her iki gözlemi de doğrulayan bir metin. Başka deyişle, "çok kahramanlı" anlatı ortaya koyma arzusu, aslında ilk romanlara özgü özelliklerden de ivme almaktadır. Ancak, Tanpınar, bu ilk romanında, "hikâye"den pek uzaklaşmasa da, ilk romanların çoğunlukla hayat hikâyesine odaklanması konusunda, tarihi anlamda geriden dolanarak, yine de bir farklılık ortaya koyar. Çünkü, "evlenmeler yoluyla genişlemiş bir Tanzimat ailesi", genişleyen bir anlatılar silsilesi içinde anlatılabiliyordu ancak. Kendi dönemine, çevrimin ikinci romanı *Huzur* ve üçüncü romanı *Sahnenin Dışındakiler* ile gelebilecektir. Öte yandan, bu üç roman, farklı dönemleri anlatan ama yapısal açıdan, anlatım açısından benzer ve ortak özellikleri olan üç metin değil: Sonraki iki roman da aslında "çok kişili" yapıyı sürdürmekle birlikte, *Mahur Beste*'den farklı olarak tek bir roman kişisini daha fazla öne alırlar ve bu nedenle *Mahur Beste* kadar parçalı bir yapıları yoktur. Bir başka farklılığı da 'alt anlatıcılık' düzlemi oluşturuyor: *Mahur Beste* ve *Huzur* üçüncü tekil ağzıyla anlatılırken, *Sahnenin Dışındakiler* Cemal'in ağzından anlatılmış bir anı söylemiyle oluşturulmuş.

Tıpkı Proust gibi yakınlık duyduğu roman kişisinin iç dünyasına sarkan Tanpınar, buna karşılık sempati duymadığı kişilere karşı *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*'de bile keskin bir dil kullanıyor, daha dışardan bakıyor, bilinçleriyle örtüşmesi sözkonusu değil. *Mahur Beste* ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ise daha başlangıçta bütünüyle ironik, dolayısıyla epik bir temel üstüne kuruluyorlar. *Mahur Beste*, Tanpınar'ın daha çok "otobiyografik" öğeler içeren sonraki iki romanıyla aynı çevrim içinde olmakla birlikte, iç tarihin akışı henüz yazarın kendi dönemine ulaşmadığı ve romanın temel kişisi de "idealize" çizgiler taşımadığı için epik öge, dolayısıyla ironi öne çıkıyor. Bir dış bakış olarak ironi, kendisini kutsayan, bağışlayan, ketleyen iç bakıştan çok daha gerçekçi olabilir. Ancak *Mahur Beste* romanının çıkıntı noktaları, Behçet Bey'in dramatik - karikatürize kişiliği ya da mahur makamındaki besteyle sınırlı kalmıyor, 1900'ler İstanbul'u, Sabri Hoca ile temsil edilen düşünce hareketleri, İsmail Molla ve Ata Molla'nın

kişilikleri, Atiye'nin trajik yazgısı, birikimlerini sanayi yatırımlarına yatırıp burjuvalaşma şansı bulamayan mirasyediler ve yine hem trajik hem ironik bir anlatımla sunulan yangın çerçevesindeki alemler, romanın klasik kurguyu önemsemeyen yapısı içinde birbirine ekleniyor.

Ayrıca, çok kişili yapısına rağmen, iç dünyalarda daha fazla gezinen *Huzur* daha yoğun ve daha “yekpâre” bir anlatım içerirken, *Mahur Beste* ile *Huzur*'un anlattıkları tarihî kesitler arasındaki bir tarihî kesiti anlatan, ama ikisinden de sonra yazılmış ve yayınlanmış olan *Sahnenin Dışındakiler* “avantür”e de kapı aralayarak, dolayısıyla eylemli ilişkilerin dinamik anlatımına odaklanarak, büsbütün başka anlatım özellikleriyle yol alıyor. Yazar ilk romanın aksine, artık “hikâye”den uzaklaşmış, roman kurgusu oluşturabilme ustalığına erişmiştir bu metinlerle. *Mahur Beste*'nin yarım kalmış olması, “tamamlanmamış bir roman” olarak bilinmesi de, yazarın bu ilk çalışmasında romana tam olarak hazır olmamasının bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Mahur Beste'nin çevrimin sonraki iki romanıyla içerik bağlamında başlıca ortak özelliği, neredeyse “Mahur Beste” ezgisinden ve akrabalık ilişkilerinden ibaret. Ancak, “Mahur Beste”nin bestecisi Talat Bey'in soyundan gelenleri ve beste çevresindeki olayların kimi ayrıntılarını bile bu romanda değil, sonraki romanlarda bulabiliyoruz. Hatta bestenin kendi hikâyesi de ancak öteki romanlarla tamamlanıyor. Sonraki romanlarda boy gösteren önemli mekân Elagöz Mehmed Efendi Mahallesi ve kimi önemli figürler de (İhsan gibi), tarihî kesit nedeniyle bu romanda yer almaz. Yine içerik bağlamında bu roman ile ötekiler arasında şöyle bir fark var: Yazarın *Mahur Beste*'nin ana kişisi Behçet Bey'e hiç de sempati ile bakmadığı belli iken, kendisinin neredeyse birer izdüşümü olan *Huzur*'un Mümtaz'ı ve *Sahnenin Dışındakiler*'in Cemal'i ile özdeşliği çok belirgin. Üç roman arasında, teknik farklılıklar olduğu gibi, kimi olgu ve olay farklılıkları da var. Bütün bunlar, Tanpınar'ın bu üç metnini anlatım ve konu tutarlılığı içinde oluşturulmuş bir “nehir roman” olarak düşünmemizi engelliyor, farklı aşamalarda oluşmuş, her biri kendi içinde ilginç, kısmen ilintili üç ayrı anlatı sözkonusu.

Vurgulandığı gibi, bu üç roman arasındaki omurgayı en çok “Mahur Beste” ezgisi ve akrabalık ilişkileri oluşturuyor. Bir çarkçı yüzbaşı olan Talat Bey’in kendisini terk ederek Mısırlı bir subay ile evlenen eşinin ardından yaptığı “Mahur Beste”, romanın ana kişisi Behçet Bey’in hayatına dolaylı denebilecek bir yoldan giriyor. Kadı İsmail Molla ile Şefika Hanım’ın iki çocuğundan biri olan Behçet Bey, baskın kişilikli babanın gölgesinde kalmış, fazladan kısa boylu, zayıf bünyeli birisidir. İlerde “Şûrayı Devlet” (Danıştay) üyesi olmasını sağlayacak bir öğrenim görmüş olmasına rağmen, babasının beklentilerini ve zorlamalarını boşa çıkararak saatlerle ve ciltçilikle uğraşmaya sığınmış bir kişiliktir. Gel gelelim, ona bir piyango vurur, babasının gençlik arkadaşı ve babasıyla hep rekabet halinde olmuş müderris Ata Molla’nın dört kızından en küçüğü olan Atiye Hanım ile evlendirilmesi için “irade-i seniyye” (padişah buyruğu) çıkar. Kız alımlı ve çok güzel olduğu için, Ata Molla’yı oldukça kızdıran ve rakibinden kuşkulandıran, olayı sürgün dönüşü öğrenen İsmail Molla’yı ise hayli şaşırtan bu evlilik, haliyle denkler arası değildir, gerçek bir evlilik gibi yaşanmaz, doğan tek çocuk da üç günlük iken ölür. İsmail Molla, gelininin mutsuzluğunu sezip onu hoş tutmaya çalışmaktadır.

Romanın “İki Uyku Arasındaki Düşünceler” “Baba ile Oğul” “İki Dünür” “Behçet Beyin Evlilik Yılları” başlıklı ilk dört bölümü (ilk dört hikâyesi de denebilir) Atiye Hanım’ın ölümünden otuz beş yıl sonra Behçet Bey’in bir gününü ve geriye dönüşlerle geçmişini, babasıyla ilişkilerini, evliliğini, İsmail Molla ile Ata Molla arasındaki ilişkileri anlatıyor. Haliyle bu dört bölüm, aralarındaki geçişlerle,ilmeklerle, olaylarla ortak paydalar içerisinde yol alıyor. Çok kişili, belli bir planı olan ancak deyim yerindeyse omurgasız bir iskelete sahip romanın her şeye rağmen önemli kişilerinden biri olmayı başaran Behçet Bey’i yazar bir yandan drama düşmüş bir kişi olarak anlatır ve acır, bir yandan karikatürize ederek gizli gizli öfkelenir. Yazarın “anti-kahraman”ıyla ilişkisi sıkıntılı olmalı ki, *Mahur Beste*’de sadece sorunlu ve sıkıntılı bir tip olan Behçet Bey’e öfkesini gerekçelendirmek adına, sonraki romanlarda onu “ihbarcı” ve “katil” yapmıştır. Behçet Bey’in ciltçilik ve saatçilik merakı olsa olsa babasının öfkesini çekebilir, yazarın değil.

Nitekim, baba bile öfkesini sınırlı tutar: *“Molla Beyi memnun eden başka bir nokta da, bütün mahviyetine, gayretkeşliğine rağmen, oğlunun kimseye fenalık edemeyeceğine inanmasıydı. Zayıf yaratılışı buna elverişli değildi. Bunu öğrenmek onun için gerçek bir ferahlama, her türlü sevinç olmuştu. ‘Ya maazallah benim tabiatımda olsaydı’ ”* Kaldı ki, ruhça ve vücutça sorunlu oluşunun yol açtığı yüceltmeyle (sublimasyon) Behçet Bey’in öğrenim ve meslek hayatı başarılı geçmiştir. Devlet işlerine dair yazdığı “layiha”lar, “fezleke”ler benzersizdir, meslek hayatında sorunları kavrayıp çözüm önerme yeteneği ileri düzeydedir.

Kayınbaba Ata Molla bile Behçet Bey’in “istenmeyen damat”lığına olan öfkesine başta set çekmeye çalışır: *“Oğlum, sevki kaza ve kaderle kızım Atiye ile evleniyorsun. Vâkıa bu işi gönül rızasıyla ben yapmadım. Fakat ne yapalım, hünkârımız böyle emretmişler. Babanın hatırı için kızımı kurban ettiler. Olan oldu... Hiç olmazsa bundan sonra kendine bir çeki düzen ver, şöyle adamakıllı bir adam olmaya çalış. Ben insandan elinde olmayan şeyleri istemem. Meselâ şu boyunu iki karış uzat, demiyeceğim. Allah seni öyle yaratmış, öyle kalacaksın. Biraz daha uzun boylu, biraz daha adama benzer olsaydın elbette iyi olurdu. Fakat bu senin elinden gelmez. Bari elinden gelenleri yap.”* Ata Molla, Behçet Bey’e, Mülkiye’de okuduğu “yaveller”i tekrarlamayı, temennaları, el ovuşturmaları, başını keçi gibi sallamayı, insana “sinek gibi” yapışmayı bırakmasını söyler, gelgelelim sonunda onun *“muhtaç olduğu şeyin nasihattan ziyade iyi bir dayak olduğuna”* karar verir, kini ölümüne kadar da sürer.

Atiye ise, yazgısına boyun eğerek, Behçet Bey’i benimsemeye çalışır. Onu kendisine muhtaç bir çocuk gibi görür. İleriki yıllarda, kızkardeşleri *“sarayın artık onları unutmuş olduğunu”* anımsatarak, boşanmasını önerdiklerinde, yanaşmayacaktır. Kuşkusuz bunda, kayın baba İsmail Molla’nın, mutsuzluğunu görerek onu hoş tutma çabalarının payı var. İsmail Molla gelinini meclislere alır, sohbetlere katar, onunla geçmiş günlere ve hayata dair konuşmalar yapar, kılık kıyafeti konusunda hiç bir harcamadan kaçınmaz. Nitekim, bu sohbetlere katma olayı, romanda düğüm işlevi gören konulardan biri olan Atiye ile Doktor Refik arasındaki “eski aşk”ın canlanmasına yol açacaktır.

Tanpınar'ın, Behçet Bey'in prototipi bir kişiliği gerçek hayatta da tanımış olduğunu *Beş Şehir*'deki dolaylı bir anlatımdan çıkarsayabiliriz. Kitabın kahvehaneleri anlatan bölümünde, Beyazıt-Aksaray yolunun başında, Yahya Kemal'in kendilerine tanıttığı "oldukça güzel" bir kahvehaneden söz eder. Buradaki fasılları, "son ustalardan" ve Tanpınar'ın *"Beyaz çember sakalı ile daha ziyade ahbablarımızdan fazla vekarı zıddıma giden bir Şûrayı Devlet âzasına benzettiğim"* diye tanımladığı ünlü besteci / müzisyen "Muallim" İsmail Hakkı Bey'in yönettiğini de ekler.

İki dünür farklı kişiliklere sahiptirler. İsmail Molla, *"...bütün ömrünce nefsine karşı hürmetten başka hiç bir içtimâî imanı olmıyan bir adam, sırf bu sevgi sayesinde her şeyin satın alındığı bir devirde hür, başiboş ve her yandan saygı görerek yaşamış"* birisi iken, ünlü şeyhülislamlar yetiştirmiş soyunu yedi sekiz göbek geriye götürebilmekle övünen Ata Molla, devrin sayılı zenginlerinden babası Vargit Süleyman Efendi'nin servetini bir kaç yıl içinde tüketmiş, eşinin *"beş on parça malı"*nı rehine vermiş, buna karşılık *"...ne teşebbüslerini bırakmış, ne de babadan gördüğü debdebeli ve zevkli hayatını terkedebilmişti"*. İki dünürün hayatı, medrese yıllarında kesişmiş, ondan sonra da hep rekabet biçiminde sürmüştür. İsmail Molla, dostluk yıllarında Ata Molla'nın hırsını ve hasetliklerini ustaca yönlendirmiş, hatta alay konusu yapabilmiştir. Ancak, Ata Molla'nın padişah huzurunda hakkında ettiği sözler aralarının açılmasına yol açmıştır. Padişah buyruğuyla dünür olmaları, bu nedenle her ikisi açısından da sıkıntılı bir süreç olacaktır.

Muhallifler, ihtilalciler, prototipler

Romanın beşinci bölümünde "Garip bir ihtilalci" olarak nitelenen Sabri Hoca, bir akşam İsmail Molla'nın evine çıka gelerek romana da girmiş olur. Sabri Hoca, medrese öğrenciliğinden beri, Osmanlı başkentindeki her çeşit gösterinin içinde olmuştur. 1878'de maceraperest gazeteci Ali Suavi'nin öncülük ettiği, sayıları yüzlerle ifade edilen (bu sayı, tarihçiden tarihçiye 200 ile 500 arasında değişiyor) ve çoğunluğunu Rumeli göçmenlerinin oluşturduğu kişilerle, Abdülhamid'in ye-

rine önceki padişah Beşinci Murad'ı tekrar tahta çıkartma girişimine de katılmıştır. Aslında, bir arkadaşının çağrısı üzerine, ama istemeden, inanmadan, herhangi bir getirisini değil, sadece “*felaket kısmını*” paylaşmak adına, olayda yer almıştır. Ancak Ali Suavi'nin Hasan Paşa'nın sopa darbeleriyle öldürüldüğü baskın sırasında sarayın içine girmemeyi tercih ettiği için kurtulmuş, gizlenmek için ortalıkta şaşkın biçimde dolaşırken okul arkadaşı İsmail Molla ile karşılaşmış, onun tarafından konağa getirilmiş, kılığı değiştirilerek bir kaç gün gözlerden uzak tutulmuştur. O günden sonra İsmail Molla'nın evine gidip gelmekte, bazen kalmaktadır. Bu son gelişte de, İsmail Molla'nın yanı sıra, Behçet Bey ve Atiye Hanım'ın da hazır olduğu bir söyleşiye dalarlar.

Sabri Hoca'nın babası, aslında Adanalı bir zengindir. Ancak, gençliğinde evden kaçarak Giresun Tirebolu'ya gitmiş, orada bir kadınla evlenmiş, ondan Sabri Hoca doğmuştur. Baba, anneyi orada “unutarak” memleketine dönmüş, tekrar evlenip çoluk çocuk sahibi olmuştur. Boşanan anne de başkasıyla evlenip yine çocuklar doğurmuştur. Ancak onların payına yoksulluk düşmüştür. Sabri Hoca, bir süre gemi yapımı işlerinde çalışmış, sonra İstanbul'da medrese öğrenimi görmüş, öğrenme yeteneğiyle öne çıkmıştır. Bir dönem sessizliği nedeniyle “*Dilsiz Hoca*” diye anılırken, Mason Locasına girince “*Dinsiz Hoca*” adıyla anılır olmuştur. Siyasete yakın ilgi duyan, bu alanda eleştirilerini esirgemeyen Sabri Hoca, daha sonra Şirvânizâde Rüştü Paşa'ya “intisap” eder, onun güvendiği ve kimi işlerini yaptırdığı biri olur, sonraları Mithat Paşa'nın yakınında bulunur. *Sahnenin Dışındaki* romanında, bu iki paşanın konaklarının “Elâgöz Mehmed Efendi” mahallesinde bulunduğu vurgulanır, dolayısıyla Tanpınar bu tipi yaratırken aşına birini göz önüne almış olabilir. Kaçaklık yıllarında kimliğini belli etmeden babasıyla da buluşan ve “*sefalet ömrün en acı tecrübesi olduğuna göre, onun fırınında pişmiş olanların bu kadarcık gurura hakları var*” diye yine kimliğini belli etmeden oradan ayrılan, bir ara Zonguldak'a sürülen, kaçıp Pariş'e giden, İttihatçılarla buluşan, zaman içinde onlardan da soğuyan Sabri Hoca, artık kendi kabuğuna çekilmiş olarak yaşamaktadır. Sabri Hoca, her olaya, her gösteriye katılma hevesiyle, derbeder kılık kıyafetiyle, özellikle sarığıyla Ali

Suavi'den, yine o yıllarda İttihatçılarla düşüp kalkmış, Paris'te bulunmuş Kadri Hoca'dan izler taşısa da, dergiler çıkarmış, kitaplar yazmış berikiler gibi yazıyla işi yoktur, daha çok bir eylem adamı olarak olayların içinde yer almıştır.

Sabri Hoca ile söyleşi dolayısıyla, o sayfalara kadar daha çok yaşıntısını etkileyen olaylar içinde tanıdığımız İsmail Molla'nın düşüncelerini de öğrenmiş oluruz. Tanpınar'ın yazıları dışında özellikle *Huzur*'da daha çok dillendireceği uygarlık sorunları, kültürel süreklilik düşüncesi, ilk kez *Mahur Beste*'nin bu sayfalarında karşımıza çıkar. Ekrem Işın, *Mahur Beste* romanı hakkında yazılmış en önemli yazılardan biri olan "Osmanlı İlmiye Sınıfının Romanı: Mahur Beste" yazısında (*Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000) bu mağrur ilmiye sınıfı mensubunu Tanpınar'ın çokca etkilendiği ve yararlandığı hukukçu / tarihçi Ahmet Cevdet Paşa'ya benzetir. Ancak, otuza yakın eser kaleme almış, Osmanlı İmparatorluğu'nda medenî halleri düzenleyen ünlü kanun "Mecelle"nin de mimarı olan, devlet katında da hayli etkin olan, Mithat Paşa'nın haksız yargılanması ve idamında da dahli bulunan bu paşa, devlet görevleri konusundaki isteksizliği nedeniyle kuşku çekmiş, hatta bu yüzden sürgün edilmiş İsmail Molla ile kıyaslanamayacak oranda kariyere ve baskın özelliklere sahip. Tanpınar'ın, bu tipi yaratırken, özellikle de zihniyet dünyasını çizerken, çok daha yakınında bulunmuş birisinden, tıpkı İsmail Molla gibi kadılık yapmış olan babasından geniş ölçüde esinlenmiş olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, Tanpınar, *Beş Şehir*'in İstanbul bölümünün başlarında, o çarpıcı anekdottan, "*bir Arabistan şehrinde*" (aslında Kerkük olması gerek) hastalandıkça İstanbul'un sularını sayıklayan yaşlı kadının hikâyesinden sonra sözü babasına getirir: "*İstanbul bu kadın için serin, berrak, şifalı suların şehriydi. Tıpkı babam için, hiç bir yerde eşi bulunmayan büyük camilerin, güzel sesli müezzinlerin ve hafızların şehri olduğu gibi. Bu Müslüman adam, kadere yalnız İstanbul'dan uzakta ölmek endişesiyle isyan ederdi. Böyle bir ahret uykusunda yabancı makamlarla okunan Kur'an seslerine varıncaya kadar bir yığın hoşlanmadığı, hatta haksız bulduğu şey karışırdı*". İsmail Molla da, Sabri Hoca ile sohbet ederken konu "doğu-batı" eksenine, "garphılaşma" sorununa gelince, bir uygarlığın inancı bile ancak hayat ve "devam fikri" içinde yerlileşti-

rerek var olabileceğini savunur, Tanpınar'ın babasının anlayışına paralel sözler eder: *"En çetin fıkıh meselesini, hazırladığım bir fetvâ ile hallettiğim bir günün sonunda, evimin kapısında yanlısı yunluş bir arapça ile dua eden, abani sarıklı kör dilenciye gıpta ettim (...) Gene anladım ki bizim şark; müslümanlık, şu bu diye tepçil ettiğimiz şeyler, bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekillerdir. Bize ulûhiyetin çehresini veran Hamdullah'ın yazısı, İtrî'nin tekbiri, kim olduğunu bilmediğimiz bir işçinin yaptığı mihraptır (...) Burada bir halk var. Onun, kendisinden olan bir hayatı var. Onu içinden, dışından kendisi yaratıyor. İşte benim sevdiğim, inandığım bu hayattır. Din, akîde, hepsi bu hayatta şekil alıyor, değişiyor. Arabistan'da ramazan geceleri minarelerde söylenen naatları dinlerken Peygamberin bile bizimkinden ayrı olduğunu sandım. Düşün bir kere, Yunus'ta yahut Şeyh Galîp'teki Muhammed'i... Bizim ruhaniyetimiz, nuraniyetimiz bize aittir "* Benzerlik düşüncelerle sınırlı değil; İsmail Molla'nın tam da atandığı günlerde Mekke'de ölen eşinin mezarını bırakamayıp İstanbul'a aylarca dönmeyişi ile, Tanpınar'ın annesinin dönüş yolunda Musul'da hastalanması ve ailenin orada beklemesi, sonunda ölen annenin oraya gömülmesi olayı da birbirini çağırıştırır. Tek fark, İsmail Molla ile eşinin on dokuz yaşındaki Behçet Bey'i yatılı okula bırakıp gitmiş olmaları, Tanpınarlar'ın ise küçük yaştaki çocuklarıyla bir arada bulunmalarıdır. Ergen yaşta annesini yitirmiş olmak Tanpınar'ın üzerinde silinmez izler bırakmış, ona "Kerkük Hatıraları"nın yanı sıra, *Dergâh* dergisinde 20 yaşlarında yayımladığı o burkucu "Annem İçin" şiirini ve "Evin Sahibi" hikâyelerini de yazdırmıştır. Baba Hüseyin Fikri Efendi ise korktuğu gibi o topraklarda ölmez, emekli olup ömrünün son demlerini 1935'e kadar Saraçhanebaşı'ndaki evlerinde geçirir.

Ölümüne bir aşk

Bu bölümde anlatım, Sabri Hoca ile söyleşi üzerinden ilerlerken, bir ara İsmail Molla'nın yenilikçi gençlere örnek olarak, kaçtığı yurt dışından on üç yıl sonra dönmüş olan "Atiye'nin akrabasından" Doktor Refik'ten söz etmesi ve Behçet Bey'in de Refik ile ağabeyini ertesi gün yemeğe çağırdığını söylemesi üzerine, Atiye'nin etkilenmesi ve

duygulanması üzerinden yön değiştirir. Atiye, daha çocukluğunda, en büyük ablası Ruhsar'ın eşi Halit Bey'in kardeşi olan ve kendisinden on yaş kadar büyük olan Refik'e bağlanmıştır. Yurt dışına kaçan Refik, bir yandan tıp eğitimini tamamlamış, bir yandan İttihat ve Terakki içindeki etkinliğini sürdürmüştür. Partinin Selanik ve Paris kollarını birleştirecek bir kişi olarak görülmektedir. Atiye, ablasının evinde Refik'in dönüş sonrası yaptığı bir resimle karşılaşır ve şaşırır: Bu kendi resmidir. Ruhsar, Refik'in resmi kısmen hayal ederek, kısmen kendisine sorarak yaptığını söyler. Geçmişin çocuksu ilgisi, bu kez bir platonik aşka döner.

Mahur Beste'de olayların akışı bu noktada kesilir, roman tamamlanamadığı için gerisi anlatılmaz. Sadece giriş bölümünde, Behçet Bey'in otuz beş yıl sonra ölen eşini anımsaması bağlamında, Çırçır yangınından bir yıl sonra Atiye Hanım'ın öldüğünü öğrenmiş olarak kalırız. *Sahnenin Dışındakiler*'in giriş sayfalarında özetlendiğine göre, Doktor Refik, İsmail Molla'yı da, Behçet Bey'i de İttihat ve Terakki'ye üye yapmıştır. Ancak İsmail Molla'nın ölümünden sonra, Refik ile eşi arasındaki yakınlığı sezen Behçet Bey onu ihbar etmiştir. Doktor Refik, üç günlük sorgu sırasında "kalp damarı kopması" sonucu ölür. Bir süre sonra konak ünlü Çırçır yangınında yanar, Atiye Hanım, kalıntılar arasında ihbar mektubunun müsveddelerini bulur ve bir daha Behçet Bey ile konuşmaz, bu olayın da etkisiyle veremden ölür. Ölürken "Mahur Beste"yi mırıldandığı, bunu duyan Behçet Bey'in karısının ağzını ipek yastıkla tıkadığı da, hizmetçi Şerife Hanım'ın rivayeti olarak aktarılır. *Huzur*'da ise, Behçet Bey'in "Mahur Beste"yi söyleyen karısının ağzına vurarak ölümüne neden olduğu, İhsan tarafından Mümtaz'a anlatılmıştır. Behçet Bey'in en "masum" olduğu roman, *Mahur Beste*'dir: Atiye Hanım, eşinin meraklarını giderme konusunda artık özgür olacağına dair kinayeli sözler ederek ölürken, gözyaşlarına boğulan Behçet Bey'i de teselli edecektir. Başka deyişle, Behçet Bey'in edilgin saldırganlık (pasif agresyon) niteliğindeki davranışları ve ihbarcılığı, bu roman için sözkonusu değildir. Sadece "Behçet Bey'e Mektup"ta yazar "Refik Bey'e küçük bir yolculuk hazırladığı" için ona sitem eder, "zatürreeden öldüğünü biliyoruz" diye de ekler.

Doktor Refik Bey söz konusu olduğunda anımsamak gerekiyor: İlerde ülkenin yazgısında belirleyici olacak İttihat ve Terakki hareketi, ilkin “Mekteb-i Tıbbiye-i Askeriye”de bir öğrenci girişimi olarak başlar. Hareketin 1/1 nolu üyesi sayılan İbrahim Temo, anılarında (ilk basılış 1939, Romanya, Arba Y. 1987) başlangıcı özetlerken, yanına gelen İshak Sukutî’ye cemiyet düşüncesini açtığını, onun da kimlere güvenip böyle tehlikeli işe girişilebileceğini sorduğunu, kendisin de o sırada kendilerine doğru gelen Mehmed Reşit’i göstererek, ‘İşte üç olduk’ dediğini, bu sırada Abdullah Cevdet’in ikindi namazını kılarak camiden gelmesi üzerine dört kişiye çıktıklarını anlatır. *“Dört el birbirine kavuştu. Bu ilk ahdi misak 1305 (1889) senesi bir Mayıs gününe tesadüf etmiş ve cemiyet kurulmuştur”*. Olay, Kemal Tahir tarafından *Yorgun Savaşçı* romanında Doktor Münür’ün ağzından biraz daha farklı ve iyice ironik bir biçimde anlatılır: *“Bir gün, bir ilkbahar günü, okulun bahçesinde Diyarbakırlı Sükutî ile Erzurum’lu İbrahim Temo, vatani kurtarmak için ne yapmak gerektiğini tartışıyorlarmış. Yanlarına Bakü’lü Hüseyin Zade Ali gelmiş, bir zaman dinlemiş, dernek kurmaktan başka yol olmadığını söylemiş. İbrahim Temo sormuş: ‘Nasıl kurulur böyle bir dernek’ Hüseyin Zade Ali çevresine bakmış... Aptullah Cevdet, bir sıraya oturmuş, kitap okumaktaymış... ‘Şu Arapkirli ile sen konuş’ demiş... Sonra tek başına dalgın dalgın dolaşan Kafkasya’lı Reşit’i göstermiş... ‘Ben de Çerkesoğlu’nu razı ederim, dernek kurulmuş olur’. Hem de kurulmuş dediği gibi”*. Bu süreç, pek çok araştırmaya konu olmuş, sayısız anıda dile getirilmiştir. İlerde İstanbul belediye başkanlığı da yapacak olan Dr. Cemil Topuzlu da, anılarında “Tıbbiye”nin o yıllardaki atmosferine ve muhalif etkinliklere ilişkin çok çarpıcı bilgiler verir. Topuzlu, yurt dışı serüvenlerini, Jön Türklerle ilişkilerini, Osmanlı tıbbında “hijiyen” noktasındaki eksiklikleri giderme çabalarını da ayrıntılarıyla aktarır. Dolayısıyla, Tanpınar, yurt dışında bir yandan İttihat ve Terakki içinde yer alıp, bir yandan tıbbi bilgisini geliştiren, “Pasteur Enstitüsü”nde çalışan Doktor Refik tipini oluştururken, “prototip” konusunda sıkıntı çekmemiş olsa gerek. Öte yandan, Abdülhamit’in muhalif Tıbbiye öğrencilerini çuvalara koydurtup Marmara’ya attırdığı söylentileri çıkmış ise de, sorguda ölen bir muhalif

doktor kayıtlara geçmiş değil. Abdülhamit'in özel operatörlüğünü de yapmış olan Cemil Topuzlu, Abdülhamit'in muhalifleri sürgün etme alışkanlığının olduğunu ve buna sıkça başvurduğunu, "öldürtme" alışkanlığının ise - üç ayırık durum hariç, ki birisi Mithat Paşa'nın boğdurulması olayı, diğer ikisi 'suikast kuşkusu' nedeniyle anlık ortaya çıkmış olaylardır - bulunmadığını belirtiyor. Aslında, o yıllarda "kalp damarı kopması" sonucu yaşanmış bir ölüm olayı var. İkinci Meşrutiyet'in hemen başlarında, İkinci Abdülhamid'in "Kanuni Esasi"yi engelleme söylentilerine karşı gösteriler düzenlenmiş, bunları yatıştırmak için Recep Paşa "Harbiye Nazırı" yapılmıştır. Paşa, bir süre sonra makamında ölü bulunur ve onu padişahın öldürttüğü söylentileri çıkar. Paşa'yı hemen olay sonrası muayene eden Cemil Topuzlu, otopsi yapılmasını ister. Bir grup doktorun yaptığı otopsi sonucu, ölümün "kalp damarı kopması" sonucu olduğu saptanır. Tanpınar'ın, belki de bu olaydan esinlenerek, olayı Doktor Refik'e yakıştırdığı düşünülebilir. Romanlara bu tür dramalar gerek, Doktor Refik ölmese idi, *Mahur Beste* bu kadar renkli olabilir miydi? (*)

"Mahur Beste": Roman kişisi olan ezgi

Mahur Beste'nin asıl kahramanı, Behçet Bey, Atiye Hanım, İsmail Molla, Ata Molla, Halit Bey, Sabri Hoca ve diğerleri değil, belki de mahur makamındaki bestedir. "Beste" burada yaygın anlamını (ezgi, müzik eseri) değil, Türk müziğinde bir formu anlatmaktadır. Fasılarda "kâr" formundaki ezgilerden sonra icra edilen büyük formlardan biri olan "beste"ler, peşrevlerdeki usuller kullanılarak ve genellikle anlamlı dizelerin ardından anlam içermeyen ses katmaları yani "terennüm"ler eklenerek bestelenirler. Güfteleri "murabba" özelliğinde ve sadece dört dizelidir. Bu dizeler de genellikle gazellerden seçilir. Tanpınar anlatısına *Mahur Beste* adını vererek biraz da ondaki yayılmayı, omurgasızlığı vurgulamak istemiştir. Ancak, romandaki kurmaca besteyle ilgili bilgilerimiz de ancak öteki romanlarla tamamlanır. Hatta, bu romanda ezginin güftesinden hiç söz edilmez. Tanpınar'ın, *Mahur Beste*'yi yazarken, romanı "ruhuna" adanmış olduğu Eyyübi Be-

kir Ağa'nın “*Bir afet-i mehpeyker ile nüktelerim var*” dizesiyle başlayan Mahur Beste'sinden etkilendiğini, ancak kendi kurmaca kişisi Talat Bey'e yakıştırdığı beste için bu aşamada henüz bir güfte düşünmemiş olduğunu kestirebiliriz. Bunu sonradan *Huzur* romanında yapacaktır.

“Mahur Beste”, adını verdiği romanda şöyle tanıtılır: “*Mahur Beste, Atiye'nin küçük eniştesi Lütfullah Beyin babası Talat Beyin bestesiydi. Bir çarkçı yüzbaşı olan Talat Bey, bu eserini karısı kendisini bıraktıktan sonra yazmıştı O gece, yemekten sonra nasılsa Mahur Beste'den söz edilmiş, Molla Bey hemen oracıkta, hâlâ güzel olan o dik sesiyle, eliyle yemek masasında tempo tutarak onlara bu herşeyin üstünde aşk türküsunü okumuş, sonra da Talat beyin hikâyesini anlatmıştı. Molla Bey, Lütfullah Beyin babasını da, annesi Fatma Hanım'ı da tanımıştı*”

Huzur'da ise, “Mahur Beste” Neşati'nin:

*Gittin emmâki kodun hasretle cânı bile
İstemem sensiz olan sohbeti yârânı bile*

beytiyle başlayan şiirinden Talat Bey tarafından yapılmış bir beste olarak anlatılır. Beste aile arasında uğursuz sayılmaktadır. Talat Bey, eşi Nurhayat Hanım'ın kendisini bırakmasından sonra bu besteyi yapmaya koyulur. Niyeti, başlangıçta tam bir fasıl (*Huzur'da* Nuran'a göre, ayin) yapmaktır, ancak ortaya beste çıkar. Tanpınar, çokca etkilendiği Proust'un dostlar sofrasında icra edilen bir sonatı, bir leitmotif olarak romanında kahramanlaştırması gibi, Tolstoy'un “Kröyçer Sonat”ı anlatısına dayanak yapması gibi, Gide'in “Pastoral Senfoni”si gibi, “Mahur Beste”yi neredeyse bir roman kişisi olarak *Huzur*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Mahur Beste'de* sık sık karşımıza çıkarır. Sözelimi, Tevfik Bey, *Huzur'da* Mümtaz'ın, *Sahnenin Dışındakiler'de* Cemal'in hazır olduğu toplantılarda, neredeyse onlara bir “ödül” olarak “Mahur Beste”yi okur. *Huzur'da* yazarın satırları ve roman kişilerinin diyalogları, sadece “Mahur Beste”den etkilenmenin çok ötesine geçer: “Hayır,

bu başka bir şeydi, burada İtrî'nin ihtişamı yoktu; demin hepsi beraber aynı şeyi düşünüyorlardı. Şimdi herkes bir kayalıkta oyulmuş taş hücrelerde, birbirinden ayrı mahpustular. İhsan: - İtrî çok maşeri! diye düşündü! fakat bu da çok güzel, bir müddet sustu; hep aynı uzlet içinde mahpus olduğunu hissediyordu: -Bazı şeylerin havasından çıkmak güç oluyor, dedi. Mümtaz: -Evet güç oluyor... O kadar güç oluyor ki, bazan biz neyiz? diye kendi kendime soruyorum. -İşte buyuz... bu Nevakârız. Bu Mahur Besteyiz, bunlara benzeyen nice nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz.”

Klasik Türk Müziğinde, Çinuçen Tanrıkorur'un doğrudan şiirden değil ama Tanpınar'dan ve onun şiire ilgisinden esinlenerek Neşatî'nin söz konusu şiirini bir “mahur beste” olarak 1990'larda bestelemesine kadar, Türk müziğinde böyle bir güfteye sahip herhangi bir beste söz konusu değildi. Yakın dönem bestecileri arasında da Talat Bey adıyla kayıtlara geçmiş bir besteciye rastlanmıyor. Gerçi Bebekli Refik Talat Bey (Alpman) diye bilinen bir udi ve besteci, onun da karısına ithaf ettiği meşhur bir Mahur Saz Semaisi var, ne var ki 1893 – 1947 yılları arasında yaşayan bu besteci hemen hemen Tanpınar'ın akranı ve onun Talat Bey'iyle benzeşmiyor, eseri de adı üstünde saz semâisi, sözlü bir eser değil.

Günümüze elli kadar eseri ulaşabilmiş olan Eyyübî Bekir Ağa'nın (Ebû-Bekir Ağa, 1685?-1759) “*Bir âfet-i mehpeyker ile nüktelerim var*” sözleriyle başlayan ve başyapıtı sayılan “Mahur Beste”si, sadece söz-konusu makamda değil, başka makamlarda yapılmış “beste” formundaki eserler arasında da en ünlüsüdür. Güftenin şairi bilinmiyor, ama güfte şairliği de olduğu için, kendisine ait olması mümkün sayılıyor. Mesut Cemil yönetimindeki erkekler korosu tarafından taş plağa da okunmuştur. Bir başka ünlü “Mahur Beste” de Dede Efendi'ye (Hamamîzâde İsmail, 1778-1846) ait. Tanpınar, 1944'te *Ülkü* dergisinde yayınlanmış olan “Şiir ve Rüya” başlıklı yazılarının ikincisinde, Dede Efendi'nin “Mahur Beste”sinin yanı sıra Eyyübî Bekir Ağa'nın “Nühüft Beste”sini ve “Mahur Beste”sini anarak üzerindeki etkilerinden söz ediyor. Bu etki de, her üç bestenin kendisine ayrı ayrı getirdiği

rüya ve hayallerden (sırasıyla bir ağaç, bir yelken ve bir kadın yüzü) oluşuyor. “Nağmeden bir ağaç, nağmeden bir yükseliş, nağmeden bir yüz”. Bunlar, yine kendi vurgulamasıyla “üzlet”e, mistik ülküye ve bireysel mutluluk özlemine denk düşüyor. Sonra da ekliyor: “Bir noktayı unutmamak isterim: Bu üç hayalin bende şekillenmesi bir taklit eseri de olabilir. Meselâ musikîden geldiklerine göre, Proust’un Vinteuil sonatının ilk cümlesi için yazdıklarını herkes gibi ben de okudum. Fakat böyle de olsa, işin içine şahsi olarak duyulmuş bir heyecan girdiği için mace-ra genel şahsiliğini kaybetmez.” (Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergah Y). Bu satırlar, Tanpınar’ın *Mahur Beste* romanını yazarken nereden esinlendiğini açık biçimde gösteriyor. Ancak, onun müziğe verdiği tematik değer, Proust’un da, müziği ve müzikçileri anlatan başka yazarların da çok ötesindedir. Çünkü Tanpınar’da müzik olgusu, “mâzi”den aktarılan en soy, en somut örnek olarak kültürel sürekliliğin, “devam fikri”nin en temel dayanağı ve gerekçesidir. Yahya Kemal, “mektep” olarak nitelediği Fransa yıllarında, etkilendiği tarihçilerin ulusal inşaya dair görüşleriyle, şiirde “Parnas” akımının uygarlık değerlerini ve özellikle mimari ile resim ve heykel sanatlarını kutsayan tutumlarını bağdaştırarak yönetsel sonuçlar çıkartmış, Osmanlı geleneğinde bulamadığı resim ve heykel sanatları yerine müziği “ikame” etmiş, ulusal inşayı mimari, hat sanatı, şiir ve müzik üzerinden tasarlamıştır. Tanpınar da, denemeleri ve romanlarıyla bu işi somutlamayı üstlenmiştir. (Bu konuda, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Müzik* başlıklı çalışmama bakılabilir, Pan Y, 2000, İkaros Y, 2013).

Hısım akraba deyince...

Mahur Beste’nin son iki hikâyesi, Tanpınar’ın romanlarından eksik olmayan, hatta *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde bile karşımıza çıkan zengin muris (miras bırakan) “Süpürgeciler Kâhyası”nın mirasçılarının hayatına odaklanır. Bu iki bölümde artık karşımıza ne “Mahur Beste” çıkar, ne “medeniyet krizi” ve “devam fikri” sorunları... Miras-yedilerin, İstanbul’un 19. yüzyıl sonlarındaki atmosferi içinde key-

fine yaşantıları ve “stabil” bir kapitalist ortam bulup “burjuvalaşma” şansına erişememeleri renkli bir anlatımla dillendirilir. Bu renklilik, yaşantıların eğlenceli yönleriyle öne çıkartılması, odağa alınan kişilerin sınıfsal konumunu, asalaklığını gölgede bırakır, çünkü yazarın bu konuda bir sorgulama amacı söz konusu değildir.

Osmanlı’da, özellikle büyük aile konaklarının işlerini mülk sahipleri adına çekip çeviren kişilerin yanı sıra, orta çağ lonca geleneğini sürdüren esnaf birliklerinin başı olan kişilere de “kâhya” denilmekteydi. (Süpürgeciler, 1980’lerde bile Beyazıt’ta Simkeşhâne’de icrai sanat etmeyi sürdürüyorlardı, benim de oradan süpürge almışlığım var!) Kâhyalık, her ne kadar meslek birliğinin başı olmak, kurallarının uygulanmasını gözetmek, bütçesini çekip çevirmek anlamına geliyorsa da, oradan elde edilecek ücret, büyük servetler edinmek için yeterli olmasa gerek, hele de süpürgecilerde. Ancak kâhyaların yolsuzluklara yatkın olmaları, piyasayı iyi koklamaları, fırsatları kendi adlarına değerlendirmeleri çoğu kez servet edinmelerini de kolaylaştırmıştır. Nitekim, Tanpınar’ın kâhyasının, sarayda kilercibaşılık da yaptığını öğreniriz. Ancak, sonradan gelen zenginliklerde, ilgilinin işin başındaki konumu hep bir anımsatma, biraz da kıskançlık ve küçümseme ögesine dönüşür. Tanpınar’ın romanlarında “Süpürgeciler Kâhyası”na yapılan bu vurgu, bu küçümsemenin dillere pelesenk olmasından ileri geliyor sanırım. Sadece bir yerde gerçek adıyla Kilercibaşı İbrahim Ağa olarak geçer, onun dışında hep “Süpürgeciler Kâhyası” olarak anılır.

Tanpınar’ın “Süpürgeciler Kâhyası” öylesine bir servet edinmiştir ki, torunu Halit Bey, babasının zahire ticarethanesinin yönetimini de ortaklara bırakmış, “beş kardeş üzerinden” annesine kalan kısmı savurup durmakta, Mülkiye mezunu olmasına rağmen, çalışma gereği duymaksızın hayatını sürdürebilmektedir. Küçükpazar’dan başlayıp, Beyazıt’tan geçip, Beyoğlu’nda sonlanan, bazen de sessiz ve mazbut mahalleyi gürültüye boğarak, sarhoş arkadaşlar ve çalgı takımıyla evine kadar uzanan eğlence fasılları, o dönem mirasyedilerinin dünyası olarak ve yazarın “nötr” denebilecek bakış açısıyla canlandırılır.

Halit Bey'in mirası yiyip bitirmesi de, miras bittikten sonra bir kısmı İstanbul dışında akraba elinde kalmış malların peşine düşmesi de, babasının ortaklarıyla çekişmeleri de renkli sahneler içinde yol alır ve Tanpınar buralarda söyleşi üsluplu İstanbul tarihçileriyle yarışır. Örneğin, Halit Bey'in mirasın ardını araştırırken “adalet hastalığı”na tutularak hukuk talim etmesi, iyice sardırınca davalar satın alması, avukatların bile çözemediği davaları kazanması, bu işin sırrının Osmanlı medenî kanunu “Mecelle”yi çok iyi öğrenmiş olmasına bağlanması, onun ise durumu “*bizde fikri takip var*” sözüyle açıklaması, özetlenmesi pek de mümkün olmayan bir renklilik içinde anlatılır. Yine bu bölümde, Halit Bey'in de özellikle ayık kafayla izlemeyi istediği, ahşap yapılar şehri İstanbul'un tarihinde süreklilik kazanmış bir konu olan yangınlar ve “*servetlerini, saadetlerini kemiren bu âfetle başbaşa yaşaya yaşaya ona garip bir surette almış, önüne geçemeyeceğini anlayınca onu hayatının çerçevesi içine almış (...)* yangın seyrini estetik bir örf gibi benimseyen” insanların “yangın seyri” trajikomik bir olguya dönüşmüş olarak anlatılır.

Bu bölümdeki bir başka renkli kesiti, Halit Bey'in, Ata Molla'nın tutkunu olduğu ve kızlarıyla evlenecek kişilerin de bilmelerini şart koştuğu satrancı, sadece bu nedenle öğrenmesi ve bu sayede büyük kız Ruhsar ile evlenerek ve “iç güveysi” olarak Boğazdaki yalya yerleşmesi oluşturuyor. Halit Bey, başta “istidatlı” olduğunu kanıtladığı satranç partilerinde uyuklamaya başlıyor, Molla'nın önerisi üzerine gözlerine karabiber, yardığı tabanına tuz sürdüğü halde uyuklamayı sürdürüyor ve sonunda kayınpeder tarafından artık evde istenmiyor. Sorun olmuyor, Halit Bey, eşiyle birlikte baba evine, Fatih'teki konağa geri dönüyor, kendi büyük ailesiyle, alıştığı hayatı bıraktığı yerden sürdürüyor. Romanın, “Eski Bir Konak” başlıklı son bölümü, işte bu konağı, tiplerini, yaşantılarını anlatarak başlıyor. Halit ve Dr. Refik Bey'in anneleri Sıdika Hanım ile babaları Sırmakeş Nuri Bey'in kökenlerine ilişkin kimi ayrıntıları da bu bölümden öğreniyoruz. Büyütil Hanım, Beşiktaş'taki sarayın harem kısmında, padişah İkinci Mahmud'un kızkardeşi Esmâ Sultan'ın gözetimi altında yetişmiştir. Bir gün kızkardeşinde konuk olan padişahın dikkatini çekince, “haseki”

(gözde harem kadını) olmak düşlerine kapılır, yakın arkadaşı Adile de bu sayede “haznedar ustası” olmak umutlarıyla aynı düşe katılır. Ancak beklenen olmaz ve bir süre sonra İkinci Mahmud ölür, Esmâ Sultan da, söylentilerin etkisiyle, biraz da koruma amaçlı olarak, Büyüdidil’i Kilercibaşısı İbrahim Ağa ile, Adile’yi ise bir memurla evlendirmeyi uygun bulur. Umduğu “ikbal”i bulamayan ve bu nedenle evliliği mutsuz geçen Adile, eşi ölünce tek çocukları Sadberk’i de alarak eski “kapı yoldaşı” Büyüdidil’in evine yerleşir. Sıdika da tam o günlerde doğmuştur. Her iki çocuğu da Adile büyütür ve gezmesinde tozmasında olan Büyüdidil de bundan yakınmaz. Burada da bir tuhaflik karşımıza çıkar: Bir bebekle dahi uğraşamayacak bir kimlikte çizilen Büyüdidil, daha önce söz edilen ve hepsi “Süpürgeciler Kâhyası”nın mirasından pay alan beş çocuğu nasıl kotarmıştır, belli değildir. Nitekim romanda Sıdika dışındaki diğer çocukların kimlikleri, özellikleri hakkında hiç bir bilgi yoktur. Adile Hanım, kızını evlendirince bir ara konaktan ayrılmış olsa da, sonra geri dönmüştür ve Halit Bey eşiyle birlikte konağa döndüğünde, o da oradadır. Dahası, annesi Sıdika Hanım’ın yanı sıra, Halit Bey’in babasının süt annesi, kendisinin süt annesi ve onlarla yer kapmaca kavgası yapan on yedi yaşındaki kedileri de aynı konakta yaşamaktadır.

Sırmakeş Nuri Bey ise, Ayancıklı Kocagöz Mustafa Ağa’nın oğlu olup, amcası İsmail Paşa’nın konağında büyümüş, devletin önemli yazışmalarının yapıldığı “Amedi kalemi”nde memur olmuş, meslekte ilerlemesi beklenirken amcasının ölmesi üzerine Bâbüâlî dışı göreve çıkarılmak istenmiş, o da ayrılarak amcasının eski vekilharcı, artık bankerlik yapan Agop Efendi’nin yönlendirmesiyle iş hayatına atılmış, askerî üniformalar için sırmalı eklentiler yapıp satan bir işyeri açmış, mal mülk edinmiştir. Para harcamayı pek bilemese de, bir iştret gecesinin ardından Nerkiş Ayşe adıyla ünlü kadının işlettiği eve gider, orada yangın geçirir, evdekilerin çoğunun öldüğü yangından yaralı kurtulur, kendisini kurtaran Ali Ağa’yı işyerine alır. Nuri Bey, katıldığı Kırım savaşına kadar olan dönemde ise mistikleşir, hatta Tanpınar’ın kişilerinin yolunun mutlaka müziğe çıkması kuralına uyarak, bir kaç “nefes” bile besteler. Bölüm ve roman, bir türlü aradığı ruh dinginli-

ğini bulamayan Nuri Bey'in, bir salık verme üzerine, Kuşçu İsmail Efendi'yi dükkanında ziyaret etmesiyle kesilir. Nuri Bey, 70-80 yaşlarındaki bu atletik vücutlu adamla, kuşlar, hatlar, beyitler, ölmüş kişiler hakkında söyleşir. Onun Sıdika Hanım ile ne zaman nasıl evlendiği, sonraki işleri anlatılmadan kalır.

Kitabın sonuna Tanpınar'ın "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup"u eklenmiştir. Güya Behçet Bey, roman dolayısıyla yazara bir mektup yazmıştır, o da cevap vermektedir. *"Sizin hikâyeniz olarak başladı, fakat arkanızdan o kadar büyük bir kalabalığı sahneye taşıdınız ki, sizin hikâyeniz olmaktan çıktı.(...) Bu kadar kalabalığı bir insanın etrafından toplayamazdım... Madem ki bahis açıldı şunu da söyleyeyim: Tek kahramanlı hikâye artık canımı sıkıyor..."* Tanpınar, görünüşte kendi roman kişisine sitem etmekte, aslında kendi sanat anlayışını açıklamaktadır. Vurgulandığı gibi, Behçet Bey'i pek sevmediği de bellidir. Sevmediği bir roman kişisi yaratmak, bir yazarın "epik" gücünü gösterir aslında. *Mahur Beste*, bu anti-kahramanıyla, parçalı yapısıyla, hatta yarım kalmışlığıyla biraz kendiliğinden epik bir düzey yakaladıysa, fazlası Tanpınar'ın yeteneğine aittir...

(*) Doktor Akil Muhtar Özden, anılarında muhalif Tıbbiye öğrencilerinin 1894 yılından itibaren yurt dışına kaçmaya başladıklarını, ilk gidenler arasında bir de Doktor Refik'in bulunduğunu anlatır. Bu, Dr. Refik Nevzat olmalı. Sonradan İttihatçıları eleştirip, Hürriyet ve İtilaf Fırkası'na, daha sonra da İştirakçi Hilmi'nin Osmanlı Sosyalist Fırkası'na katılacak, yani öyle sorguda filan ölmeyip, farklı bir hayat çizgisi izleyecektir. İttihatçıların ağır toplarından Dr. Nâzım, Tanpınar'ın roman kişisine daha çok benzer. Tam da Tanpınar'ın Dr. Refik'inin doğum yılı olarak tahmin ettiğimiz yılda, 1870'te doğmuştur. Dahası hareketin Paris ve Selanik kollarının birleşmesi görüşmelerini de o yürütmüştür. Ancak, onun da yazgısı Tanpınar'ın Dr. Refik'inden farklıdır ve bir bakıma daha trajiktir: 1926'da Atatürk'e suikast iddiasıyla idam edilenlerden biri olacaktır.

Gerçekçilik Açısından *Huzur*

1937 yılının Mayıs ayında bir gün, Edebiyat Fakültesi'nde asistan, yirmialtı yaşındaki Mümtaz ve ondan bir kaç yaş büyük, ilk eşinden boşanmış Nuran, adaya giden bir vapurda ortak tanıdıkları karı koca tarafından tanıştırılırlar. Nuran, şehirdeki hastalık salgınından korumak istediği kızını bıraktığı halasında geceyi geçirir. Mümtaz ise İhsan ve arkadaşlarıyla buluşmuştur. Gece de neyzen Emin Dede'nin öğrencisi Ressam Cemil'den ney dinlemişlerdir. Mümtaz ve Nuran, ertesi sabah "söz vermiş gibi" iskelede birbirlerini bulurlar, İstanbul'a birlikte dönerler. Gerçekçilik adına ilk mimi koyabiliriz: Nasılsa ikisi de bu kez yalnızdır! Tüm roman boyunca karşımıza çıkacak tiplerin hemen hepsi (Mümtaz, İhsan, Suad, Ressam Cemil, Adile, Sabih, Muazzez, Mümtaz'ın dört okul arkadaşı...) o sırada Büyükağada oldukları ve aslında İstanbul'da oturdukları halde, dönüş yolunda Nuran ile Mümtaz'ı sanki özellikle yalnız bırakmış gibidirler! Nuran ve Mümtaz da doğrusu fırsatı iyi değerlendirirler: Vapurda müzikten, akrabalardan, tanıdıklardan söz ederek sohbet başlarlar. Nuran, bir ara, "*Ben sizi hiç yabancı saymıyorum. O kadar çok müşterek tanıdık var ki arada*" diyecek, Mümtaz da, "*Ben de öyle. O kadar öyle ki, bir gün dost olursak, bu dostluğun yolu bana, çok önceden çizilmiş gibi gelecek*" diye cevap verecektir. Mümtaz, Nuran'ın gülüşünü "çok mucizeli" bulur, bundan etkilenererek ona "*üstüste bir yığın hikâye*" anlatır. Daha sonra, sözü üst anlatıcı alır: "*Konuşurken, hep İhsan'ın repertuarını sarfettiğinin farkındaydı. 'Demek ki satıhtayım... daha kendimi bulamadım'. Hakikatte*

büyük bir eşikteydi.” İlerde, Nuran ile bir başka sohbetinde “İhsan’ın kendisinin işini çok kolaylaştırdığını”, yani bilgi ve kültürü ya da bunlara giden yol ve yöntemi İhsan’ın kendisine hazır olarak sunduğunu söyleyecektir.

Sahnenin Dışındakiler romanından, İhsan’ın babasının Rume- li göçmeni olarak Saraçhanebaşı’ndaki Elâgöz Mehmed Efendi Mahallesi’ne (asıl adıyla Muhtesib Karagöz Mahallesi’ne) yerleşmiş olduğunu, edindiği eski evi yıkarak yerine yenisini yaptığını, İhsan’ın gençlik yıllarında Paris’e gittiğini, dönünce bu evde yaşamaya devam ettiğini, Kurtuluş Savaşı başlarında, on bir yaşında iken öksüz ve yetim kalan amcası oğlu Mümtaz’ı yanına aldığını, Galatasaray Sultanisi’nde eğitimlik yaptığını öğrenmiştik. Mümtaz’ın savaş başında öksüz ve yetim kalışının ve İhsan’ın yanına gelişinin hikâyesi ise *Huzur*’un başında anlatılır. İhsan da savaş yıllarındaki Mısır’daki tutsaklığından dönmüştür. İskeleye Mümtaz’ı karşılarken, “*bir ayağı aksayan, çiçek bozuğu, ama güleç yüzlü*” biri olarak resmedilir. Galatasaray’da öğrenime başlayan Mümtaz’ın tarih hocası da İhsan olacaktır. Yine *Huzur*’dan, Mümtaz’ı yanına aldıktan bir yıl sonra İhsan’ın Macide ile evlendiğini, ilk çocuklarını bir kazada yitirdikten sonra iki çocukları daha olduğunu öğreniriz. Romanın geçtiği 1937 - 1938 aralığında İhsan eşi ve çocuklarıyla hâlâ aynı evde oturmaktadır. Şairliği de yoktur, sadece bir Türk tarihi yazma çabası içindedir. Hayat çizgilerinin farklılığına karşılık, İhsan’ın dillendirdiği tüm düşünceler, aslında Yahya Kemal’in düşünceleri. (İhsan / Yahya Kemal arasındaki benzerlik ve farklılıklar, sonradan yazılmış olan, ama romanlar arası zaman akışı açısından önceki bir dönemi içeren *Sahnenin Dışındakiler* bölümünde ele alındı)

“İhsan’ın repertuarının sarfedilmesi” repliği, İhsan - Mümtaz - Nuran arasında bir aktarım silsilesi tanımlamaktadır. Oysa gerçek hayatta üçüncü ayak yoktur ve gerçeklikle roman arasında bir rol değişimi söz konusudur. Özet bir anlatımla söylersek, gerçek hayatta Yahya Kemal - Ahmet Hamdi Tanpınar kültürel / düşünsel alışverişi, kimi bölümlerde İhsan - Mümtaz beraberliğine, kimi bölümlerde Mümtaz - Nuran beraberliğine bire bir aktarılır. Başka deyişle, Mümtaz hem alıcı hem verici konumdadır, yani İhsan yanında Ahmet Hamdi,

Nuran yanında Yahya Kemal olur, Nuran ise hep Ahmet Hamdi’likte kalır. Bu “ikame”, yer değiştirme, İstanbul gezintileriyle sınırlı görünmekle birlikte, aslında Nuran’ın ‘idealizasyon’ ürünü bir kişilik olduğunu da ortaya koymaktadır, çünkü 1930’ların sonunda her ne kadar özgür düşünceli, tek başına birey olma katına yükselebilmiş, çeşitli dallarda eğiticilik yapabilen ya da müzikle ve diğer sanat dallarıyla çeşitli düzeylerde uğraşan kadınlar var ise de, hiç biri Nuran gibi “çok boyutlu” ya da daha doğru bir deyişle “komplike” nitelikler taşımaz, bu konuya ilerde değinilecek. İlginç olan, *Huzur*’da Nuran’ın eğitim düzeyine geçerken değinilmesi ve ne iş yaptığı hakkında hemen hiç bir bilgi verilmemiş olması.

Yazara İhsan’ın repertuarını vurgulatan konuşma, Mümtaz ile Nuran birlikte eski İstanbul’u gezerlerken gerçekleşmiştir. Bir kaç gün Suriçi’ni, bir kaç gün de Üsküdar’ı gezerler. Mümtaz, Nuran’a semtleri ve yapılarını hikâyeleriyle birlikte anlatır. Ahmet Hamdi Tanpınar da, İstanbul’un geçmişten gelen mimarî eserlerini Yahya Kemal ile birlikte gezmiş ve ondan hikâyelerini dinlemiştir. Bu sıradan bir “şehir rehberliği” değildir, Yahya Kemal’in Paris’te geçirdiği on yıl içinde edindiği ulusal inşa bilincinin ve onun pratikteki yüzü olan “kültürel süreklilik” arayışının yansımasıdır. Yahya Kemal’in öğrencisi olduğu Fransız tarihçilerinin ve düşünürlerinin “ulus bilinci”nin ilk yeşerdiği ve etkilerinin henüz çok taze olduğu ülkenin bireyleri olmaları bir bakıma rastlantısal olsa da (Yahya Kemal’i ve öncesinde Genç Osmanlılar’ı Paris’e çeken, bu olgudan çok, bu olgunun dolaylı işlev gördüğü özgürlük iklimidir, bu iklimi bulabilecekleri bir başka ülke de olabileceği için, o nedenle işin bu boyutu kısmen rastlantısaldır), Yahya Kemal’in tüm bunlardan yöntemsel sonuçlar çıkartması, edindiği bilinci ezber teorik bilgi olarak tutmayıp, bakışlarını içinden geldiği geleneğe çevirmesi rastlantısal değildir, onun kişisel katkısıdır. Ancak, Yahya Kemal’in, Michelet’nin ya da Albert Sorel’in Fransa bağlamında ulusal inşayı anlatan kısa formüllerini yinelemekle yetinip, uluslaşma sürecinin kapitalizmin gelişmesi ve burjuvazinin verdiği sınıf mücadeleleri, ‘meta’nın gümrük duvarlarıyla korunması gereğinin ideolojik gerekçeler üretmesi ve kavmi “ulus”a dönüştüren diğer dinamik süreçler

üzerinde yeterince düşünmemiş olması, onu romantik denebilecek bir tarih ve gelenek anlayışına, “gökkubbe” ile simgelediği bir “hayali cemaat” tasarımına götürmüştür. İlerde, Tanpınar, hocasının bu eksikliğini kısmen gidermeye çalışacak, dikkati cemaat idealizasyonuna değil, uygarlığın izdüşümü kültürel öğelere çekmeye çalışacaktır ancak haliyle daha çok çöküş dönemlerinde bir diriliş çağrısı olarak kullanılan “parlak geçmiş” anlatısının ağır yükünü de hiç bir zaman üstünden atamayacak, gündelik hayatta da karşılığını arayıp duracaktır.

“Bir kültürün miracı”na dönüşen aşk

Mümtaz ile Nuran arasındaki aşk, daha bu gezintilerin başında, Boğaz’daki tarihi bir mekânda, bir aynanın önünde öpüşerek başlamıştır. Yahya Kemal ile Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yaptığı İstanbul gezintilerinde aralarında yaşanan kültürel aktarımın, birebir olarak romanda Mümtaz ile Nuran arasındaki ilişkiye taşınması kuşkusuz çok farklı boyutlara yol açmaktadır. Yahya Kemal ile Ahmet Hamdi arasındaki yaş farkı, hoca - öğrenci ilişkisi ve kültürel süreklilik ortak paydasında, “devam fikri”nde buluşma hali, her şeyden önce bir “uzlaşma”dır, gerilim içermez. Oysa, Mümtaz ile Nuran arasında gelişen ilişki, bütün roman boyunca süren bir gerilim odağıdır. Dolayısıyla, Mümtaz ile Nuran’ın kültürel süreklilik üzerinden buluşmaları, ortak değerler paylaşımları ile “şahsî masal”ları, evrensel ile yerelin, geçmiş ile güncelin, cemaat ile bireyin, orman ile ağacın sayısız ilmeklerle geçişip durduğu bir çevrim alanı yaratmaktadır. Bu açıdan *Huzur*’un uygarlık sorunları barındıran ‘büyük sorunsal’ın mı, yoksa iki insan arasındaki aşk ilişkisinden oluşan gündelik / küçük sorunsalların mı romanı olduğu sorusu sorulmalıdır. Sadece Mümtaz ‘küçük sorunsal’daki baştaki olumlu gidişten de, sondaki düş kırıklığından da ‘büyük sorunsal’a ilişkin sonuçlar çıkartmakla kalmaz, romanın anlatıcısı da bu iki sorunsal arasında gidip gelir.

Roman boyunca aşkı başka temsillere atayan şu türden göndermeler sıkça karşımıza çıkar: “*Mümtaz Nuran’ın aşkıyle bir kültürün miracını yaşadığını, Nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde*

Hafız Post'un rast, semâi ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına bir bakıma yaklaşıyor ve Nuran'ın fânî varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu” (Tanpınar, müzikteki sonraki serüvenini bilseydi, herhalde ‘arabesk’ kelimesini kullanmazdı).

Gündelik olan, bireysel olan bu biçimde “yüce”ye, büyük sorunsala özgülenince ortaya çıkacak çelişkilerle, kıyaslarla öteki uca da her an savrulabilir. Örneğin romanın en görkemli sahnelerinden birini, Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde Dede Efendi'nin Ferahfezâ Ayin'inin icra edildiği bölüm oluşturur. Herkes oradadır: Nuran, Tanpınar'ın “en müsbet” üç kişisi İhsan, Macide ve Tefvik Bey, adıyla sanıyla gerçek bir kişilik olan Neyzen Emin Dede (Yazıcı), onun öğrencisi Ressam Cemil (ki ad farklı olmakla birlikte o da gerçek bir kişiye, Ressam / Neyzen Halil Dikmen'e denk düşmektedir), ayrıca Orhan ve Nuri gibi arkadaşlar... İcranın anlatımı yazarın olağan üstü betimlemeleriyle yol alır, özellikle Mümtaz, Nuran, İhsan ve Tefvik Bey açısından müziğin ‘anlık keyif’in ötesine geçtiği, bir kez daha temsil değeri üstlendiği vurgulanır. Ferahfezâ Ayin, gelenekten gelen uygarlık bilinci ile bireysel olanın kesişim noktasında hepsini “ışıklar”a, “bulutlar”a, “gökyüzü”ne taşır. Oysa, icranın tam ortasında bu müzikten keyif almayan ya da en azından o müziğe ötekilerin verdiği temsil değerini yüklemeyen Suad gelir. Dahası, sonraki satırlar, uzun uzadıya Suad'ın benmerkezci, son derece kişisel açıklamalarıyla yol alır. Üstelik, tam da İhsan o meşhur “irşad” söylemlerinden birine girişmişken olur bunlar; her şey bir yana bırakılır, herkes takıntılarını, saplantılarını dillendiren Suad'ı yatıştırmak için çaba harcar.

Sorulması gereken sorudur: Böylesine yüksek bir kültürel paylaşım, hatta ortaklaşa bir “vecd hali” yakalamış insanların, sonrasında Suad'ın sıradanlıklarına katlanmaları, acaba gerçekçi midir? Çünkü oradaki herkes, romanın önceki bölümlerinde anlatılan Suad vukuatlarına vakıftır: Nuran'a tacizkâr bir aşk mektubu yazmıştır, Mümtaz - romanın gerçekliğini zorlayan bir başka rastlantısallıkla - onun ev-

lilik dışı çocuğunu aldırması için metresiyle olan konuşmasına tanık olmuş ve bunu herkese anlatmıştır, vb. Böylesi bir insanın gözlerden ve gönüllerden ırak tutulması, bir “dışlanma” yaşaması beklenir iken, “tasallut” roman boyunca sürüp gider ve romanın sonu da bu kez sanrı boyutunda aynı tasallut ile gelir. Suad, sanki ‘büyük sorunsal’ın yeterince algılanmaması, ketlenmesi ve Mümtaz ile Nuran’ın aşkının büyük sorunsala ulanmaması için oradadır.

Her şey olup bittikten ve aralarına intihar eden Suad’ın ölüsü girip Nuran’dan ayrıldıktan sonra, başladığı Şeyh Galib romanını bitiremeyeceğini söyleyen Mümtaz’a İhsan hatırlatır: *“Kendi hayatında vehmettiğin şeyleri onlara taşıyordun. (...) Eğer seçtiğin devrin meselelerinde arasaydın o zaman her şey değişirdi. Halbuki sen tek bir insanın etrafında dünyayı toplamağa çalıştın. (...) - İyi ama ben meselelerle meşguldum. - Hayır, sen yalnız Nuran’la meşguldün. (...) Şimdi hayata açılacaksın! Hislerinin değil, düşüncenin adamı olman lâzım!”*. Romancı, araya girer, Mümtaz’ın “hislerine tercüman” olur: *“Fakat İhsan bir noktayı anlamıyordu. Mümtaz, Nuran’ın aşkına bir tecrübe gibi bakmıyordu. O hayatının bir parçasıydı. Onunla pek az insana nasip olan şeyi, aşkı ve uzviyeti ilâhileştiren bir anlaşmayı tatmıştı. Bu kendi saadeti idi, saadetini fedaya razı değildi”*. Bu paragraf bile, Mümtaz’ın değil, romancının çelişkisini barındırıyor: “Kendi saadet”i için “aşkı ve uzviyeti ilâhileştirmek”, başka deyişle bu yolla ‘küçük sorunsal’ı ‘büyük sorunsal’a, kişisel mutluluğu uygarlık bilincine eklemek ya da ona eşdeğer bir konum sağlamak... Tanpınar’ın sonsuz döngüsü, sürekli yenilgisi, asıl maddi değerleriyle somutlaştırmak için çaba harcadığı “geçmiş”in aşırı yüklemelerle gündelik hayatla bir türlü bağdaşmazlığıdır.

“Yarı şiir bir hülyada, realitenin sınırlarında...

Deve kervanıyla seyahat gibi de yorucu...”

Kuşkusuz bireysel odaklı ve gündelik yaşantıya dönük olan öndeki sorunlar ile bağlandığı arka plan (başka deyişle, büyük çerçeve, büyük sorunsal) arasında diyalektik bir ilişki var. Dolayısıyla yazarın kurdu-

ğu dünyada gerek gündelik yaşantıya, gerek arka plana, gerek bu iki olgu arasındaki ilişkiye ve işleyişe dair canlandırmaları, “gerçeklik” açısından sorgulanabilir. Georg Lukacs, ünlü gerçekçilik tartışmasında, dışavurumculuk’u eleştirirken Marx’a gönderme yaparak ve öz ile fenomen (görünüş, görüngü) arasındaki ayrıma dayanarak, kapitalizmin özü, mahiyeti itibariyle bütünsellik içeren bir gelişme gösterdiğini, bunun sistemin asal niteliği olduğunu ve giderek pekiştüğünü, ancak olgunun bireyler tarafından ‘parçalı’ algılanabildiğini, bütünselliğin gözden kaçırıldığını, bundan etkilenen kimi sanatçıların, politik görüşleri solda (anti-kapitalist) bile olsa, bu yapıya uygun, parçalı algıya dayalı ürünler verdiklerini ve bu durumun eserlerin biçimini de belirlediğini, bunun dahi kapitalizmin nesnel işleyiş şartlarının bir sonucu olduğunu savunur. Ona göre, kapitalizmin önceki evresinde, sanatçıların henüz “bütünsellik”i kavramalarına engel olacak şartlar ve ortam söz konusu olmadığı için, edebiyatta, özellikle anlatı sanatında “eleştirel gerçekçilik” var olabilmisti.

Tanpınar, roman sanatının doğduğu bir ülkede değil, sonradan “ithal” yoluyla girdiği ve anlatı gelenekleri az çok farklı bir ülkede, yine kapitalizmin iç dinamiklerle, sermaye birikimi ve sanayileşme ivmesiyle yükselişe geçtiği bir ülkede değil, yeni yeni uç veren kapitalizminin önceden kapitalizme geçmiş (emperyalistleşmiş) ülkelerce engellendiği bir ülkede ve “burjuva devrimi”ne burjuvaların değil, askerî bürokrasinin öncülük ettiği ve sonrasında imparatorluktan kopuşa sadece siyasal rejimi değil, hayatın bütün alanlarını dahil etmek isteyen bir program uyguladığı bir ülkede eserini vermekteydi. Öte yandan, romanda “eleştirel gerçekçilik” ile modernist anlayışlar arasında, Proust’un da en önemli temsilcilerinden biri olduğu, bir geçiş halkası var. Tanpınar da en çok bu yazardan etkilendiğini romanlarında dahi açıkça belirtir. Dolayısıyla Tanpınar’ın eserine bakarken, kurulması gereken denkleme pek çok ögenin dahil edilmesi zorunlu olmaktadır. Sözgelimi, İhsan “*garip bir şekilde yalnız kendimize ait şeylerle uğraşmakta, yalnız onları sevmeye çalışmakta (...) fakat ölçü hissinin garptan aldığı için kendi zevkimize ait tercihleri öbürlerinden pek ayırmamakta*”dır. (Tanpınar, ilgili incelemesinde, aynı sözü, gündelik alışkanlıklara kadar örnekleyerek, Yahya Kemal için söyler).

Tanpınar'da bütünsellik kavramının bulunması ve anlatılarında bir arka planın hep var olması, sadece eleştirel gerçekçilik ile modernist anlatı arasındaki geçiş halkasında yer almasından ileri gelmez. Onda bütünsellik kaygısı çok özgül bir biçim almaktadır; çünkü, Tanpınar, Yahya Kemal'den "kültürel süreklilik" düşüncesini tevarüs etmiştir. Bu düşüncenin kökleri ise sıradan bir "mâzi"de değil, yine bütünsellik dolayımında kavranması gereken bir mâzidedir. İstanbul'un eski semtlerini gezerlerken, "*Nuran tarikatleri çok merak ediyor, fakat ikisi de mistik yaratılıştadır olmadıklarından üzerinde durmuyorlardı*" cümlesinin ardından, Nuran'ın "*Ben o zamanlar gelseydim... muhakkak Celveti olurdu*" dediği eklenir ve "*Fakat hakikaten inanıyorlar mıydı bütün bunlara?*" sorusu gelir. Sonrasında şöyle bir diyalog gelişir: "*Şark bu, güzelliği de burada. Tembel, değişmekten hoşlanmaz, gelecekte adeta mumyalanmış bir dünya, fakat bir şeyi, çok büyük bir şeyi keşfetmiş. Belki vaktinden çok evvel bulduğu için kendine zararı dokunmuş...* / - Nedir o?... / - Kendisini ve bütün âlemi tek bir varlık halinde görebilmenin sırrını. Belki de gelecek ıstıraplarını hissettiği için bu panzehiri bulmuş. Ama unutmayalım ki dünya ancak bu noktadan kurtulur. / - Bulduğu şeyin ahlâkını yapabilmiş mi? / - Zannetmem, fakat bu buluşta kendisini avuttuğu için hareket imkânlarını az çok azaltmış... Yarı şiir bir hülyada, realitenin sınırlarında yaşamış. Maamafih bu hali benim hoşuma gitmiyor, **deve kervanı ile seyahat gibi ağır ve yorucu geliyor...**"

Bu sözlerin ardından Mümtaz'ın düşüncesinde Antalya'daki otelin önüne her gün dizilen deve katarlarının canlanması ve "*Akşamleyin boş ufukta deve dizisi ne kadar başka türlü oluyor*" demesi ilginçtir ve "*yarı şiir bir hülyada, realitenin sınırlarında yaşamış*" insanların yaşantılarını "*deve kervanı ile seyahat gibi ağır ve yorucu*" bulan kendi sözlerine karşı bir denge kurma çabası gibi gözüküyor. Zaten, hemen ardından Nuran'ın "*Niçin eskiye bu kadar bağlıyız?*" sorusu gelecek, Mümtaz'ın özellikle müzik üzerinden uzun açıklamaları başlayacaktır. Başka deyişle, Mümtaz "hoşuna gitmeyen" ağır ve yorucu deve kervanı seyahatine sürekli dönüşler yapmaktadır.

Öte yandan, Tanpınar'ın, "*Kendisini ve bütün âlemi tek bir varlık halinde görebilmenin sırrını*" kavrama konusunda öncülük edenlerin

başına gelenleri yeterince sorguladığı söylenemez. “Enelhak” anlayışını savunan Hallacı Mansur ve Türk divan şiirinin kurucularından sayılan Nesimî, kimi sufilere göre, esasta, özde değil, usulde yanlış yapmış, “avam”dan saklı tutulması ve sadece tasavvuf basamaklarında belli bir düzeye gelmişler arasında dillendirilmesi gereken “sırrı” açık etmişlerdir, o yüzden vahşi yöntemlerle idam edilerek bedel ödemişlerdir. Nizâm-ı âlemciliğin doruk noktası olan “vahdet-i vücud” felsefesi “sırrı açık etmeyenler”in elinde, başka deyişle evcilleştirilerek ve resmîleştirilerek Osmanlı imparatorluğunun zihniyet dünyasında ayrı bir renk olarak varlığını koruyacaktır. “Vahdet-i vücud” anlayışının hem kısıtlayıcı bir yanı var, hem esneklik sağlayan bir yanı. Bir bakıma “birey” yüce Tanrının varlığında yok oluyor, ama öte yandan birey Tanrının belirişi olarak dikkate değer hâle geliyor. O yüzden, bu inanç ilahiyatın katı kurallarının arkasından dolanmak isteyen hegemonyanın da bir aracı olabilmıştır ve katı ilahiyatçı yaklaşımlar karşısında ayakta kalmasını buna borçludur. Hilmi Ziya Ülken ise, Tanpınar’ın “vahdet-i vücud” anlayışı ile panteizm arasında paralellik buluşunu eleştirir ve birincinin doğuya özgü ve özgül bir anlayış olduğunu, panteizm ile karıştırılmaması gerektiğini savunur.

Kültürel sürekliliğe vurgu, bir yanıyla maddî, müspet, gerçekçi bir program önerisidir: Pek çok toplumda köklü siyasal düzen değişikliği bir kültürel kopuntuyu da mutlak biçimiyle zorunlu kılmamıştır, tam tersine, hele de ulusal inşa süreçlerinde kültürde organik bir süreklilik gözetilmiştir. Öte yandan, bu vurgu, “mâzî”yi sahiplenmek, en azından değerini bilmek biçiminde bir “ideal” oluşturur ve “ideal” birey bu çerçevede oluşturulmak istenir, dolayısıyla bir “hayali cemaat” anlatısı olsa da, haliyle tümelci bir bakışa da yol açar. Başka deyişle, Tanpınar’ın, düşünsel alanda neredeyse otomatik bir bütünsellik anlayışı oluşturan kültürel süreklilikten, sanat alanında da bütünselliği henüz belli oranda gözetken bir evreden etkilenmiş olması, bir denk düşme halidir ve bir senteze yol açmıştır. Ancak, Mümtaz, *“İnsan denen bu saz parçası”* sözünü aklından birkaç kere geçirir, sonra da *“Ve hayat dediğimiz çok ayrı şey”* diye ekler. Mümtaz, bir yandan “arka plan”ın, büyük sorunsalın olanca yükünü taşır, bir yandan bu yüke uyarlamak

istediği “şahsî masal”ının girdaplarında sarsıntılar yaşar. Tanpınar da, bir yandan sürekli “devam fikri”ne vurgu yapar, ama yeri gelir “nizâm-ı âlemcilik”e alaycı bakışla bakabilir, başka bir romanında (‘ideal’inin hâlesinin solmaya başladığı bir evresinde yazdığı *Aydaki Kadın*’da) başka bir roman kişisine “Herkesin artık parça parça olduğunu, hiç bir zaman artık yekpare olunamayacağını” söyler.

Mâziden ütopyaya bir armağan olarak müzik

Tanpınar’da arka plan ile kültürel süreklilik düşüncesi arasında karşılıklı bir belirleme, dolayısıyla “gel-git” ilişkisi var. Bu da doğallıkla bireyler ve onların gündelik yaşantıları üzerinden belirir. Gündelik yaşantıya dair anlatının gerçeklik ile tartışılması ve anlatılan olgu ve olayların “inandırıcılık” düzeyleri tartışılabilir. Ancak, Tanpınar’ın ayımsız her romanında var olan “arka plan”ın gerçeklik ile oranını tartıya vurmak da o kadar kolay değil. Tanpınar, romanlarında geçmişin uygarlık değerleriyle, en çok da müzik ile sürekli hemhal olan kişilikler çizer ve bunun “mâzi”de de böyle olduğunu imâ eder. Giderek bunun “ilerde de böyle olması” özlemi sezilir, yani bir ütopyaya kapı aralandığı anlaşılır. Sadece kültür ve uygarlık sorunları değil, “istihsal programı” da bunu gerektirir, Mümtaz Nuran’a kendisinin de “yeni bir hayat”ın gerekliliğine inandığını, ama bunun için bir “hüviyet” gerektiğini, bu hüviyeti de her milletin kendi mâzisinden aldığını söyledikten sonra - romanın iktisadî analizlerini de üstlenmiş olan İhsan’a özenircesine - şunları da ekler: *“İki şeyi birbirinden ayırmamız lâzım. Bir tarafta sosyal kalkınma ihtiyacı var. Bu cemiyet realiteleri üzerinde düşünerek, onları değiştire değiştire yapılır. Elbette İstanbul, sonuna kadar, sadece marul yetiştiren bir memleket kalmıyacaktır. İstanbul ve vatanın her köşesi bir istihsal programı istiyor. Fakat bu realiteler içine mâziyle bağlantımız da girer. Çünkü o, hayatımızın, bugün olduğu gibi gelecek zamanda da şekillerinden biridir.”*

Tanpınar, “sosyal kalkınma ihtiyacı” ve “istihsal programı” ile “mâzi”nin hangi enlem ve boylamlar üzerinde buluşacağı ve ne gibi sonuçlar doğuracağını geleceğe göndermiş gibidir ama mâzinin, sos-

yal kalkınma ve istihsal programı öncesi gündelik hayata nasıl yansıyacağını, roman kişilerini müzik ile haşır neşir kılarak göstermek ister. Müzik, bu noktada, gündelik işlevlerinin ötesinde, temsil görevini üstlenmiş durumdadır. Referans mâzi olduğuna göre, sorulması gereken soru, “Acaba müziğin alımlanma düzeyi ‘mâzide de Tanpınar’ın romanlarında gündelik yaşantıya taşıdığı düzeyde miydi?” olmalı. Önce, Tanpınar’ın müziği gündelik hayata nasıl taşıdığına bakalım. Bu amaçla, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Müzik* adlı kitabımdan (Pan Y. 2000, İkaros Y. 2013) bir kaç paragraf aktaracağım.

Tanpınar’ın romanları arasında en çok *Huzur* müzik ile harman edilir. Romanda adım başı ve her vesileyle müziğe göndermeler var. Müzik, zaten genel olarak Tanpınar’ın eserlerinin atmosferi, nesnesi, hatta kimi zaman doğrudan öznesidir. Öne çıkardığı roman kişileri de müzikle dolaysız bir ilişki içindedirler hep. Önemsemediği kişiliklerin müzikle bu içli dışlılığı Tanpınar’ın dünya tasarımıının bir türevidir kuşkusuz, abartmaya dayansa bile, reel dünya olarak sunulur, bir kaçış alanı olarak değil. Zaman zaman kuşkulandır bu dünyanın gerçekliğinden Tanpınar; *Huzur*’da bir yerde Mümtaz halkın yoksullukları, çaresizlikleri arasında ezgilerin neye yaradığını sorgular, bir başka yerde Tabî Mustafa Efendi ya da Dede Efendi’yi tanımadan âşık olabilen Mehmete şaşırır, vb. Zaman zaman da sunduğu reel dünyadaki abartıyla yetinmeyip müziği bir üst katmana gönderir: burada müzik bir analogi ögesidir, ender yakalanan yaşantılara modellik eder. *Sahnenin Dışındakiler* romanında yaptığı betimleme gibi: “Boğaz, eylül gecesinde musiki kadar güzel ve derin, müziğin sunduğu hayaller, açtığı alemler kadar imkânsız” olur sözgelimi. Ya da Nuran’la yaşanmış bir akşamın etkileyciliğini şöyle tanımlar, Tanpınar: “*Bu ancak musikide eşi aranabilecek gecelerdendir. Yalnız orada, onun nizamıyla elde edilebilirdi*”

Müzik, Tanpınar’da sadece bir coşum kaynağı olarak yaşanmaz, ‘bizim olan’a erişmenin en asli öğelerinden birisi olarak bir araştırma konusudur aynı zamanda. Tanpınar, bu “vecd”i fiilen yaşamaz, yaşayamadığına hayıflanır da, ama orada durmaz, müzikler arasındaki yürüyüşünü sürdürür. Sözgelimi, *Beş Şehir*’in Konya bölümünde Mevlevî ayininden folklora geçer; Konya’da dinlediği türküler de ayin

kadar etkilemiştir onu, tıpkı Erzurum'da olduğu gibi. Müzikle kendinden geçiş Tanpınar anlatısının müziği alımlama biçimi değildir, daha çok bir kültür olarak ve bütün çeşitliliğiyle yaşar müziği.

Tanpınar, 1960 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan “Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar” adlı yazısında müzik ufkunun genişliğini gösterir: “(...) Şüphesiz klâsik musikimiz halk havaları ile beraber dünyanın en zengin denebilecek nağme hazineleridir. Bu musikiye ben bağıyım. Fakat eksiklerini de inkâr edemem. Nağmenin ötesinde yine değişik şekli ile nağme yahut da bir nağmeden ötekine geçişler vardır. Bilmem söylemeğe hâcet var mı? Nağme musikinin iptidâi maddesidir. Onun işlenmesi, değişmesi, yepyeni tertiplere girmesi lâzımdır.” (Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Y).

Yine de Tanpınar'ın ilgisi açık bir biçimde Klasik Türk Müziğine yöneliktir. Onun da basit makamlarını değil, 17. ve 18. yüzyılda dönemin modernleşme akımlarına özenen besteciler tarafından yapılmış ‘mürekkep’ makamlarını yeğler. Yine Klasik Türk Müziği'nin ağır formlarınadır ilgisi, “şarkı”dan çok “beste” “kâr” “ayın” gibi formlara yönelir: “İkisi de alaturka musikiyi çok sevmekle beraber, muayyen makamlardan öteye pek az geçerlerdi. Ferahfeza'yı, Acemaşırân'ı, Beyatî'yi, Sultânî Yegâhî, Nühüft'ü, Mahur'u tercih ederlerdi. Bunlar asıl ruh iklimleriydi... Fakat bunlarda da her eseri olduğu gibi kabul etmezlerdi. Çünkü Mümtaz'a göre alaturka musiki eski şiirimize benzerdi. Orada da asıl sanat addedilen ve öyle yapılandan şüphe etmek gerekirdi... Bunların dışında Hüseyinî'yi ancak Tab'i Mustafa Efendinin bestesi cinsinden bir kaç eserinde ve Ded'e'nin bazı eserlerinde beğenirler, Hicazdan Hacı Halil Efendinin meşhur saz semâisini bilirler, Uşaki Hacı Arif Beyin meşhur iki şarkısıyla, Suzidilârâ'yı Selim-i Sâlisin kaderiyle birleşmiş hususi bir zaman addederlerdi.”

Bu satırlar da Tanpınar'ın ilgisinin Hüseyinî, Uşşak, Muhayyer, Rast gibi basit ve “bezm”e görece daha yatkın makamlara ve “şarkı” formuna değil, mürekkep makamlara, ağır formlara yönelik olduğunu göstermektedir. (“Basit makam” nitelemesinin “yalınkat” anlamına gelmediğini, en eski “temel” makamları anlattığını hatırlatalım). Tanpınar, “Yahya Kemal ve Türk Musikisi” konulu bir radyo konuşmasında, Türk Müziği'nin çevresinde geliştiği üç büyük eserin Abdülkadir-i

Merâî'nin Segâhkar'ı, İtrî'nin Nevâkâr'ı, Dede Efendi'nin Ferah-Fezâ Ayini olduğunu belirtiyor. (*Yaşadığım Gibi*, Dergâh Y.). Aynı konuşmada, Yahya Kemal ile konservatuvar arşivine gidip Nevakâr'ı dinleyişlerini, *Huzur*'daki ayin icrasına benzer bir atmosfer olarak betimliyor. Öte yandan Tanpınar halk müziğine, Klasik Türk Müziği'nden geçerek, o müziğin 'deleletiyle' yaklaşmaktadır çoğu kez. Onlarda, ayrı, yabanıl, ama görece daha kolay, daha hafif bir yan bulmaktadır. Sözgelimi bir tartışmadan bunaldıkları noktada İhsan şöyle deyiverir: *"Çocuklar, bu bahisten kurtulmamızı istiyorsanız Orhan'la Nuri bize halk havaları söylesinler. Orhan'la Nuri bu kafilenin folklör tarafıydı. Ne kadar çok türkü bilirlerdi"*

Cumhuriyetin müziği ile cumhurun müziği arasında

Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik kitabında, Tanpınar'ın, müziğin daha çok coşuma yol açtığı, "vecd" halinde yaşadığı hallere dair çizdiği görüntülere gönderme yapmıştım. Aslında Tanpınar'da müzik, gündelik hayatın en sıradan anlarına dahi yerleşir: *"Nuran balıktan yorulduğu zaman dayısının mırıldandığı şarkı veya besteye iştirak ediyor. Tevfik Bey, yeğeninin kendisine yardıma geldiğini görünce sesini yükseltiyor, lüfer avı musiki safasına dönüşüyordu"*

Bu noktada can alıcı bir soruya geldik: Mümtaz'ın zaten musiki düşkün olması, sevgilisi Nuran'ın güzel şarkı okuması, Anadolu folklorunu hem ezgi hem halk dansları boyutuyla çok iyi bilmesi, Nuran'ın babasının neyzen Rasim Bey, dayısının "Bolâhenk" adıyla anılan sazende / hanende Tevfik Bey, büyük dedesinin "Mahur Beste"nin bes-tecisi Talat Bey olması, Mümtaz'ın mürşidi İhsan'ın müzikle içli dışlı olması, ayrıca Emin Bey, Ressam Cemil Bey gibi musikişinasların kadroya eklenmesi, arkadaşların en azından işin "folklor tarafı"nı temsil etmeleri, Mümtaz'ın hasta İhsan için gece yarısı apar topar bulduğu doktor ile dahi "Akdeniz medeniyeti" ve müzik sohbeti etmeleri... acaba gerçeklikle örtüşen bir durum mudur?

Roman içi zamana, 1937 ve 1938 yıllarına dönersek, müziğin gerek toplumda, gerekse aydınlar katında Tanpınar'ın aktardığı ölçüt ve boyutlarda yaşanmadığını söylemek gerekecek. Atatürk'ün henüz sağ

olduğu bu dönemde, Tanpınar'ın hiç değinmediği Klasik Türk Müziği yasakları, sistemin bu müziği toplumdaki tutuma çabaları sürüyordu. Daha çok folklorik müzik özendiriliyordu. Buna karşılık, Atatürk akşam yemeklerini, devletin ileri gelenleriyle birlikte, kurdurduğu fasıl topluluğunun icra ettiği klasik Türk müziği ve halk müziği eşliğinde yiyordu. Öte yandan, klasik geleneği sürdüren nitelikli sanatçılar, çok az sayıdaydı. Klasik gelenek, bir yandan sinema ile de kontak kurmuş olarak, nitelikli sanatçıların tepkisini çeken “dejenere icra”nın eline kalmıştı. Hatta, klasik Türk müziğinin yasaklanmasının nedeninin, Atatürk'ün tanık olduğu bu tür bir icra olduğu söylenir. Dahası, niteliksiz bir müzisyenin, icat ettiği yeni bir sazla “huzurda” konser vermesinin bu konudaki tepkiyi büyüttüğü aktarılır. Klasik müziğin ayağa düşürülmesi, klasikçilerin yanı sıra, bir edebiyatçının, Asaf Halat Çelebi'nin de öfkesini çekmiş, ona “Todi Musikisi” yazısını yazdırmıştır.

Tam da *Huzur*'un konusunun geçtiği 1938 yılında, Tanburî Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil, Ankara radyosuna Türk Musikisi şefi olarak atandı. Bunu Türk ve Batı Musikileri şefi olması, ardından “Klasik Koro”yu kurması izledi. Cevdet Kozanoğlu'nun da katkısıyla Türk müziği icrasına disiplin getirildi, yeni icracılar yetiştirildi. Ayrıca yine Mesut Cemil'in ön ayak olmasıyla önemli klasik eserler plağa aktarıldı. Bunlar arasında Tanpınar'ın *Mahur Beste* romanını ithaf ettiği Eyyubî Bekir Ağa'nın “Mahur Beste”si de var, Mesut Cemil yönetiminde “erkekler korusu” tarafından plağa da okunmuştur. (1980'lerin başında, şair arkadaşımız Tarık Günersel'in annesi Güngör Hanım'ın plakları arasında bu taş plağa da rastlamış, kaydını almıştım). Muzaffer Sarısözen'in halk müziğinin başına getirilmesi ve o alana da belli bir düzey ve nitelik kazandırılması, yine aynı dönemdedir. Bu gelişmeler, “yoz” icranın ve “piyasa”nın tepkilerine, hatta baskılarına da yol açmıştır. Bir yandan devlet tekelinde ve denetiminde disiplinli, nitelikli icranın; bir yandan sinema filmleri ile plak endüstrisinin gelişiminden de ivme alarak, piyasa icrasının var olduğu bir süreç böyle başlamıştır.

Dönemin müzikal ortamıyla ilgili bu özet bilgiler, klasik geleneğin, her seçkin sanat gibi, aslında fazla ortam, araç, dinleyecek kulak bulamadığını, dolayısıyla Tanpınar'ın “müzik ile haşır neşir” kişilikle-

rinin kısmen yazarın “idealizasyon”una dayandığını ortaya koyuyor. Tanpınar, romanlarını 1940’ların ikinci yarısından itibaren yazmaya başlamıştır. Tahmin etmek zor değil: Romanlarındaki müzik ortamı bilgilerini daha çok Mesut Cemil sonrasının ve radyo, plak gibi araçların gelişimi şartlarında edinebilmiştir. Gerçi, klasik geleneği taşıyan çabalar hiç eksik olmamıştır, örneğin “Darüelhan” (Konservatuar) daha 1925’lerde plaklar çıkartmış, arşivler oluşturmuştur ama bunlar sınırlı sayıdadır ve bunlara sınırlı sayıda insan erişebilmiştir. Nitekim, Tanpınar, Yahya Kemal’in isteği üzerine, bu ilk kayıtlardan biri olan İtrî’nin “Neva Kâr”ını konservatuar arşivinde dinleyebildiklerini anlatır. *Huzur*’da icrası uzun sayfalar ayılarak, önemsenerek anlatılan, romana temel oluşturduğuna inanılan Ferahfeza ayın bile, muhtemeldir ki, belki Tanpınar’ın evinde, ama çok daha yakın yıllarda bir icranın izlenimlerine dayanmaktadır. Nitelikli müziği alımlama düzeyinin, çoğaltıcı teknik gereçlerin bulunmadığı ve müziğin bir kerelik canlı icraya yazgılı olduğu eski devirlerde de, Tanpınar’ın tahayyül ettiği oranda olmadığını kestirmek mümkün. Dolayısıyla, Tanpınar’ın anlatılarında, geçmişte ve yaşanan anda herkesin müzik ile haşır neşir olması, gerçeklikten çok bir özleme denk düşmekte, dolayısıyla ütöpik bir gönderim olarak belirmektedir.

ayrılığı

Vuslata değil, hasrete dayanan tahayyül

Öte yandan, Nuran’ın müzikle içli dışlı hâlinin de gerçeklik açısından sorgulanması gerekiyor. Geçmişten bugüne, kadınlar müzik sanatının her aşamasında asal bir öge olarak hep var olmuşlardır (*). Romanın geçtiği dönem açısından bakarsak, salt medya araçları geliştiği için değil, cumhuriyetle gelen görelî özgürlükler nedeniyle de kadınların sanat alanında etkinlik göstermelerinin bir ivme kazandığı dahi söylenebilir. Müzik alanında da, “aykırı besteci” Neveser Kökdeş’ten tutun da, icracılığının yanı sıra teorik emeği ve yazarlığıyla da öne çıkan Laika Karabey gibi adlara kadar pek çok ad anılabilir. Tanpınar’ın model kadını geleneksel Türk müziğine yatkın olduğu için, o alandan örnek verdik, aynı dönemde çok sesli evrensel müzik alanında da adını duyuran kadın sanatçılarımız oldu. Ancak, alana hayatlarını adanmış bu adlarla, icracılığı eş dost arasında kalan, daha

çok “alımlayıcı” konumda olan Nuran arasında herhangi bir özdeşlik kurmak zor. Tanpınar’ın özel ilgi alanına girmiş, adları bilinir öğretim üyesi ya da bir ara öğrencisi olmuş bayanlardan Nuran’a modellik ettiğine inanılanlar da yok değil, ancak bunların da Nuran düzeyinde ve oranında müzikle hemhal olduğuna dair yeterince veri yok.

Tanpınar, kültürel süreklilik, gelenek, uygarlık bilinci gibi alanlarda görev üstlenmiş erkekleri çizerken, Yahya Kemal ve bizzat kendisi gibi somut örneklerden hareket ettiği için gerçekçidir. Ancak sıra kadınlara gelince idealizasyon kaçınılmaz olmaktadır, çünkü yanında yöresinde işi Nuran’daki düzeye vardırmış somut örnekler bulmuş olması, pek de mümkün değil. Dahası, Tanpınar’ın kişisel özlem ve beklentileri işin içine girmektedir. Bu da salt ona özgü bir sorun değil kuşkusuz: Kadınlarını evlere kapatmış bir toplumda (‘fıtrat’ nedeniyle değil, tam da bu nedenle!), erkek ile kadının kültürel paylaşımı ve kültürel eşdeğerliliği pek de mümkün olamamaktadır. “Kaç göç”e dayalı coğrafyamızda, kadın erkek kültürel alışverişi sınırlı kalınca, yönelim kendi cinsine doğru olmuş, bu durum da sayfaların epey karışmasına yol açmıştır. Sözgelimi, Mevlânâ Celaledin Rumî, “şeyhlik illeti” dediği eşcinselliği lanetlemiş, ayıplamıştı, o konuda eylemli bir ilişkisi olmadığı bilinmekle birlikte, Şemseddin Tebrizî, Kuyumcu Selâhaddin, Çelebi Hüsameddin gibi karşılıklı kültürel etkileşime dayanan “sevgililer” edinmekten geri durmamıştı. 20. yüzyılın ilk yarısında, kadınlar artık evlerden çıkıp kamusal alana karışır olmakla birlikte, yine de erkekler kadar fırsat eşitliğine sahip olamadılar, dolayısıyla sevgililer ancak Nuran gibi daha çok “tahayyül”de yaşatılabiliyor, “vuslat”tan çok “hasret”in ürünü olabiliyordu. Kaldı ki, Nuran’ın henüz ortada evlilik yokken, yakın ilişkide olduğu adamı geleneksel kültüre bağlı annesinin ve dayısının bulunduğu ortamlara götürmesi, o dönem açısından dahi yaygın rastlanır bir durum olmasa gerek. Benzer gerçeklik sorgulamaları Tanpınar’ın öteki kadınları, sözgelimi İhsan’ın özveri anıtı eşi Macide için, en çok da *Sahnenin Dışındakiler*’in Sabiha’sı için yapılabilir.

Huzur’da, “iktisadî hayat”a ilişkin göndermeleri daha çok İhsan üstlenir. 1937 - 1938 yıllarını kapsayan roman içi zaman, geri dö-

nüşlerle Batı Anadolu'nun işgali yıllarına doğru genişletilir. Yaklaşık yirmi yıllık bu süreçte, bir imparatorluk sonlanmış, yerine Batı'daki burjuva devrimlerinden esinlenmiş genç bir cumhuriyet kurulmuştur. Ancak başta da vurgulandığı üzere, sermaye birikimi oluşturarak, sanayi kuruluşları kurarak, meta üretimi yaparak, pazara egemen olarak bir üretim - tüketim döngüsü sağlamış burjuvazi değildir devrimin motoru, askerî bürokrasidir; "cumhur" da, geleneksel toplum katmanlarıdır. Yine de, Kurtuluş Savaşı sonrası imzalanmış antlaşmaların kısıtlayıcı etkilerine rağmen, olabildiği kadar korumacı tedbirlere başvurulmuş, bir "millî iktisat" politikası izlenmek istenmiştir. Bir yandan gayri-müslim mallarına ve işletmelerine dönük, gaspa varan politikalar, kimi siyasal kadroların devlet eliyle çıkarlar elde etmelerine yol açan "aferizm" dalgaları, öte yandan devletçi sanayileşme, ülkedeki ulaşım ağını geliştirme, denetimli yabancı sermaye girişi çabaları arasında ülke bağımsızlığını da görece olarak koruyabilmiştir. Üstelik bu dönem, birinci büyük savaş sonrasına ve 1930'larda yaşanan büyük kapitalist bunalıma denk düşmüştür. Romanın ana zamanını oluşturan 1937 - 1938 aralığında ise ikinci büyük savaş ve Atatürk'ün ölümü eşiktir. *Huzur*'da daha çok İhsan ağzıyla yapılan iktisadî analizlerde bu olguların çoğuna hiç değinilmez. Daha çok "istihsal ve istihlak" (üretim ve tüketimi) artırmanın gereği üzerinde durulur. Tanpınar'ın barometresi kapitalizm öncesi bir olgu olan "çarşı"dır ve romanlarda en çok durumu pek parlak görünmeyen "çarşının halleri"ne gönderme yapılır. Bu yapılırken, bölüşüm ilişkilerindeki çarpıklıklardan ve sömürüden hiç söz edilmez. Hatta, yoksul sınıfların darlık zamanı sıkıntılarından daha az etkilendikleri gibi, özünde belki doğru, ama ahlakî boyutu kabul edilemez saptamalar yapılır. Nitekim, her üç romanda temel kişilikler ve çevreleri, konaklı, köşklü, yalılı bir hayat düzeni içindedirler. Sürekli parasızlık çekmiş olan Tanpınar gibi, salt öğretim üyesi maaşıyla geçinmesi gereken Mümtaz bile, Taksim'de Nuran'la kolay buluşacakları ikinci bir evi kiralayıp döşeyebilecek imkânlara sahiptir; yemesi, içmesi, gezmesi yerindedir. Sanatla alımlayıcı düzlemde haşır neşir kişiliklerin onlara bunu sağlayan temellük şartları, bu konudaki seçkin konumlarının sınıfsal karşılığı da hemen hiç sorgulanmaz Tanpınar'da.

Sorgulama sağlık göstergesidir, yorumlanabilen dünya insanın üstüne yıkılmaz. En azından Mümtaz bu sorgulamayı yapsaydı, belki de Nuran'ın - çevre baskısından ve Suad'ın intiharından etkilenecek - eşine geri dönmesi, bir yanı maddî ve somut uygarlık ve kültür birikimine, bir yanı gerçekçi olmayan idealizasyonlara açılan büyük sorunsala şartlanmış evrenini o kadar alt üst etmez, sanrıya dönüştürmezdi. İlginçir, roman sonlanırken, Mümtaz İhsan'ın hâlâ oturmakta olduğu evinin bulunduğu sokakta, başka deyişle gerçekte Tanpınar'ın "baba ocağı"nın bulunduğu sokakta, yani en aşına, en somut zeminde, sanrı yaşamaktadır. Mümtaz'ın da, taşradan gelerek İhsan'ın yanına sığınmış olmasına rağmen, Nuran'a "Şehzâdebaşı doğumlu" olduğunu söylediğini, yani aynı sokaktaki evde doğmuş olduğunu anımsayalım. *Huzur*'un yazılmakta olduğu 1940'lı yıllarda söz konusu mahalle ve sokağın Atatürk Bulvarı altında kalarak ortadan kalktığını ve bu durumun Tanpınar'a hayli acı verdiğini düşünürsek, Mümtaz'ın temsillerini yitirmiş sanrısının ardında yazarın "travma"sının da az çok pay sahibi olduğunu kestirebiliriz. (Yakınlarda yine geçtim, yitirdiği yarısı kıvrılıp bulvarın altında kalan "Kavalalı Sokak"tan, sokak adları, bulvarın öte tarafında kalmış Ankaravî medresesi, herhalde onarım için boşaltılmış Suphi Paşa Konağı ve kilise kalıntısı dışında Tanpınar'ı anımsatacak hiç bir iz yoktu!)

Huzur romanını bitirip kapattığımız zaman zihnimizde kalanın "gerçekçilik açısından" kültür ve uygarlık sorunları ile, beşerî ilişkilerin (özellikle aşk boyutuyla) canlandırılmasındaki evrensel düzey olduğunu söyleyebiliriz. Kişilerin sanatla, özellikle müzikle içli dışlılığındaki abartma payı da hep hoş görülecektir, çünkü özleme denk düşüyor, gerçekliğe ve gerçekçiliğe tam uymasa da...

(*) Bu konuda yazmış olduğum "Müziğin Kadınları" başlıklı deneme, *Gramofonlu Kahvehane - Memleketin Şarkısı Türküsü Üzerine Yazılar* adlı kitabımdadır (İkaros Y. 2013).

Gerçekçilik Açısından *Sahnenin Dışındakiler*

Sahnenin Dışındakiler, Tanpınar'ın *Mahur Beste* ve *Huzur* adlı romanlarıyla aynı çevrim içinde yer alıyor. Diğer iki romanda gezinen 'Mahur Beste', bu romanda da payda olmakla ve yeri gelip icra edilmekle kalmıyor, efsanesiyle temel roman kişilerinden Sabiha'nın Cemal'e ettiği "Sizler arkasından ağlamak için seversiniz" sitemine 'alt yapı' da oluşturuyor. Başta İhsan olmak üzere, o romanlarda yer alan kimi kişilere bu romanda da rastlıyoruz. Romanın temel kişisi ve alt anlatıcısı Cemal de, o romanlardaki pek çok kişilik gibi "Evlenmelerle genişlemiş Tanzimat ailesi"ne mensup. Bütün bunlara karşılık, *Sahnenin Dışındakiler*, aynı çevrim içindeki *Mahur Beste* ve *Huzur*'dan da, o çevrim dışında olan son romanlar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Aydaki Kadın*'dan da ayrıksı yönleri bulunan bir roman. Bu ayrıksılık, bir bakıma Tanpınar'ın romanları içinde "avantür"e en çok açık olduğundan ileri geliyor. Sinema yönetmenlerinin önüne bu beş romanı koysanız, filme çekmek için bence ilk seçecekleri, *Sahnenin Dışındakiler* olurdu. Nitekim, Tanpınar'ın romanı bir film senaryosu olarak da yazdığı, ölümünden sonra ortaya çıkan belgelerden anlaşıldı.

Bu ayrıksılık kendisini belirgin biçimde hissettirmekle birlikte, romanın Tanpınar'ın karakteristik özelliklerini taşımadığı anlamına gelmiyor. Kaldı ki, *Sahnenin Dışındakiler* Tanpınar'ın en "otobiyografik" öğeler içeren romanı. Romanın temel kişisi Cemal, bir çok özellikleriyle Tanpınar'la örtüşmekte. Cemal de, Tanpınar gibi 1. Dünya Savaşı

içinde yüksek öğrenim için İstanbul'a gelir. Tanpınar, 1918'de gelmiştir, Cemal ise 1920'de doğrudan işgal İstanbul'una iner. Tanpınar bir Akdeniz kıyı şehriden (Antalya), Cemal adı verilmeyen bir Ege kıyı kasabasından gelmiştir.

İki bölümden oluşan romanın birinci bölümünü neredeyse tümüyle "mahalle" ve yaşantıları kapsar, "olaylar" ise ikinci bölümde ivme kazanacaktır. Romandaki adıyla Elâgöz Mehmed Efendi Mahallesi, Şehzâdebaşı ile Fatih arasındaki Saraçhanebaşı semtinde, aynı adı taşıyan ve Cemal'ler ile İhsan'ların evlerinin tam karşısına düşen ve mahalleye adını veren caminin çevresinde oluşmuş bir mahalle. Şimdiki İstanbul Belediye Sarayı'nın yan tarafına düşen bu mahallenin üzerinden Atatürk Bulvarı'nın geçirildiği romanda da anlatılır. Dolayısıyla, romanda verilen koordinatlar, Muhtesib Karagöz Mahallesi adını taşıyan gerçek mahalle ile örtüşmektedir. Tanpınar da, bu mahallede, Kavalalı Sokağı'ndaki (Camii Şerif Sokağı olarak da geçmektedir) aile evinde doğmuş, çocukluğunu ve ilk gençliğini - kadı olan babasının Musul, Ergani, Sinop, Antalya gibi yerlerde görev yaptığı süreler dışında - kısmen buralarda geçirmiştir. Tanpınarlar'ın evi ile, romanda Cemal'in aile evi de örtüşmektedir; tıpkı, kimi farklılıklara rağmen, Cemal'in genç Ahmet Hamdi'den epey çizgi taşıyor olması gibi.

Elâgöz Mehmet Efendi Camisi, sadece mahallenin değil, mahalleyi sarmış olan atmosferin de merkezi gibidir: *"Bundan otuz kırk sene evvel insanlar sadece iş veya eğlence için bir araya gelmezlerdi. Hattâ asıl birleştirici olan şey, bunlar değil ibadetti. İman dediğimiz duyguyu içinde duysun veya duymasın herkes evinden çıkarken onun kisvesine bürünürdü"*. Öyle ki bu atmosfer, mahallenin bütün insanlarını, sözelimi Cemal'in babasının "mürâî" (ikiyüzlü) adını taktığı İbrahim Efendi'yi, *"Kader!"* sözünü sıkça yineleyen alkolik Süleyman Efendi'yi ve diğerlerini de sarmıştır. Ezgi seslendirerek geçen ve her biri ayrı bir evden nasibini bulan, yemek kaplarını sokak çeşmesinde yıkayan dilenciler bile aynı havaya uymuştur. Caminin bahçesindeki incir, ceviz ve mürdüm eriği ağaçları meşhurdur ve özellikle mürdüm eriği aşeren kadınlara ayrılmış olup, meyvelerine yere düşmedikçe çocuklar bile dokunmamaktadır. *"Bu o devrin mahallesine mahsus, herkesçe kabul edilmiş bir isterisi idi"*.

12-13 yaşlarındaki Sabiha ile Cemal arasındaki dostluk da çoğunlukla caminin çevresinde geçer. Duvardan atlayıp cami avlusuna girmek, pencerelerine tırmanmak, bazen içerdeki ibadet ve dinî törenleri izlemek gündelik yaşantılarının alışkanlıklarındandır.

İhsan / Yahya Kemal denklemi:

Benzerlikler ve farklılıklar

Tanpınar'ın romanlarında Yahya Kemal'in tarih, uygarlık, kültürel süreklilik gibi tezlerini bire bir savunan, bir bakıma düşünsel yönüyle Yahya Kemal model alınarak oluşturulan İhsan kişiliği / tipi, bu romanda Cemal'in mahalleden "kapı komşusu" olarak ve işgale direnen gizli örgütün yönlendiricilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Tanpınar, 1909'da yurt dışına (Paris'e) gidip 1913'de dönmüş olan İhsan'a, orada tanışmış olduğu Yahya Kemal'den söz ettirir, onu ev bark sahibi yapar, *Huzur*'da karşımıza çıktığı üzere, ilerde evlendirip çoluk çocuk sahibi de yapar, yani bireysel özellikleriyle onu farklılaştırmayı dener. Ancak, İhsan ağzını her açışında, belli ki Tanpınar'ın Yahya Kemal'den dinlediklerini yinelemektedir. Yahya Kemal'in çevresinde bulunan kimileri (Adile Ayda, Cahit Tanyol, Vehbi Eralp, Sermet Sami Uysal....) ondan dinlediklerini not etmişler, sonradan bunları kendi yorumlarıyla ya da yorumsuz olarak kitap haline getirmişlerdir. Tanpınar da, aynı işi kısmen *Yahya Kemal* incelemesinde yaptığı gibi, daha çok İhsan'ın ağzından olmak üzere, Yahya Kemal'in düşünce ve gözlemlerini romanlarına da aktarmıştır. Tanpınar, bir yıl kadar baytarlık öğrenimi gördükten sonra bırakıp Darulfünun edebiyat bölümüne girmiştir. Hatta felsefe ya da tarih bölümünü seçecek iken, Yahya Kemal'in edebiyat bölümünde ders verdiğini öğrenince orayı seçmiştir. İlişkileri ilerde giderek dostluğa dönüşecek, Yahya Kemal'in ölümüne kadar sürecektir.

Tanpınar, günlüğünde "*Yahya Kemal benim eşiğimdir*" diye yazar. Yani, geçmişin uygarlık birikimini ve kültürel sürekliliği temellendirmenin düşünsel yükünü Yahya Kemal'in taşıdığını imâ eder. Estağfurullah, kendisine Yahya Kemal'e yakıştırdığı sıfatı yakıştıracak değiliz

ama asıl yükü kendisinin taşımış olduğunu pek de fark edememiş olmalı üstad. Günlüklerinde tam tersi satırlara da rastlanmıyor değil, yeri geliyor, Yahya Kemal'in, istese yapabilecek iken, düşünsel destek anlamında kendisine yardımcı olmadığından yakınabiliyor. Aslında, Tanpınar'ın yoğun emeği olmasaydı, Yahya Kemal'in kültürel sürekliliğe ilişkin yaklaşımının bunca bilinir olması, görünür hale gelmesi, dahası düşünce dünyası üzerinde bu kadar etkili olması mümkün değildi. Yahya Kemal'in oportünizmi, hedonizmi, düzenle iyi geçinme kaygısı, çoğu kez yükü cesaretle taşımasını da engellemiştir. Perspektifi genişletmek ve somut hale getirmek görevi Tanpınar'ın üstüne kalmıştır ve o da bu yükü çok zor hayat şartları içinde gerçekleştirmeye çalışmış, başka deyişle asıl yükü o taşımıştır.

İhsan, *Sahnenin Dışındakiler* romanında asıl "sahne"nin Kurtuluş Savaşı'nın sürdürüldüğü Anadolu olduğunu, kendilerinin sahne dışından sürece katıldıklarını söyler. Romanın otobiyografik özellikler de taşıdığı düşünüldüğünde, tartışılması gereken sorun, İhsan'ın ve kendisini örgütün bir üyesi durumunda bulan Cemal'in konumlarının Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi'nin o yıllardaki konumlarıyla örtüşüp örtüşmediği sorunu. Yahya Kemal'in ve Ahmet Hamdi'nin işgale direniş sürecine eylemli olarak katıldıklarına dair elde fazla bir bilgi yok. Yahya Kemal, 1913'de yurt dışından dönmüştür. İstanbul gözüne bir "köy" gibi görünür, buralarda yapamayacağı kaygısına kapılır. Ancak arkadaşlar edindikçe, çevresinde bir halka oluştukça, edebiyat ortamlarında, müzikli ortamlarda bulundukça rahatlamaya başlar. Hatta bir akrabasının konağında Tanburî Cemil Beyi dinleyince önünde vatanın "altın kapısı"nın açıldığını hissettiğini yazarak kendi mitosunu besler. Bu dönemde eş dost evlerinde yatıp kalkmakta, ders vererek geçim sağlamaya çalışmakta, dergilerde şiir yayımlamaktadır. 1. Dünya Savaşı ve izleyen Kurtuluş Savaşı onu bu şartlarda bulur. 1921'de, İstanbul henüz işgal altındayken, kimi Darülfünun hocaları ve öğrencileri *Dergâh* dergisini çıkarmaya başlarlar. Yahya Kemal de bu derginin ağır toplarından biri olur. On beş kadar yazısı bu dergide "musahâbe" (başyazı) olarak yayımlanır. Bu yazıların bir bölümü tarih, dil ve edebiyat üzerinedir, bir bölümü ise Anadolu'da yürütülen mücadeleye destek amaçlı yazılmış güncel yazılardır. *Dergâh*'ta ve *İle-*

ri gazetesinde yazdığı yazılarla, özellikle ordunun başarı kazandığı dönemde Kurtuluş Savaşı'na destek vermiş olan Yahya Kemal'in Yunan ilerlemesinin tehlikeli olduğu aşamada konuyu değiştirdiği, hatta ülkeden ayrıldığı rivayetleri de var. Derginin sahibi ve sorumlusu olan, parasal boyutunu da üstlenen Mustafa Nihat Özön, oğlu Nijat Özön'le yaptığı ve *Ulusal Kültür* dergisinde yayımlanan (sayı 4, 1979, ayrıca *Dergâh*'in çeviriyazı olarak basılan 1. cildi, TTK Y, 2014)) söyleşide doğruluyor bunu: “Sonra Yunan ordusunun ileri harekâtı başlayınca son derece vehimli, oldukça da korkak olan hocamız, bizi, öğrencileri, *Dergâh*'ı bırakıp Bulgaristan'a kaçtı, çünkü tutuklanacağı korkusuna kapılmıştı. Gerçi oradan da yazılar gönderdi bize, işte o ‘Balkan'a Seyahat’ filan gibi, ama o seyahat filan değil düpedüz kaçıştı. Altı ay kadar sürdü bu. Sonra Anadolu'nun ileri harekâtı başlayınca yine yüreklendi”. Yahya Kemal'in Bulgaristan'a gidişini ve oradaki ilişkilerini “gizli bir devlet görevi” olarak açıklayanlar da var, ancak bunun da yeterince kanıtları elde değil. (Bkz: Sermet Sami Uysal, *Her Yönüyle Yahya Kemal*, Toroslu Y.)

Yahya Kemal ise, bu dönemdeki işlevine büyük önem vehmedecek, cumhuriyet kurulduktan sonra, bu konumunun göz ardı edilmesinden yakınıp duracaktır. Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*'nda yazıyor: “Yahya Kemal ise, arada bir, devrin büyükleri tarafından kendisine bir devlet ve siyaset adamı nazarıyla bakılmamasından ve yalnız şairliğine değer vermekle kalınmasından yakınırdı: ‘Bu memlekette bir defa adın şaire çıkmaya gör. Seni hiçbir devlet makamına lâyık bulmazlar. Vatan ve millet yolunda ettiğin mücahedelerin hepsini bir yana atarlar. Meselâ, bilirsin ki, Milli Mücadele’de fikir cephesini tutanlardan biri de bendim. Ama, zamane ricali arasında bunu hatırlayan tek kişi yoktur...’ ve saire ve saire sızlanır dururdu..”

Görüldüğü üzere, Yahya Kemal'in “Milli Mücadele”ye düşünsel planda bir katkısı olmuş ama “eylemli” bir katkıdan söz edilemiyor. Aynı durum Ahmet Hamdi açısından da geçerli. Kuşkusuz dönemin aydınları, gençleri işgal karşısında gergindiler, bir araya geldiklerinde konuyu tartışıp konuşuyorlar, tepkilerini dillendiriyorlardı. Ancak, İstanbul'da - daha çok Anadolu'ya silah kaçırmakla sınırlı - direniş

etkinlikleri içinde yer aldıklarına dair fazla bir bilgi yok. Çoğunun içinde Anadolu'ya geçip geçmeme muhasebesi de olmuştur kuşkusuz. Bunu eyleme dökenler de var. 1919'da "Hececiler" olarak ünlenmiş gruptan dört şair, Faruk Nafiz, Yusuf Ziya, Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nurettin, direniş örgütünün de katkısı ve yardımlarıyla, bir vapurla yola çıkarlar. İlk uğradıkları Zonguldak'ta şiirli, şölenli bir karşılama yaşarlar. Oradan İnebolu'ya geçerler. Ancak, Kuvayı Milliye'nin gizli polisi, ikisine Ankara için "vize" vermez ve aynı vapurla geri gönderilirler. Gerekçe, "seciyesiz" bulunmuş olmalarıdır. Vizeyi alan Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nurettin ise, yaya olarak Ankara'ya ulaşırlar. Gel gelelim, yönetim bu genç şairleri ne yapacağını bilemez. Bir ara mücadele için bir şiir yazmaları istenir, ancak bröşür haline getirilip yayımlanan bu şiir, içerdği çağrılarla, yarattığı heyecanla ortalığı iyice karıştırır. Şairler Bolu'ya öğretmen olarak atanırlar, orada da çevreyle çatışmalar yaşayıp tutunamayınca devrim sıcaklığı içindeki Moskova'ya uzanmalarına yol açan bir süreç başlayacaktır.

Sahnenin dışında, direnişin içinde mi?

Ahmet Hamdi, "Hececiler" olarak aralarında anıldığı bu arkadaşlarının serüvenine - ilk şiirlerini yayımlamaya başladığı ve çevresine katıldığı *Dergâh* dergisi, her ne kadar onlara tavrı almış olsa da - kuşkusuz tanık olmuştur. Ancak *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in "sağlık sorunları" nedeniyle işin eylemli kısmından uzak kaldığına dair beyanı, bu konuda bir ip ucu da vermekte. Zaten Cemal romanda kendisini direniş hareketi içinde bulmaktan pek de hoşnut görünmez, bu konuda verilen görevleri daha çok "angarya" olarak gördüğünü hissettirir. Alacağı görevin gerektirdiği bir buluşmayı anlatırken, "*Hatta ayıplamazsanız, vapuru kaçırmak için elimden geleni yaptım*" bile diyebilmektedir. Bu söze gönderme yapan Fethi Naci'nin deyişiyle, "*Cemal, 'rızası ve fikri sorulmadan, şahsı üzerinde pazarlık'lar yapılırken, iradesi dışında katıldığı eylemlerin içinde bir uyurgezer ilgisizliğindedir. Tek ilgi merkezi olan Sabiha ile ilgi duymadığı olaylar arasında bir saat sarkacı gibi gider gelir. Ama yaşanan dönemin genel havası ve çevresindekilerin etkileri ağır basacaktır*". (Fethi Naci, *100 Türk Romanı*, Oğlak Y.)

Sadece Cemal'in değil, İhsan'ın da "direniş" adına yaptıkları sınırlıdır aslında. Muhlis Bey ve Cemal'in de hazır bulunduğu bir ortamda, kendisine "Mabeyn-i Hümayun'da bir katiplik" ya da "Ticaret Nezaret-i'nde vazife" önerisiyle gelen "Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın en müfrit âzalarından biri olan" Arif Bey ve eski mahalle komşusu, yeni vurguncu / türedi zengin İbrahim Bey ile olan tartışması ve Arif Bey'in elinden - Nasır Paşadan hileyle elde edilmiş - "Anadolu'ya malzeme kaçıranlar" listesini zorlayıcı biçimde alması, romanın bu konudaki en çarpıcı bölümünü oluşturur. Cemal, bu olay sonrası "Sen artık bizimle çalışacaksın" talimatını alır, olaydan kendisine bir görev de çıkar: Gidip, Kandilli'deki köşkte, kızkardeşinde kalan Tevfik Bey'e durumu anlatacak, zarfın alındığını bildirecektir.

Cemal, işgal görüntüleri altında yola çıkar. Tanık olduğu ve onu derinden üzen olaylardan biri, ailece Sinop'tan tanıdıkları, sonradan mahallelerine yerleşen Asaf Bey'in dul kalmış eşinin yakınlarda veremden ölmüş olan iki kızının işlediği çeyiz takımlarını satmaya çalışırken görmüş olmasıdır. Ardından, Köprüdeki Kadıköy iskelesinde işgal ordusu askerlerinin bir bahriyeliyi döverek götürmelerine, yaşlı bir kadının duruma şemsiyesi ile müdahalesine, halkın bahriyeliyi de, yaşlı kadını da kaçırmaya tanık olur. Bindığı Boğaz vapurunda 'bir kaç palikarya'nın ağız mızıkasıyla çaldığı marşları dinlemek zorunda kalır, yine canı sıkılır. Kandilli'de de, işgalci Fransız ordusu mensuplarının yaşlı bir adamın evine el koymuş ve eşyasını kapıya yığmış olduklarını görür. Köşkün bahçesinde ise ilginç bir olaya tanık olur. On bir, on iki yaşlarında bir kız, bir masa üzerinde, ayak parmaklarını bir çiviye geçirmiş olarak dönmektedir. Bu, Tevfik Bey'in yeğeni, neyzen Rasim Bey ile Nazife Hanım'ın kızı Nuran'dır. Cemal'e bunun Mevlevilerin dönmeyi öğrendikleri tahta olduğunu söyler. (*Huzur*'da da, Nuran, Mümtaz'a baba tarafının Mevlevî, anne tarafının Bektaşî olduğunu söyler).(*)

Cemal, akrabası Tevfik Bey tarafından sıcak bir ilgiyle karşılanır. Konuşurlarken, Tevfik Bey, Arif Bey'den zarfın alınması olayını tezgahlayanın kendisi olduğunu söyler. Arif Bey, Nâsır Paşa'nın düzenlettirdiği Maydos'taki malzemeyi Anadolu'ya kaçırılanlar listesini paşanın dalgınlığından yararlanarak elde etmiştir. Bu romanda karşımı-

za çıkan inandırıcılık sorunlarından birisi de buradadır. İlerde İhsan bunu Cemal'e şöyle açıklayacaktır: *"Paşa iyi adamdır. Fakat dirayetsizdir. O listeyi Arif Efendiye kaptırmasından belli. Bir kere hiç bir alâkası olmadan o listeyi neden tanzim ettirir? Sonra nasıl böyle bir listenin kendisinde olduğunu söyler? Ve nasıl ortalıkta bırakır? En aşağı otuz beş kişinin hayatı bahis mevzusuydu."* Aynı soruyu bir de biz soralım: Paşa, o listeyi sahiden neden düzenletmiş olsun? Bu açıklama, okur için iknâ edici midir? Sadece Paşa'nın o listeyi düzenletmiş olması değil, romancının roman kişisine o 'a-tipik' eylemi yaptırmış olması da nedensellik açısından sorgulanabilir nitelikte. Nâsir Paşa ile ilişkilerde başka inandırıcılık sorunları da var, ilerde değineceğiz.

Tevfik Bey, Anadolu'ya kaçırılacak önemli bir kişi hakkında da bilgi ve görev verir Cemal'e. Ayrıca, işgale direnişin Boğaz'daki örgütünün başında bulunduğunu da açıklayarak *"işinde gücünde, biraz da eğlencesinde olduğunu sandıkları"* bu eski İttihatçı Cemal'i hayli şaşırtır. Cemal, kimseden hakkında bilgi alamadığı Sabiha'nın, Kudret Bey'in akrabası Muhtar ile evlenmiş olduğunu da ondan öğrenir. Ehlikeyf ve *"İstanbul'un birinci sınıf aşçılarından"* Tevfik Bey'in gözetiminde hâzırlanan, Rasim Beyin de yer aldığı sofrada rakı da içilir. Ardından, Tevfik Bey şarkılar okuyarak kendisine boşuna "Bol-Ahenk" adı takılmadığını kanıtlar. (Bu sıfat, aslında 1834-1911 yılları arasında yaşamış ünlü besteci Nuri Bey için kullanılmıştır, 1863 yılında doğmuş olması gereken Tevfik Bey ise besteci olmadığı gibi, hayat çizgileri de pek örtüşmüyor). Tevfik Bey'in seslendirdiği parçalardan biri de "Mahur Beste" olur. Bu beste, sözkonusu üç romanın kurgusu içinde, Tevfik Bey'in dedesi Talat Bey'in Neşatî'nin bir gazelinden yapılmış "bestesi" olarak gezinir. Daha sonra, gece, ev halkı ve Cemal, Boğaz'da kayık gezisine çıkarlar. Kayıklardan Rumca şarkılar, yabancı istimbotlardan balalayka sesleri yükselmektedir. Tanpınar, Cemal'in ağzından Boğaz'ı ve yaşanan anı bir büyümlü anlatımla dile getirirken, bir yandan da boğuntuyu sürdürür: *"Boğaz bu eylül gecesinde musiki kadar güzel ve derin, onun insana sunduğu hayaller, açtığı alemler kadar imkânsızdı. (...) Bununla beraber yukardan beri bahsettiğim değişiklik burada da vardı. Çocukluğumda o kadar yekpare şekilde bizim olan Boğaziçi'nde*

şimdi bir kaç musiki birden duyuluyordu. Bu akisler bizi öldüresiye rahatsız ediyordu. Kanlıca koyundan çıkmak üzereler iken, Tevfik Bey, kayığı kullanan Yani'ye *"Dön! Şu heriflere bir ders verelim"* der. Derken *"bu şehirde yaşayanların sesi, kendi medeniyetimizin sesi en geniş şekilde"* yükselir. Rumların kitara ve mandolinleri, istimbottaki balalaykalar susar. Tevfik Bey'in gazeli, Boğaz'ı tek başına zapteder. Tevfik Bey kayıkçıya Bebek'e çekmesini söylediğinde istimbott hariç bütün kayıklar artık onların peşindedir. Yolda sadece Şakir Ağa'dan bir beste ve Hacı Arif Bey'den iki şarkı söyleyen Tevfik Bey, körfeze girer girmez tekrar gazele başlar. Gerisini Tanpınar şöyle sürdürüyor: *"Ve hemen arkasından halkımızın bütün hüznün ve hasretiyle dolu bir maya geldi. Tevfik Bey'in sesi Boğaz gecesinde "oğul... oğul..." diye sızlanırken, biz Boğaz tepeleriyle Bingöl dağları öpüşüyor sanmıştık. Hepimiz, galiba Yani ve İstratos da beraber, ağlayabilirdik. Fakat Tevfik Bey coşmuştu. 'Şimdi doğru eve' diyordu. 'Eğer bu gece bir zeybek oynayamadan yatarşam hasta olurum'. Neredeyse biraz evvel tenkil ettiği, susturduğu sandalların içindekileri köşke davet edecekti"*

Böylece işgalcilere ders vermek için ilkin gazeli, sonra Şakir Ağa'dan beste ve Hacı Arif Bey'den şarkı söyleyen Tevfik Bey, daha sonra maya okuyarak, ardından o gece zeybek oynamaya kalkışarak inanılmaz bir çeşitlilik sergiler. Benzer bir çeşitlilik, *Huzur* romanında, Tevfik Bey'in yeğeni Nuran'ın ilgi alanına giren ezgilerin coğrafyadaki yaygınlığında da görülür. Bu çeşitlilik, Tevfik Bey'in, Nuran'ın değil, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın çeşitliliğidir kuşkusuz; *Sahnenin Dışındakiler*'den aktardığımız bu bölümde, okuru bahriyelinin uğradığı saldırıyla, Yunan marşlarıyla, Rum halkın şarkılarıyla, balalayka sesleriyle bu tepkisel ve görkemli müzik şölenine hazırlamakla kalmaz, şöleni İstanbul ile Anadolu'nun ortak tepkisi gibi de sunar. Aynı zamanda *"Sahnenin Dışındakiler"*in sahne dışı kalmışlıklarına bir teselli gibidir bu "direniş". Tanpınar, böylece bugün bile çözülememiş bir soruna, bir kültürel ikililiğe daha o zamandan müdahale eder: Şakir Ağa'yı, Hacı Arif Bey'i, maya ve zeybikle buluşturmayı, bir romancı fantazyası olmanın ötesine taşırır, ancak tam da bu noktada sormak gerekiyor: Cemal işgal görüntüleri arasında yol almışken, bir komşularının perişan haline

tanık olmuşken, hatta Tevfik Bey'lerin mekânına çok yakın bir yerde evine işgalci ordu adına el konarak eşyaları kapıya yığılmış bir yaşlı adamın çırpınışlarına tanık olmuşken, sonrasında bol içkili, güzel yemekli, Boğaz gezintili bir şölene konması nasıl bir "sahnenin dışı"nda kalmışlık olmaktadır?

"Şahsi masal"ın dolaylarında

Cemal'in Tevfik Bey'i ziyareti, onun "şahsi masal"ı açısından, hatta roman açısından düğüm noktası sayılabilecek çok ilginç bir duruma da yol açar. O gecenin sabahında Cemal, Tevfik Bey'e *"Babamın, 1914'de Nezarette o kadar iyi bir mevkii varken, taşraya tayininin sebebi biliyor musunuz?"* sorusunu sorar. Tevfik Bey, *"Bunda bilmeyecek ne var? Komşunuz Selahattin Bey, Ekrem Bey'le babanın mektuplaştığını Merkez-i Umumi'ye haber vermiş, hattâ babanı tehlikeli bir adam gibi göstermişti"* der, Cemal de, *"Birdenbire Nuri Bey'in o geceki telaşını hatırladım"* diye ekler. Cemal'in anımsatması üzerine, Tevfik Bey, Talat Bey'in mektuplaşmayı bildiğini, kendisiyle bu konuyu üç kez konuştuğunu, onun *"Çok sıkıştırıyorlar, böyle bir adamın nezarette (bakanlıkta) olmasını istemiyorlar"* dediğini, sonra da, *"hatırı için, dışarda bir mutasarrıflık kabul etmesini rica ettiğini"*, Cemal'in babasının da kabul ettiğini, savaş çıkınca babasının geri dönmeyi istemediğini, kıyı şehri olsun diye kaymakamlığa razı olduğunu anlatır. Cemal, şöyle sürdürür: *"Kurtulmuştum. Altı senedir içimde çöreklenen azaptan kurtulmuştum. Demek babamı, annemi beyhude yere itham etmiştim. Ellerinde olduğum için bana zulmetmemişlerdi. Kardeşimin ölümünden ben mesul değildim, ne de onlar... Sabiha'yı istediğim gibi sevebilirdim. Sokağa çıkıp herkese bağırmak istiyordum! 'Konuşun! Etrafınızdaki çocuklarla, kendinizden küçüklerle konuşmaya tenezzül edin! Onlara anlatın! Her şeyi bilsinler! Siz onların bir hiç yüzünden ne kadar azap çektiklerini bilmezsiniz!"*

Oysa, romanın kitap olarak basılmış biçiminin hiç bir yerinde Cemal'e azap çektiren konunun ne olduğu açıklıkla anlatılmıyor. Dolayısıyla okurun bu noktaya takılması ve merak etmesi kaçınılmaz olu-

yor. Aslında romanın 1950’de *Yeni İstanbul* gazetesinde yayımlanan tefrikasında, anılan bölümde, Cemal’in azabının nedenini açıklayan satırlar var, ama bunlar nedense romanın kitap biçimine aktarılmamış. *Sahnenin Dışındakiler*’in Dergâh Yayınları tarafından yapılan yeni baskılarına eklenen İnci Enginün’ün değinmesine ve özellikle Şehnaz Aliş’in kitapla tefrikayı baştan sona karşılaştıran yazısına göz atılınca durum aydınlanıyor. Cemal, tefrikada, babasının kendisinin Sabiha’ya ilgisi nedeniyle, başka deyişle bu konuda ailesinin pek de onaylamayacağı muhtemel gelişmeler (Sabiha’ya ilgisinin dal budak salması) nedeniyle taşraya atanmayı istediğini sandığını, orada üç yaşındaki kardeşinin ağır bir hastalık geçirerek ölmesinin vebalini bu nedene bağladığını, bu nedenle altı yıl azap çektiğini anlatır. Ancak, Dergâh Yayınları baskılarında bu bölümü yine metnin içinde bulamıyoruz, sadece sona eklenen yazıdan öğrenmiş oluyoruz. Oysa, tefrika ile kitap arasındaki diğer farklar bu kadar hayati sayılmaz, o yüzden bu bölüm bence ana metine eklenmelidir.

Fethi Naci, anılan yazısında, tefrikadaki kesiti bilmeyen okurda “bitmemişlik” duygusu uyandıran bu duruma değinmiyor ama “romanın bitmemişliğine” dair başka ilginç noktalar yakalamış: Sözgelimi, Tanpınar ya da alt anlatıcı Cemal, romanın değişik yerlerinde yan çıkma niteliğindeki kimi olayları “ilerde anlatacağını” yazıyor, ancak bunlar ilerde anlatılmıyor.

İşgale direnişi odağa almış olmasına rağmen, *Sahnenin Dışındakiler*’in daha çok Cemal’in - bir Tanpınar deyimiyle - “şahsi masal”ı tarafından belirlenmişliği, direniş ile ilgili kısımlarında ciddi inandırıcılık sorunlarına yol açıyor. Nâsır Paşa’dan hileyle elde edilen silah kaçıranlar listesi olayının romanda iğreti kalışına değinmiştik. İnandırıcılık açısından değerlendirilmesi gereken bir başka sorun da yine Nâsır Paşa’yla ilgili: Cemal, İhsan tarafından, “anılarını yazmak” bahanesiyle Nâsır Paşa’dan direniş doğrultusunda kullanılabilecek bilgiler / belgeler sızdırabilmek amacıyla görevlendiriliyor. İhsan, Paşa’yı Cemal’e “*Bu mülkiye paşası. Eski sefirlerden, bir kaç defa nazırlık yapmış bir adam*” diye tanıttıktan sonra görevi açıklıyor: “*Hâtıratını yazmaya onu kandırdım. Bu hâtıratın bizim elimizden çıkması ve bir an evvel çıkma-*

şı lâzım. Buna muvaffak olursak İstanbul'da bir kaç kişiyi tam yıkmış oluruz. (...) Mesele bir kaç mütereddidin ortadan kalkmasıdır". Plana göre, Cemal, haftada üç gün Paşa'nın Şişli'deki konağına gidecek, Paşa ona anılarını dikte ettirmeyi deneyecek, ancak beceremeyecek, hazırladığı notları ve belgeleri tam güvenini kazanmış olan Cemal'e verecek, anılar örgütün "istediği gibi" yazılacaktır. İhsan, Cemal'e Paşa'nın güvenini kazanmak için "Her dediğine doğru de, her nüktesine gül" taktikleri de verir. Cemal, Paşa'nın konağına gidip gelmeye başlar, bu arada Sabiha'nın da arkadaşı olan kızı Rezzan ile de ahablık eder, ancak ortaya dişe dokunur bilgi ve belge çıkmaz. Romanda, Paşa'nın, kaçması söz konusu olduğunda, Cemal ile birlikte arşivindeki kimi belgeleri ve fotoğrafları yakışı - bunlar arasında Sabiha'nın bir fotoğrafı da var - renkli bir bölüm oluşturur. Sonunda Paşa öldürülür, ziyaretine gitmiş olan İhsan da sanık durumuna düşer, hatırlı kişiler eliyle kurtarılır. Sormak gerekiyor: İşgale direnen bir örgüt, "pasif" durumdaki bir mülkiye paşasından "hatırat" ve belgeler elde etmek gibi dolambaçlı yollara neden baş vursun, bunlardan neden bir şeyler umsun, bunlardan elde edilecek propaganda ve ajitasyon için ya da "bir kaç kişinin tereddütünü kırmak için" onca çabayı neden göze alsın? Kültürel dağarcığı zengin olan bir yazar "avantür"e soyununca bir biçimde "acemi" kalıyor, inandırıcı olamıyor.

İnandırıcılık sorunu, Sabiha tipiyle de yoğun biçimde karşımıza çıkıyor. Sabiha, on iki - on üç yaşlarında iken, ailesinin Cemal'in mahallesine gelip yerleşmesiyle romana giriyor. Sabiha, Balkan göçmeni Süleyman Efendi ile Sündüs Hanım'ın kızı ve görünüşe göre tek çocukları. Aile, Balkan savaşları sonrasında oralardaki arazilerini ve servetini yitirmiştir, bir kısmını kurtarabilmek umuduyla yoksul bir hayata katlanmaktadır. Karı koca sürekli tartışma halindedir ve buna en çok Süleyman Efendi'nin sürekli içki içmesi neden olmaktadır. Erkek çocuklar gibi sokakta ya da caminin avlusunda oynamayı, ağaçlara tırmanmayı vb. seven Sabiha, mahalleye taşınmalarından sonra Cemal'in ilgi odağı haline gelir. Cemal, onu yurt dışından dönen komşuları İhsan'dan, yine yurt dışından dönen diplomat Kudret Bey'den bile

kıskanır. Berikilerin de Sabiha'ya ilgileri sezdirilir. Sabiha bir yandan yaşına özgü bir görüntü sergilerken (sokak oyunları, ip atlamak, vb) bir yandan da "boyundan büyük" sözler eder. Hatta Cemal ile birlikte İhsan'ın yönlendirmesi altında kitaplar, dergiler okurlar. Örneğin, İhsan bir gün "kadın meselesine dair" bir yazıyı okumalarını ister. Sabiha, "*Bunlar ne biçim adamlar! Yazıya başlıyorlar, sonra unutupuyorlar*" "*Bunlar hep kelime! Üşenmesem ben de yazarım! (...) Bizde kadın meselesi böyle mi yazılır? Evden, aileden bahsedilmeden kadın meselesi olur mu?*" diye eleştiriye girişir. Bunları on üç yaşlarında, henüz ip atlayan bir kızcağız söylemektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, müzmin bir bekâr olarak "evlendirme meraklısı" kadınların baskısını yaşantısında çokca yaşamış olmalı ki, hemen her romanında bu tür tipler var. *Mahur Beste*'de Ruhsar Hanım'ın, *Huzur*'da Adile Hanım'ın üstlendiği bu görevi, *Sahnenin Dışındakiler*'de onlardan çok daha fazla biçimde Sabiha'nın akrabası da olan Sakine Hanım üstlenir ve bu konuya romanda uzun sayfalar ayrılır. Öyle ki, "*İstanbul'un en parlak, en kıskandırıcı evlenmeleri, Sakine Hanım'ın vasıtasıyla olanlar*"dır, Hareket Ordusu'nun bellibaşlı subaylarını, İttihat ve Terakki'nin bir kısım önde gelenlerini, kimi savaş zenginlerini hep Sakine Hanım evlendirmiş, "hiç birinde de yanılmamış"tır. İroninin bazen daha "gerçekçi" olabildiğini Tanpınar Sakine Hanım ve özellikle Kudret Bey tiplerini çizerken görebiliyoruz. Hele Kudret Bey'in Sakine Hanım aracılığıyla "evlenmek üzere" yabancı bir kadınla tanıştırıldığı ve romanda ayrı bir parça gibi duran bölüm, ilkin "imkânsız" görüp sonra - daha kadını görmeden - havaya giren Kudret Bey'in davranışlarına ve burun yapısına yapılan göndermelerle, tanışma sırasında yaşananlarla romanda kendisine ayrı bir alan açıyor ve ironik renkliliğiyle "fragmental" (parçalı, tikel) kalışını başlatıyor. Romanda yine "fragmental" kalan, Cemal'in, Sakine Hanım'ın evinde keyif çatmakta olan ve aralarında Kuvayı Milliye hareketine karşı gazeteci Ali Kemal'in ve savaş vurguncularının da bulunduğu "tuzu kuru"lara öfke duyarak anlattığı "Alaiyeli (Alanyalı) Ahmet" hikâyesi ise renkli değil, hayli irkiltici. Tanpınar'ın Antalya yıllarında tanık

olduğu gerçek bir olaya dayanan bu hikâye, idamlık Ahmet'in haklı isyanını, onurlu duruşunu ve özellikle hasımları tarafından kötü yola düşürülen eşiyle ilişkisinin trajik boyutunu öne çıkartarak metin içinde ayrı bir 'otonomi' ediniyor.

Sahnenin Dışındakiler'de, cami ile aynı adada yer alan "insan anıbarı" ilginç ve kalabalık, genç kızları ilgi çeken bir konaktan da söz edilir. Cemal, İstanbul'a döndüğünde, "Gümrük Nazırı"na ait bu konağı yerinde bulamaz, yanmıştır. Romanın yan kişiliklerinden Kudret Bey, Muhtar Bey, Muhlis Bey, bu konaktandırlar ya da konaktakilerle akrabadırlar. Ancak, bu üç tipin her biri ayrı kişiliktir. Romanın başında *Mahur Beste*'nin temel kişiliklerinden Ata Molla ile "bacanak" olduğunu öğrendiğimiz Muhlis Bey, aynı zamanda "Tıbbiye'de öğrencidir. Direniş örgütünde İhsan'ın en sıkı yardımcısı da odur. Cemal'i, Kadıköy'de kaldığı ve Madam Elekçiyan adlı eski tiyatro oyuncusunun çalıştırdığı pansiyona yerleştirir. Bir gece, yatağını Sabiha'ya terk etmek zorunda kalan Cemal onun odasında yatınca, romanın "sürpriz" kesitlerinden biri de ortaya çıkar: Cemal, onun kadın giysileri toplayan bir "fetişist" olduğunu keşfeder. Ortada eş filan da bulunmadığı için, Muhlis Bey'in romanın başında söz edilen "bacanak"lığı da aslında kalıverir.

Onca "avantür"e, "sahnenin dışındakiler"in "asıl sahne"dekilere katkı çabalarına rağmen, her iki kısımda da romanın omurgasını Cemal ile Sabiha arasındaki ilişki oluşturur ve finali de o belirler. Cemal, Sabiha'yı bulduğunda, genç kadın, devrin adamı, vurguncu, hırslı Muhtar'ın eşidir ve kötü bir ilişkinin içindedir. Kötü ilişkinin sorumlusu, sadece toplumsal konumunun sağladığı yaşantılar içinde savrulan, akrabası Kudret Bey dahil herkesi kandırıp sömüren Muhtar değil, yönü belirsiz tutkular içindeki Sabiha'dır aynı zamanda. Yazar, Cemal'in daha on iki - on üç yaşındayken ele avuca sığmaz bir kişilik sergileyen Sabiha'ya ilgisinin "imkânsız aşk"a dönüşmesinin ip uçlarını vermiştir: Cemal - Tanpınar gibi! - hayal adamı olmaya yatkındır, Sabiha gibi bir kişiliğe uygun sayılmaz. Sabiha ise ona 'Mahur Beste' atmosferini ima ederek "Sizler arkasından ağlamak için seversiniz" si-

teminde bulunup, kendi yazgısını izleyecektir: Bir oyunda rol alır, bir Müslüman kadının sahneye çıkması tepkilere yol açar, olaylar olur, işe polis karışır, ama onun yolu artık budur. Sona yakın, bir gece bir arada da olurlar. Romanın başından sona sürüp giden cinsel eylemsizlik o gece için de geçerlidir, her şey dostluk sınırları içinde kalır. Romanın gerçekçiliği, Cemal'deki "arzu" eksikliği ya da yokluğu açısından da sorgulanabilir ve bir Tanpınar klasiğine varılır: Ruhsal bağdaşma önceliklidir, o eksikse tensel arzu da duyulmaz.

Sahnenin Dışındakiler'de, gerek Muhtar'ın Cemal'e gelişi, gerek Sabiha'nın Cemal'e gelişi, sitemlerle, anımsamalarla, içlenmelerle, bir çeşit düşük yoğunluklu hesaplaşma gibidir. Bu bölümler aslında ayrı ayrı saklı finali oluşturmaktadır. Romanın Nasır Paşa'nın öldürülmesi, İhsan'ın bu nedenle sıkıntı yaşaması ile sonlanması ise sadece "avantür" kısmın finalidir, "sahnenin dışı"nın tekrar anımsatılmasıdır. Sahnenin dışında kalmışlığına, inandırıcı olamayan kesitler barındırmasına rağmen, kimi eşsiz sayfalarıyla, "mahalle" bağlamında Tanpınar'ın dünyasından kesitler sunuşuyla, sağlam kurgusuyla ilginç bir Tanpınar romanıdır, *Sahnenin Dışındakiler*...

(*) Tanpınar, Yüksek Muallim Mektebi'nde birlikte öğrenim gördüğü, aynı yatakhane de kaldığı, sonradan aile dostu olan Hasan Ali Yücel hakkında ölümünün ardından *Yeni Ufuklar* dergisinde şöyle yazar: "*Terbiyesinde bütün şehrin, aile itibarıyla mensup olduğu Mevlevîliğin, belki de uzaktan temas ettiği Bektaşiliğin büyük payı vardı. Birinin ağırbaşlılığı ile öbürünün tatlı laübaliliğini birleştirmiş gibiydi.*" Hasan Ali Yücel'in bürokrat olan babası Ali Rıza Bey'in aynı zamanda ünlü bir neyzen, amcası İzzet Bey'in ünlü bir udi olduklarını da anımsayalım. Yücel de, ünlü "Bezmimize geldiğin akşam" (Suzinak) şarkısının bestekârıdır. Tanpınar'a (belki de Nuran tipini yaratırken) esin ve model olan adlardan biri olsa gerek.

Gerçekçilik Açısından *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*

Neredeyse kural gibidir: Her romancı ilk eserlerinde “otobiyografi”den daha çok beslenir, “kurmaca” metinlere yönelir, daha sonra gelir. Bunun bir kaç nedeni var. Her şeyden önce kendi geçmişi, kendi yaşantıları yazarın üzerinde bir yük gibidir, yazıp kurtulmak ister. Dahası, kendi çevresi, soyu sopu, ailesi, arkadaşları üzerinde hâlâ etkili, hâlâ saygındır ve önemsenir, onlarla yol alan bir dünya kurulmak istenir. Öte yandan, kendi geçmişi “hazır konu”dur aynı zamanda, zamandizimsel sıra da izlendi mi, kurguda da kolaylıklar sağlar.

Edebiyat dünyası ise otobiyografik romanları “ihtirazi kayıt” ile kabul eder: Yazar ilerde kurmaca metinlere de yönelir, yani bir bakıma “ustalık”ını kanıtlarsa, o ilk metinler de ayrı bir değer kazanır. Hatta kimi yazarlarda kurmaca metinler değil, kendi yaşantısından ivmeleyen metinler daha bir önem kazanır.

Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde, hem otobiyografik öğeler, hem çok kişili yapılarıyla epik boyutlar içeren önceki romanlarına çöreklenen tortuyu, geçmişin ağırlığını, “Mahur Beste”yi, Elagöz Mehmet Efendi Mahallesini, İhsan’ı artık ötelemeye karar vermiş gibidir. Bu nedenle, onun “kurmaca” kavramını en çok karşılayan metinleri, biri sağlığında yayımlanan, biri “evrak-ı metruke”sinden ortaya çıkartılan son iki romanı oldu. Dolayısıyla ilk üç romanında kendi

bakış açısını, düşüncelerini, duygularını, sevdiği atmosferi “içerden” anlatan, neyi benimseyip savunduğunu bir biçimde belli eden yazar, son iki romanında kendi duygu ve düşüncelerini görece örtük tutup, bir bakıma eleştirel tavır içinde olduğu kişilerin ve kesimlerin “kılığına” bürünüyor, dünyayı onların gözüyle görmeyi deniyor.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, bir ironi başyapıtı olarak, bütün üst-yapı kurumlarına ve insan ilişkilerine oklarını fırlatıyor. Türkiye toplumunun 20. yüzyılın ilk yarısındaki dönemini, değişimlerini traji-komik yönleriyle anlatmaya girişen yazar, ironinin kapısını aralamaya başladığı *Mahur Beste*’den bu yönüyle hayli öteye geçiyor. Öte yandan, *Sahnenin Dışındakiler*’de de birinci tekil kişi anlatımını kullanmıştır gerçi yazar, ama o romanın anlatıcısı Cemal, neredeyse yazarın kendisidir. Oysa *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün anlatıcısı, Hayri İrdal, yazarın eleştirisine hedef aldığı yaşama biçiminin en soy temsilcilerinden biridir. Yazar, kendi dünya görüşünden farklı bir konumda olanları alaya alarak, kendi trajijini haklı çıkartmak gibi bir amacı seçmiş olsa da, yakaladığı epik düzlem, romanı bu noktanın oldukça ötesine taşıyor. Tanpınar’ın kurmacanın tadına (ve gücüne) en çok bu romanda eriştiği söylenebilir. Yine de bildik Tanpınar çizgisidir sürdürdüğü, daha çok sanayi öncesinin kültürel söylemiyle konuşuyor. Hatta bu romanın sanayi toplumuna ve onun türevi olan modern hayata karşı bir refleksi yansıttığı da rahatlıkla söylenebilir. Aslında öteki romanlarında geniş yer tutan Behçet Bey’e öfkesinin tek nedeni, onun bencil ve jurnalci kişiliği değildi; biraz da onun saatlerle ve teknolojiyle haşır neşir oluşuydu. Benzer bir tepki “Acıbademdeki Köşk” adlı hikâyesinde büyük dayı Sani Bey’in teknolojiye ilgisinin karikatürize edilmesiyle de ortaya çıkar.

Romanın alt anlatıcısı Hayri İrdal’ın sırasıyla falcılık, tasavvuf, simyacılık, definecilik, psikanaliz, ispiritizma çevrelerinden ve süreçlerinden geçip “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”ne ulaşması ilginçtir. Bu “enstitü” dışındakiler, yazarın düşgücünün ürünü değildir, hepsi de toplumda karşılığını bulmuş, yaşanmış ilişkilere, ilgilere, inançlara ve süreçlere dayanmaktadır. Örneğin, o yıllarda, “şeyh”ler ve “derviş”ler eliyle tasavvuf, kendi tarihinde görölmedik oranda farklılaşmalar ve

bir çeşitlilik yaşıyordu, neredeyse bir “popüler kültür” olgusuna dönüşmüştü. Definecilik, masallara, halk hikâyelerine bile yansımış yaygın bir işti. Daha seyrek de olsa simya yoluyla altın elde etme düşü görenlerin varlığı da biliniyordu. Doğa ötesi varlıklarla, ruhlarla ilişki kurduklarını öne sürenler ise en “organize” olanlardı; özellikle cumhuriyet döneminde gerçekten dernekleri, “deneyleri” (!) ve doğa ötesi varlıkların “mesaj”larını (!) aktardıkları dergileri, çeşitli etkinlikleri vardı. Hatta bir şair, Enis Behiç Koryürek, ömrünün son yıllarında, bir “ruh”un kendisine dikte ettirdiği (!) bir şiir kitabı yayımlamış, “ruhun geldiği” seansları bir gösteriye dönüştürmüştü. Hemen ekleyelim, geçmişte “Evin Sahibi” “Rüyalar” gibi gizemcilikten etkilenmiş, Edgar Allan Poe esinli hikâyeler de yayımlamış olan Tanpınar’ın aslında bunlara inandığı filan yok ve işin alayında. Engels, ruhçular üzerine yazdığı bir yazıda, çağrılan bir ruhun İngilizcesi yetersiz bir medyumun ağzıyla “I am” ile değil “I are” diye söze başlamasıyla dalga geçer ve “*Bu ruhlar dilbilgisi kurallarından bağışık galiba*” diye ekler. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde de benzer bir kesit var: Çağrılınca gelen ruh, aynı ruhtur ama medyum değişince mizaç ve ilgiler de değişmektedir! “*Sabriye Hanım’ın... ağzından konuşan ruhlar her nedense çok defa müşdidin suallerine cevap verecek yerde, alelâde dünya işleriyle meşgul olmayı tercih ediyorlardı. Operatör, bir başka medyumda, meselâ eski bir Kadiri şeyhinin oğlu olan Hüsnü Beyde, daima çok tafsillatlı cevaplar aldığı ruhların tasfiyesi meselesini, şayet yanlışlıkla Sabriye Hanım’ın ağzından dinlemek ve öğrenmek isterse mesele derhal değişiyor, ispiritizma lügâtiyle ruhların çirkin ihtiraslarından kurtulup temizlenmesi mânasına gelen bu tasfiye kelimesi insanların arasındaki alelâde mânasını alıyordu.*” Aynı ruh, Hüsnü Bey’in ağzından “yüksek varlıkla temas için en az on bin yıl çile çekmesi gerekeceğini” söylerken, Sabriye Hanım’ın ağzından “*Rudolf Valentino’nun son aşklarıyla meşgul olduğundan, isterlerse anlatabileceğinden*” söz etmektedir.

Hayri İrdal’ın ilintilendiği olgular içinde sadece psikanaliz “modern akıl”ın onayladığı, bilimsellikte nitelediği bir olgudur, diğerleri ise, romanın geçtiği imparatorluk sonlarıyla cumhuriyetin ilk yarısını kaplayan süreç içinde halk katında karşılığı olmakla birlikte,

bilimsellik ve modernlik dışı sayılmış olgular. Tanpınar, bir bakıma denklemi ve dengeyi sağlamak için “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” ile simgesel bir modernite olgusu da yaratmıştır. Başka deyişle yaşanmış olanla, toplumda gözlemledikleriyle yetinmemiş, konuyu kendi düş gücünün, imge gücünün ürünü ve bir bakıma hepsini simgeleyen bir kuruma ve kurguya bağlamak istemiştir, romanın kurmaca niteliğini en çok berkiten özellik de budur. Bu yolla “absürd” ortak paydasının her iki tarafta da var olabileceğini söylemek istemiştir. Bir “kültürel süreklilik” yandaşı olarak, Tanpınar, kesin bir “kopuntu” olduğunda, kopuntunun her iki tarafının kendi absürdüne yöneleceğini ve dağılacığını, tutarlı ve sağlıklı bir ayıklamayı ancak kültürel sürekliliğin yapabileceğini imâ etmektedir.

Yaygın kabul, Tanpınar’ın bu romanında konuyu bir uygarlık çatışmasına uladığı ve sadece köksüz yenileşme hareketlerini yediği yönünde. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* metninden özellikle “muhafazakâr” sonuçlar ve anlamlar türetmek isteyenler bu inancı yaygınlaştırmak çabası içinde oldular. Ancak, Berna Moran gibi, böyle bir amacı olmayanlar da kısmen benzer yorumlar yaptılar. Oysa Tanpınar, bu romanında sadece “köksüz yenileşme” hareketlerini değil, kök salmış geleneksel dura kalmışlıkları daha yoğun biçimde ve daha acımasızca eleştirmekte ve yergi konusu yapmaktadır. “Muhafazakâr” eleştiricilerin köksüz yenileşmenin ortaya çıkardığı prototip örnekler olarak sunmak istedikleri Halit Ayar ve Hayri İrdal, köksüz yenileşmenin değil, geleneksel / pragmatik / her ortama uyar “şarklı” tipin prototip örnekleridir aslında. “Köksüz yenileşme” kısa erimli bir süreçtir, “kendi” tiplerini ortaya çıkarmaya vakti yoktur, dolayısıyla ancak “eski” toplumun pragmatik tiplerinin fırsattan yararlanmaya koşanlarıyla yol alır ve bu nedenle köksüz olur, yarattığı tipler “köklerden habersiz” olduğu için değil. Halit Ayar da, Hayri İrdal da, “kökler”i oldukça iyi bilmektedirler, o konudaki kültürleri, aşağıda müzikle ilişkilerine değinilirken örnekleneyeceği üzere, en azından yeterli düzeydedir. Dolayısıyla romanın bu iki ana kişisi, sadece modern topluma uyum sağlamış ya da türevi tipler değil, eski toplumun pragmatist tipleridir aynı zamanda. “Modern zihniyet”in genelde tek tip bir beli-

rişi söz konusu değildir, sözgelimi teknolojiiden sadece yararlanmayı değil, aynı zamanda onu üretebilmeyi savunan, dolayısıyla ülkeyi dış bağımlılıklardan korumak isteyen, hem korumacı, hem kalkınmacı anlayışlar belki “modern zihniyet”i daha soy biçimde temsil ederler, ayrıca salt teknolojiyi değil, sanayi toplumuyla gelen yaşama biçimini, demokratik değerleri de önemserler. Oysa, ne Hayri İrdal’da, ne Halit Ayarcı’da böyle bir bilinç söz konusu. Gelenekçi tutum, salt teknolojiyi alıp, onun türevi olan ve aslında evrensel değer taşıyan olguları “Batı aklı” ya da “Hıristiyan aklı” sayıp dışarda tutmak çabasıdır. Hayri İrdal ve Halit Ayarcı, otomobilden bilgisayara, “batı” kökenli her çeşit maddi ürünü, “lüks” ve “en son model” tutkusuyla batılılardan dahi fazla benimsemiş, gösteriş düşkünü, ama batılı demokratik değerleri dışlayıp duran günümüz kimi “muhafazakâr”larından ve ortalama insanlarından çok da farklı değiller. Tanpınar’ın eleştirisi de, açık biçimde, salt hedef kitlesini bulamamış, alt yapısını oluşturamamış “modernleşme”ye değil, “herşeyi kendimize benzetiriz” özeleştirisinde dillendirilen muhafazakâr dura kalmışlığa da yöneliktir. Kuşkusuz Tanpınar’ın bu eleştirisi, modernleşme projesini, gerçekçi olmayan ya da baskıcı yollardan hayata geçirmeye çalışan Kemalist iktidar atmosferinden de etkilenmiştir, ama yine aynı dönemde kültürel süreklilik sorunlarının da zihninde gelişir olmaya başlaması, daha çok her iki ucu da ayıklama işleminden geçirerek birleştiren bir sentez arayışının gereğidir.

Öte yandan, Tanpınar’a *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü esinleyen kurum ya da kurumların hangileri olduğu sorulabilir. Daha çok üniversiteler çevresinde kurulan, hem araştırma, hem öğrenci ya da eleman yetiştirme amaçlı enstitüler akla geliyorsa da, “Güneş Dil Teorisi” gibi bilimsellik dışı bir saçmalığın ardına düşen ya da ulusal dili arındırmayı kuş dili yaratmaya çeviren Türk Dil Kurumu da, Tanpınar’ın çalışmalarına katılmakla birlikte çevresine kümelenmiş kimi kişilikler nedeniyle belli ki zorlandığı Yahya Kemal Enstitüsü de, romanı yazar-ken gözünün önünde belirmiş örnekler olabilir. Türkiye’de iç içe var olan, görünüşte çatışan ama dar görüşlülükleriyle benzerlikler taşıyan ve bir biçimde her ikisi de iktidar olan, biri batıcı, diğeri gelenekçi

resmî ideolojiler bu konuda “zemin” yaratmaya her zaman elverişli olmuşlardır. Anımsayalım, Nihat Sami Banarlı’lar, hatta Tanpınar’ın tanıtılmasında büyük emeği olan Mehmet Kaplan’lar, hiç bir zaman Tanpınar ölçeğinde bir geniş persepektife sahip olamamışlar, öteki kuttadaki dar görüşlülüğü sürdürmüşler, “soğuk savaş” dönemi diline de çok kolay uyurlanmışlardı...

Psikanalizi ters köşeye yatırmak

Tanpınar’ın, romanına zaman olarak seçtiği cumhuriyetin ilk yıllarında emekleme evresinde olan psikanalizi de, öteki olgular gibi ironi konusu yapması ilginç. O dönemde psikanaliz henüz tekil çabalarla var olan, “bakır” bir alandı. Öyle ki, romanda da, Doktor Ramiz, kurduğu ve yılda sadece iki konferans için kapılarını açabilen cemiyete Hayri İrdal gibi bir “hasta”sını da dahil etmek zorunda kalmaktadır. Aslında Hayri İrdal o anlamda hasta filan değildir, uzun süre evinde yaşadığı Abdüsselam Bey’in mirası ile ilgili tevatürlerle alay etmek için uydurduğu “Şerbetçioğlu Elması”nın ciddiye alınması, mirasçılar tarafından mahkemeye verilmesi, oradan da “akıl sağlığı”nın saptanması için hastahaneye sevk edilmesi söz konusu olmuştur. Doktor Ramiz’in aslında “sağlıklı” bir kişi üzerindeki psikanalitik deneyleri, psikanalizi ters köşeye yatırır, yazarın “psikanaliz”e dönük ironisini besler.

Doktor Ramiz’in o yılların Türkiye’sinde acaba bir karşılığı var mıydı? Türkiye’de ruhbilim alanında öncülük etmiş, üniversitelerde ilk kürsüleri kurmuş, adları çevresinde efsaneler oluşmuş adlar yok değil. 19. yüzyıl sonlarında, Askeri Tıbbiye’nin (Gülhane) kuruluşundan sonra, Müderris Raşit Tahsin Hoca, bu alanda uzmanlaşmanın gereği üzerinde ilk kez duran, Almanya’dan psikiyatri hocaları getirtip ders vermelerini sağlayan ad olarak biliniyor. Tanpınar’ın Doktor Ramiz’i gibi tuhafıklarıyla da ünlü olan, Mazhar Osman Usman (Uzman) ve bir kaç ad, daha çok “klinik tedavi”yi esas alan bu ekolden yetişme. Mazhar Osman’ın “Yeşilay Cemiyeti” yanı sıra, kurduğu bir “Akıl ve

Ruh Hastalıkları Cemiyeti” de var. Ancak, Tanpınar’ın romanındaki Doktor Ramiz, Freud’u bilen, modern psikanaliz yöntemlerini savunan bir doktor, dolayısıyla “geleneksel” tedaviyi izleyen Mazhar Osman çizgisi ile pek de örtüşmüyor. Uzmanlık eğitimini Viyana’da almış olarak sunulan Doktor Ramiz, daha çok cumhuriyet sonrasının “bilimselci” yaklaşımlarıyla uyumlu, Avrupa’daki psikanaliz akımlarından beslenen bir görüntü çiziyor.

“Doktor Ramiz” adı, aslında psikanaliz alanında ünlenmiş ve Tanpınar’la akran olan bir başka adı daha çok çağrıştırıyor: Rasim Adasal. 1900 doğumlu Adasal, dönem doktorlarının çoğu gibi Askerî Tıbbiye kökenli, Viyana’da değil ama Paris’te uzmanlık eğitimi almış, hocalığının yanı sıra popüler psikanaliz / psikiyatri yayınları yapmış, bu konuda “halk konferansları” vermiş bir ad. Özgeçmişinde ilginç bir ayrıntı da var: Rasim Adasal, “Tıbbiye” öğrencisi iken, 1925 yılında İstiklal Mahkemesi’ndeki *Aydınlık* dergisi ve Türkiye Komünist Partisi davasında da yargılanmış. Kendisiyle birlikte yargılanan başka Tıbbiyeliler de var, bunlardan birisi de sosyalist hareketin ünlü adlarından, Doktor Hikmet Kıvılcımlı. Öte yandan, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da, 1927 yılında, yine *Aydınlık* çevresiyle ilgili bir mahkeme süreci ve kısa süreli tutukluluğu söz konusu olmuş. Pek bilinmeyen, başka yerlerde anılmayan ve Doktor Aykut Kazancıgil tarafından yakın yıllarda açıklanan bu olay, Tanpınar’ın günlüklerine, ortaya çıkacağı, şantaj olarak kullanılacağı korkuları eşliğinde, bir kaç yerde yansıyor. Kazancıgil, araştırmacılara Tanpınar’ın *“Aydınlık dergisi çerçevesinde yapılan soruşturma nedeniyle Harbiye İhtiyat Mektebi’nde on gün kadar tutukluluktan sonra yargılanıp beraat ettiği”* bilgisini vermiş. (Bkz: *Günlüklerinin Eşliğinde Tanpınar’la Başbaşa*, Haz: Zeynep Kerman - İnci Enginün, Dergâh Y). Profesör Kazancıgil’in babası, Türkiye’de jinekoloji uzmanlığının öncülerinden olan, Profesör Tevfik Remzi Kazancıgil ve o da Askerî Tıbbiye kökenli. Tanpınar, baba-oğul doktor Kazancıgiller’in evlerinin sürekli konukları arasında da olmuştur. (Kazancıgiller Malatya kökenli bir aile, orada yaşayan kimi akrabalarını ben de tanımışım).

Tanpınar'ın söz konusu soruşturma olayının, aynı yıl Türkiye Komünist Partisi çevresinde, parti içi bölünme ve Vedat Nedim tarafının ihbarıyla başlayan yaygın tutuklanma süreciyle doğrudan bir ilgisi yok, ama dolaylı bir ilgisi olabilir. TKP'liler tarihlerinde ilk kez "olağanüstü" nitelik taşımayan sivil bir mahkemede yargılanmışlardı, Tanpınar'ın ise askerliği sırasında ve askeri mahkemede yargılandığı anlaşıyor. Geçirdiği soruşturmanın, belki TKP'lilerin yargılandığı davanın etkisiyle, o yıllardaki komünizm paranoyasının yansıması bir işgüzarlığa dayanan tekil bir olay olduğu tahmin edilebilir. Öte yandan, *Aydınlık* dergisinin çıktığı yıllarda daha çok Yahya Kemal çevresinde olan ve *Dergâh* dergisinde yazan Tanpınar'ın sosyalist hareketlerle ilgisine dair elimizde hiç bir veri yok. Daha çok İnönü'ye yakınlık duyduğu ve onun cumhurbaşkanlığı yıllarında milletvekilliği yaptığı biliniyor. Sadece 1960'lı yıllarda, günlüğüne *"Türkiye'de demokratik sosyalist bir parti kurulusa üye olabileceğini, ama böyle bir partinin içine illegal komünistler doluşacağı için yaşama şansı görmediğine"* dair bir not düşmüş. (Tanpınar'ın öngörüsü bir bakıma doğru çıktı, 1960'larda öyle bir parti kuruldu ve yaşayamadı. Ancak üstad sadece 'içerden' olabilecekleri görmüş, asıl 'dışardan' gelecek amansız baskıyı göz ardı etmiş!) Tüm bunlar, büyük "tecessüs" sahibi Tanpınar'ın o yıllarda her çeşit yayınla birlikte sosyalist yayınlarla da ilgilendiğini, o "kaza"nın da belki bu nedenle başına geldiğini akla getiriyor.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde en önemli mekânlardan biri, Şehzâdebaşı'nda her çeşit insanın yanı sıra, gazetecilerin, şairlerin ve Doktor Ramiz'in, aynı zamanda üniversiteye de çok yakın olduğu için, öğretim üyelerinin, aydınların, öğrencilerin de gelip gittiği bir kahvehanedir. Hayri İrdal'ı *"Herhangi bir hareketin aksaklığını görmenin imkânsız olduğu bu garip âlem"*e sokan da Doktor Ramiz'dir. Tanpınar'ın Rasim Adasal'ı ya da diğer ruhbilimci doktorları bu kahvehaneler ortamında tanımış, onlarla dostluk etmiş olması mümkün. Gerçi Tanpınar'ın da etkin olduğu *Dergâh* dergisinde bile 1922'lerde Freud ile ilgili telif yazılara rastlanabiliyor (sayı 25, Hüseyin Galib imzalı yazı) ama öğrencileri Freud ve Jung gibi adları ilk kez Adasal'ın "telaffuz"

ettiğini söylerler. Tanpınar'ın yazılarında, romanlarında, haliyle de en çok *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Freud'a ve Jung'a göndermeleri var. Ancak, Doktor Ramiz romanın başından beri abuk sabuk işler yaptığı, sona doğru iyice dağıttığı için, onu herhangi bir gerçek psikanaliz uzmanıyla tam olarak özdeşleştirmek de mümkün görünmüyor. Tanpınar'ın bu tipi yaratırken, gerçek bir kişilikten esinlenmesinin genel düzeyde kaldığını ve bu tipin kurmaca niteliğinin yine de ağır bastığını eklemek gerek.

Bir kahvehane ki...

19. yüzyıl sonlarında “Direklerarası” adıyla ünlenen Şehzâdebaşı, Tanpınar'ın “baba ocağı”nın bulunduğu mahalleye yürüme mesafesindedir. Tanpınar da, gençlik yıllarından başlayarak, tiyatroların, eğlence mekânlarının, kahvehanelerin bulunduğu bu ortamdan etkilenecektir. *Beş Şehir*'in İstanbul bölümünde, Şehzâdebaşı kahvehanelerine ve çayhanelerine özel bir bölüm ayrılır ve bunların o tarihte en çok bu semtte yoğunlaştığı anlatılır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise, Hayri İrdal'ın da “takıldığı” kahvehane “müdavim”leriyle neredeyse ayrı bir ülke gibidir. Burada her çeşit insan bulunur ama ortak özellikleri, aynı konuları bıkmadan usanmadan yineleyip durmaktır: “*Bu kahvede neler konuşulmazdı? Tarih, Bergson felsefesi, Aristo mantığı, Yunan şiiri, psikanaliz, ispiritizma, alelâde dedikodu, çıplak hikâye, korkunç veya meraklı macera, günlük siyasî hâdise, birbiriyle sarmaş dolaş, biri öbürünü yarıda bırakarak, çok yüklü, beraberinde her rast geldiğini taşıyan bir bahar seli gibi kabarık bu konuşmada beyhude ve şaşırtıcı akar giderdi. Tabii hiç birinden tam bahsedilmezdi. Hepsi çok uzun bir uykudan, bir çeşit ölümden sonra hatırlanır gibi bu kahveye gelirdi. Büyük İskender veya Annibal, Kantın imperatif’leri, bu sayıklamaya benzer konuşmada sadece günlük hayatı uyuşturmak için icat edilmiş şeylerdi. Zaten en sıhhatli vaka bile söyleniş tarzı için anlatılırdı. Birbirlerini o kadar fazla dinlemişlerdi ki, hepsi anlatılanı aşağı yukarı evvelden bilirdi. Burada konuşma yalnız kendisi için, konuşanların kabiliyetleri içindi ve daha ziyade sevilmiş bir eserin, yahut oyunun tekrarına*

benzerdi ve sohbet, bir ortaoyunu gibi evvelden tayin edilmiş şartlarla devam ederdi. Hep aynı kelimelerle müdahale edilir, aynı yerlerde gü-lünür, macera oradakilerin birkaçı arasında geçmişse, alâkadarlar aynı yerlerde tamamlayıcı sözü alırlardı. Anlatan, daha yeni tâfsilata girerse, söz derhal kesilir, 'Bunu yeni uydurdun!' denirdi. Mamafihi bu yeni şekil ve parça gelecek programda aynı dikkatle aranırdı. Bu konuşmalarda tekrar şarttı ve kimseyi yormazdı. Aksine olarak alışık çehresiyle gelmi-yen şey yadırganırdı."

Kahvehanede "alışık çehresiyle gelmeyen" konular ise şakaya, çap-kınlığa, taklide indirgendikten sonra kabul edilmektedir. Bu satırları, kahvehanede yeni konular açan kişilerin ayrıştırılmasını anlatan satır-lar izler: "Nizâmîlemciler", ciddi konular açan ve "dünyayı düzeltmek zahmetini üstlerine alan" aristokratlar; "Esafili Şark" gündelik dertler-le, sıradan şakalarla yetinen daha geniş kesim, "Şiş Taifesi" hiç bir ince-liği olmayan, şehir hayatına uyarlanamamış, kavgacı kişilerdir. Huzur romanında, bu ayrıştırmanın Mümtaz'ın okul arkadaşları arasında bir şakalaşmaya da yol açtığını ve benzer bir ayrıştırma yaptıklarını oku-muştuk.

Şehzâdebaşı kahvehanelerinin ve daha küçük ölçekli çayhaneleri-nin pek çoğunun adı ve ünü günümüze ulaşmıştır: Fevziye Kırathane-si, Şems Kırathanesi, Şule Kırathanesi, Halk Kırathanesi, Hacı Reşit Çayhanesi, Yavru'nun Çayhanesi, Hacı Mustafa'nın Çayhane-si... gibi mekânlar, Muallim Naci, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi ve daha bir çok edebiyatçının anılarında geniş yer tutar. "Binbirdirek" bir dizi tiyatro salonunun ve eğlence mekânının bulunduğu cadde oldu-ğu için, tiyatro ya da müzik tarihçesi yazanlar da buralardan pek çok anı ve olgu derlemiştir. Hatta, semt, ilk film gösterilerinin yapıldığı yerlerden biridir. Salah Bırsel, *Kahveler Kitabı*'nın "Direklerarası" bölü-münde bunlardan panoramik bir gezinti derlemiş, en çok edebiyat-çıların mekân tuttuğu Hacı Reşit Çayhanesi'nde yaşanan olaylardan aktarma yapmıştı. Fevziye Kırathanesi'nin ise özellikle Türk müziği tarihinde özgül bir yeri var. 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarında burada düzenlenen fasıllar ve müzik icrasına gösterilen özen, anılarda geniş yer tutar. Tanpınar'ın Behçet Bey tipine benzettiği Muallim İsmail Hakkı Bey'in öğrenci yetiştirdiği "meşkhâne"si de bu kahvehane-

nin içindedir. *Sahnenin Dışındakiler* romanında da, İhsan ile Cemal'in İsmail Hakkı Bey'in fasıl düzenlediği bir kahvehanede bir buluşma gerçekleştirdiklerini okuruz.

Salah Birsell, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne esin kaynağı olan kıraathaneyi ise "Darü'ttalim Kıraathanesi" olarak anar ve daha çok romanda anlatılan kahvehane özellikleriyle tanıtır. Oysa, asıl adı "Şems Kıraathanesi" olan kahvehane, Fahri Kopuz yönetiminde, pek çok musikişinasın katıldığı, ilk özel müzik okulu olmak özelliği taşıyan, fasıllar ve konserler düzenlemekle kalmayıp yayınlar yapmış, plaklar çıkartmış "Darü't Talim-i Musiki Cemiyeti"nin kurulduğu mekândır ve "Darü'ttalim Kıraathanesi" adıyla da anılması bu nedenledir. Kahvehane, ülkede yapılmış ilk apartman sayılan Letafet Apartmanı'nın giriş katındaydı. Bir süre sonra "Darü'l Bedâi" de (Şehir Tiyatrosu) burada ortaya çıkacaktır. Ancak, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bunlardan pek söz edilmez ve daha çok kahvehane özellikleri, kahvehane yaşantıları öne çıkartılır. Kahvehane sahibi de "ömründe bir gün bile ciddi görünmek zahmetine katlanmamış", eski ile yeni arası bir dille konuşan, akla sığmaz ve mahrem hikâyeler anlatıp duran, yapmacık kılıklı ve Frenk taklidi sakallı birisidir. Dolayısıyla, Tanpınar'ın, sadece "Darü'ttalim Kıraathanesi" olarak da anılan Şems Kıraathanesi'nden değil, yöredeki genel kahvehane yaşantısından yola çıkarak metindeki mekânı oluşturduğunu söylemek daha doğru olur.

Ayarı bozulan müzik..

Romanda müzik, özellikle Klasik Türk Müziği, Tanpınar'ın gözdesi olarak yerini korumaktadır kuşkusuz, ancak alayı ve öfkesi, bu müziğin yeni düzende düşürüldüğü konuma yöneliyor. Bu nedenle de alt - anlatıcı Hayri İrdal'a belli bir bilinçlilik vermeyi yeğliyor; gençliğinde sadece saatçilikle uğraşmamış, define aramış, derken tiyatroyu ve ardından Kadıköy'de bir operette "Alaturka ile alafranga arasında sallanan bir musikide" sesini denemiştir. Gerçi bu denemeleri başarılı olmaz, ama romanın ilerdeki sayfalarında müziğin kötü kullanımına öfke saçmasından anlarız ki yazar, bir bilinçlilik yüklemek amacıyla

onu bu denemelere sokmuştur. Sözelimi Hayri İrdal büyük baldızının şarkıcılığa merak saldığında “büyük artist” olarak nitelenmesine hem şaşırır hem öfkelenir; sesi çirkindir, yeteneksizdir, daha makamları birbirinden ayıramaz, kulağı yoktur! Halit Ayarcı onu şöyle yatıştırır: *“Güzel olamaz. Güzelden anlıyorsunuz. Siz güzel kadından anlıyorsunuz. Fakat sanattan, bugünün sanatından anlamıyorsunuz. Evvela bu bir kalabalık işidir. Kalabalık neyi sever, neyi sevmez? Bunu kimse bilmez. Sonra bu mesele ümitsiz bir kalabalığın işidir. Siz de bilirsiniz ki zevk denen yüksek şeyin bizim içimizde içgüdüden kolaylığa kadar giden bir yığın karşılığı vardır. Zevkten ümit kesildi mi onlara kolayca teslim oluruz. İşler karışınca zevkten ümit kesilir. Musiki denince herkes, evvela “Hangi musiki?” sualini kendisine soruyor. Bu sual bir kere soruldu mu sizin zevk üslup dediğiniz şeyler yoktur artık. Sonra kulağın herkeste ayarı bozuldu. Radyo devrindeyiz. Musikiyi nadir bir şey gibi dinlemiyoruz. O, romatizma, nezle, para sıkıntısı, harb ihtimali, çok geçimsizlik gibi günlerimizin tabii arkadaşı oldu. Bu işe bir de kabalığı ilave edin. Hayır, ben eminim ki bahsettiğimiz hanımefendi birkaç gün içinde yepyeni bir şöhrat olarak İstanbul’u fethedebilir. Bakın! Vaziyet çok müşkül olurdu, şayet baldızınız hanımefendi Batı musikisine merak sarsaydı. Çünkü onu hakikaten yıllar boyu öğrenmek lazım.”*

Hayri İrdal, baldızının meşhurların hemen hepsini, ama aynı sesle, aynı makamdan, aynı şekilde taklit ettiğini belirterek karşı çıkar, Halit Ayarcı bu kez *“Demek son derece şahsi! Orijinal ve yeni... Yeninin bulunduğu yerde başka meziyete lüzum yoktur”* der ve dostunu biraz “realist” olmaya çağırır. Halit Ayarcı haklı çıkar, daha o gecenin haftasında baldız küçük bir gazinoda “muganniye” olarak sahneye çıkmaya başlar. İlerde Tanpınar, Hayri İrdal’ın ağzından bu baldızın icrasını daha acımasızca alaya alacaktır: *“Zavallı semai, acemi terzi eline düşmüş Hint kumaşı gibi gözümün önünde doğrandı gitti. (...) Semainin arkasından Dede’nin güzel bir bestesini tuzla buz etti. (...) Ondan sonra hazin bir maya başladı. Fakat bu musiki değildi artık! Bir sürü kurdun açlıktan uluması gibi bir şeydi. İkisini de askerliğimde Şeytan Dağlarının yalnızlığında sık sık dinlemiştim. Maya, bölüğümün neferlerinin ağzında yıldızlarla konuşma gibi bir şeydi. Onların erkek seslerinden bu keder taşıtı mı, bütün tabiat canlanırdı. Halbuki büyük baldızımınki...”*

Bütün bu icralar, dinleyicilerin yoğun alkışını aldığı gibi, sonunda oyun havasına ve çiftetelliye dönüşür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de Tanpınar'ın müzik değerleri yerli yerindedir; onlar yine yüce, görkemli, coşturucudur. Ancak diğer romanlarında bu müziği bilerek yaşayanlar öne çıkarken, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde müzik değerini bilmeyenlerin eline düşmüştür. Tanpınar, onların müzikle coşumcu buluşmasını ise onaylamaz; coşku uygarlık bilinciyle birlikteyse anlamlıdır çünkü. Böylece zamanlar üstü, tarihiliği gözetmeyen bir alımlama anlayışı sergiliyor Tanpınar; kendi 'eski'sini evrenselleştiriyor, onun da bir zamanlar 'yeni'ye tekabül ettiğini ve bütün 'yeni'nin başına gelenlerin onun da başına geldiğini es geçiyor. Popüler alımlama biçiminin pespayeliği onu haklı zeminde tutar gibidir çünkü, ama buradan bir kapitalizm ve metalaşma eleştirisine sıçramaz.

Tekno dünyanın ironisi

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, kurguya yedirilmiş bir “insanlar ansiklopedisi” gibi yol alıyor ve tematik ekseninin bir gereği olarak bu konudaki sergilemeleri hep “ironik” bir açıdan, ama bir “melamî neşesi” içinde yapıyor. Çünkü ayrıntıdaki olgu ve olaylar eğlendirirken, neredeyse bir ülkenin yazgısı sorgulandığı için, bütünden yayılan bir “acı tebessüm” oluyor. Örneğin, Halit Ayarcı'nın Hayri İrdal'ın saat onarımı konusundaki becerisine tanık olarak onu “keşfetmesi” üzerine gidilen Boğaz lokantasında, masa başında dikelen bir tanıdığın tadına bakmak adına yiyeceklerden otlanması hem eğlenceli bir ironiye, hem bu kişinin önde gelen siyasetçilerden biri olması nedeniyle tohumsal bir göndermeye dönüşüyor. “*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*”nü incelemeye gelen belediye başkanının, sonrasında da başbakanın “iki masa arasındaki mesafeyi yarım saatte aşarak” inceleme yapmalarının benzersiz bir ironi / yergi beraberliği oluşturması gibi...

Tanpınar'ın ilk üç romanında değişmez ve soyu sopu dallanıp budaklanmış bir muris (mirasbırakan) vardı: “Süpürgeciler Kâhyası”. Bu kâhya, bu romanda da karşımıza çıkar ve Tanpınar'ı o romanlara konu üzerinden bağlayan belki de tek bağlantıyı oluşturur. Ancak, bu kez

tek mirasçısı vardır, o da oğludur. O da ölünce miras Hayri İrdal'ın halasına kalır. Halanın da öldüğünün duyulması, kardeşinin, yani Hayri İrdal'ın babasının mirası ele geçirmeye koşturması, halanın gömülecek iken ölmediğinin anlaşılması, tabutta doğrulup oturmuş olarak ve yol üzerinden aldırıldığı poğaçaları yiyerek evine dönmesi, miras mallarını konağın ortasına yığmış kardeşini evden kovması, çocuk yaştaki Hayri İrdal'ın ise kurcaladığı bir saatten kurtardığı parçayla yetinmesi, romanın en ironik kesitini oluşturur. Ancak, halanın sonradan İrdal'ın çevresinden biriyle evlenmesi, ilerde "Saatleri Ayarlama Enstitüsü"ne eylemli olarak katılması, abartılı giyimlere bürünmesi, evinde partiler vermesi, İrdal'ın yeni eşinin, baldızının ve kızının da bu partilere katılıp kendilerini yitirircesine eğlenmeleri, belki renkli görüntüler oluşturuyor, ama roman açısından epey zorlama ve abartılı kaçıyor, hatta giderek doğalcılığa dönüşüyor. Tanpınar, belli ki başlangıçta geleneksel olana uyumlu halayı, bu kez uç bir yenilikçiliğe taşıyarak romanın ana eksenindeki eleştiriyi pekiştirmek istemiş. Ancak, bu tarz geleneksel yaşantıdan gelen kadınların üstlerine örülmüş koza içerisinde ömür tükettikleri, bu trajik durumu tam aşamasalar da varlık içinde yaşamının imkânlarından yararlanmayı da bildikleri ama hiç bir zaman hala örneğindeki gibi "manik" durumlara düşmedikleri ve genel, "tipik" durumun da bu olduğu söylenebilir. Bence, hala mezarlıktan eve dönüşteki o muhteşem sahnede bırakılmalı, bu işlere karıştırılmamalıydı.

Bir başka boyut olarak, Tanpınar'ın modernleşme olgusuyla dolaylı / dolaysız bağları bulunan teknolojiye dönük algısının bu romanda saatler ile ilgili tezahürüne değinmek gerek. Saatler bu romanda tematik gönderme nesnesi ve araç gereç olarak kalmıyorlar, kişileşiyorlar, hatta "fetiş"e dönüşüyorlar. Doktor Ramiz'in, Hayri İrdal'ı "tedavi" ederken, onun babasından kalma ayaklı saat "Mübarek" ile ilişkisini baba ile (ve örtük biçimde penis ile) ilişkilendirerek analiz etmesi, hatta saate Hayri İrdal'dan çok daha fazla fetiş değeri yüklemesi, onu analizlerinin merkezi haline getirmeye çalışması salt onun "takıntısı" mıdır, aynı zamanda yazarın da bu konudaki takıntılarını sezdirmez mi? Sadece, romanın ileri sayfalarında, çoktan satılmış olan Mübarek'in

daha gösterişli bir benzerinin halanın evindeki partide boy göstermesi ve herkesin ilgi odağı haline gelmesi sezdirmiyor bu takıntıyı, Hayri İrdal'ın çocukluğunda yanında çıraklık ettiği saatçi Nuri usta ile ilişkisi, *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'inin saatlerle alışverişi, hatta yine onun ciltçilik uğraşı, "Acıbademdeki Köşk" hikayesindeki büyük dayı Sani Bey'in teknoloji merakı, araç gereç yapma tutkusunu ve yaptığı otomatik banyonun alay konusu edilmesi Tanpınar'ın teknolojiye dönük tutumunun ip uçlarını veriyor. Tanpınar'ın kültürel süreklilikten yana olduğunu, sentez aradığını söyleyebiliriz. Bunu savunabilmek için, hem geçmişten gelen köklere dair kültürel bir dağarcık, hem bir değişim bilinci oluşması ön şarttır. Bu çelişkili bir birliktir ve bünyede her ikisi de kendi gerilimlerini yaratıyor demektir. Dolayısıyla Tanpınar'da teknoloji takıntısı, kültürel dağarcığa sahip olanlara özgü "değişme korkusu"na denk düşmektedir. Bir başka açıdan ise teknoloji modernleşmeyi çağırılmaktadır, dolayısıyla kaygı ile eleştiri bir döngüsellik oluşturmaktadır. Öte yandan, saatler, ciltçilik, mekanik aygıtlar sanayi toplumundan ve elektriğin, elektroniğin devreye girmesinden çok önce ortaya çıkmış, kadim toplumlarda yer bulmuş teknolojik gereçler, modern toplumlara özgü teknolojik gereçler yanında görece "ilkel" kaldıkları söylenebilir. Dolayısıyla Tanpınar'ın onlara dönük takıntısı, tam olarak sanayi toplumuna özgü kaygılardan çok, biraz da bu ilkelliğe yöneliyor gibi, şayet bu sanayi öncesi teknolojik gereçlerle sanayi arasında bir özdeşlik kurmuyor ise...

Tanpınar'ın romanından, bu konularda sadece dolaylı sonuçlar çıkarabiliyoruz, yerli üretimin gereğine, sanayileşmeye, bağımlılıklardan kurtulmaya dönük bir perspektif pek de sezilmiyor. Ancak, "teknoloji ile dans"ın, toplumumuzda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde anlatılan biçime dönüşmüş ve ironik bir biçim almış olması, doğru yorumlamak kaydıyla, yine de çok şey söylemekte...

Gerçekçilik Açısından *Aydaki Kadın*

Ahmet Hamdi Tanpınar, bizi bitmemiş projelerine alıstırmış (!) bir yazar. *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, *Mahur Beste*, *Sahne-nin Dışındakiler*, *Yahya Kemal*, hatta şiir kitabı, hep tamamlanmamış çalışmalar. Yazıları da başkaları eliyle derlenebildi. Pek çok okur, özellikle sevdiği yazarların ‘evrak-ı metruke’si arasından başka bir eserinin çıkıp gelmesini, pek de yitlik bir mirasın ortaya çıkması gibi karşılamaz, kendisini yazarın bizzat ‘arz’ ettiği eserlerle sınırlamayı yeğler. Tam pişmemiş bir yemeği tatmanın getirdiği tedirgin edici duygu gibi bir durumdur yarım kalmış bir çalışmayla karşılaşmak. İntihar seçen yazarların, bu konudaki “şans”larını kullanarak, kendilerini imha etmeden önce genellikle bitmemiş çalışmalarını imha etmeleri de bundan değil midir? Oysa Tanpınar’ın bitmemiş çalışmaları da, son noktasını koyabildiği eserleri kadar etkili ve güçlü izler bıraktı. Yine de *Adam Sanat* dergisinde çıkan (Haziran 1996) ve Tanpınar’ın ilk dört romanındaki müzik temasını araştıran yazımın öncesinde *Aydaki Kadın* romanını evirmiş çevirmiş, tam da andığım nedenlerden bir türlü havasına girememiş, yazının dışında bırakmıştım. Ama Tanpınar bu, eserine tekrar tekrar çağırın bir yazar.

Aydaki Kadın, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, 1970’lerdeki geri dönüşüyle etkileri zihinlere yerleşen dört romanından çok sonra, ilk kez 1987’de yayınlandı. Bir bakıma Tanpınar’ın diğer dört romanından farklı, bir bakıma onları sürdüren bir roman. Onda, ilk üç romanda gezinen “Mahur Beste”nin, İhsan’ın, Elagöz Mehmet Efendi Mahalle-

si'nin yazarın bakış açısıyla özdeşleşmiş havasını bulamadığımız gibi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün keskin bıçak gibi işleyen ironisini de tam olarak bulamıyoruz. Ancak, roman sanki bu iki çizginin bir ortalamasını alarak, Tanpınar'ın belki de modern anlamıyla "epik"e en fazla yaklaştığı roman oluyor. Tanpınar, yine adı sanı belli tek bir roman kişisini odağa almakla birlikte, yan kişilikler düzeyinde sayısız roman kişisine uzanarak, bazen birbirini izleyen cümlelerde bile birinci tekil kişiden üçüncü tekil kişiye gidip gelerek, geri dönüşlere başvurarak, birbirinden bağımsız gibi görünen parçalarda zaman dizimini kopukça bağlayarak, önceki romanlarında ip uçlarını verdiği bir teknikle de bu yaklaşımını pekiştiriyor.

"İflas"ya da "Çöküntü"

Romanın ana kişisi Selim, kişilik olarak Tanpınar okuru için yabancı sayılmaz. Sözelimi hizmetçisini tembihlemiş, sabahları müzikle uyanıyor. Uyandığı zaman da rüya ile gerçek arasında bir süre bocalıyor. Dahası, başkalarının rüyalarından, sözelimi kendisini ayda gezinirken gören Fatma'nın anlattığı rüyadan da etkileniyor. Yine bir gün "Piyalepaşa'nın o karışık bir muammaya benzeyen mimarîsi"ni seyretmeye gitmiş olduğunu öğreniyoruz. Dinlediği halk müziği ve klasik müzik parçalarıyla derhal "başka alem"lere geçiyor. Dahası, tıp doktoru olmasına rağmen, tıpkı Tanpınar'ın bazı hikâye kişileri gibi ve *Huzur*'un Mümtaz'ı gibi bir roman yazıyor. İşte bütün "standart" özellikleriyle bir Tanpınar kahramanı! Gelgelelim, Mümtaz, Şeyh Galib'i anlatan bir roman yazarken, Selim'in yazdığı romanın adı "İflas" ya da "Çöküntü"dür. Zaten Tanpınar da bu kez kahramanını aynı bağlamda yer alabileceği insanların arasına, yani herkesin sanatla haşır neşir olduğu bir ortama değil, daha "beşerî" bir ortama, hali vakti yerinde burjuvaların keyif çattığı "orji" ortamlarına salıyor. Müzik ve sanat da böylece Tanpınar'ın öteki romanlarına göre, nicelik olarak en alt düzeyde yer alıyor. Tabii, başka yazarlara oranlanırsa, Tanpınar'ın bu romanında bile müziğe, sanata, estetiğe verdiği tematik değer hayli

fazla. En azından Tanpınar'ın sanata ve kültüre uzak kesimlere duyduğu saklı öfke bu romanda da geçerli.

Mümtaz, *Huzur* romanında “*İnsan denen bu saz parçası*” sözünü aklından birkaç kere geçirmiş, sonra da “*Ve hayat dediğimiz çok ayrı şey*” diye eklemişti. Önceki romanlarında daha çok “insan denen saz”da kalan Tanpınar, *Aydaki Kadın*'da daha çok “çok ayrı şey”in peşine düşmeyi seçmiş görünüyor. Aslında Tanpınar'ın sıkça kurduğu müzik ve hayat paralelliğine ilişkin benzetme öğeleri, hayat payı biraz daha fazla artmış olarak bu romanda da sürüp gidiyor. Selim'in Leyla ile ilişkisini düşündüğü ve aşk kavramı üzerinde kafa yorduğu bir bölümü izleyen şu satırlarda bu vurgu açıkça belirtiliyor: “*Aslında hayat zannettiğimizden fakir. Hayır, musiki gibi yedi notanın etrafında ve namütenahî... Ölümle mezc edildiği için.*” Yine Selim, Karacaahmet Mezarlığı'nda geçmiş yüzyılların ölümlerini düşünürken birden müziğe geçiyor ve “*Musiki sesler kadar aramızdaki fasılalarıdır*” diyor. Romanın sonlarına doğru okunan bir ferahfezâ bestenin yarattığı ortamı da Tanpınar *Huzur*'da ferahfezâ ayinin icra edildiği ortam gibi, şölen-deki herkesi değiştiren, başkalaştıran olağanüstü bir atmosfer olarak betimliyor: “*Bütün bahçe, bütün Boğaziçi ve kendi ömrü bundan yüz, yüz yirmi sene evvel yaşamış Dede ismindeki daüssıralı bir dervişin ışığına girmişti. (...) Çünkü şu anda bütün bahçe Ferahfeza burcu dediği âleme girmişti ve Selim etrafındaki şeylere oradan bakıyordu*” Devamında müzik, “*Dede'nin araya koyduğu çok hususî bir mesafeden*” yine hayatla ilintisini örüyor ve Selim'i tek başına ölüm - hayat kıyaslamasının eşğine götürüyor. Diğer kişiliklerin müzikle ilişkisi de hep akla hayat çerçevesinde geliyor: “*(Sabiha) güzel sesli bir duldu. Oldukça hazin bir musiki terbiyesi ve güzel sesi vardı. Hayatı da yine radyodan öğrendiği şarkıların çerçevesinden gören kadınlardandı*” Göğüs hastalığı (verem?) ilerleyen Ziya, resimden fazla sevdiği müziğe dayanamaz oluyor ve gramofonunu Refike bırakıyor. Ancak öleceğini anladığı günlerde tekrar müziğe dönüyor. Müzik, daha nice yerde beklenmedik işlevler üstleniyor. Sözelimi Meksika'ya ilişkin şu saptamada: “*Sadece folklor-la duyan ve durmadan ihtilâl yapan insanlar... Çünkü folklor sefaletin, biçareliğin tek mükâfatıdır. Nerde ki hayat aksar orada folklor vardır.*”

Yığın yığın saz şairi görürsünüz...” Bu saptamalarda asıl hedef belli ki Türkiye’deki folklorcu eğilimler.

“Esaslı”nın kıyısında

Roman, pek çok yan çıkmaya rağmen neredeyse iki büyük şölen üstüne kuruluyor. “İç İç” adını taşıyan birinci bölümdeki şölen, geri dönüş tekniğiyle aktarılıyor, çünkü 1927 yılında, Selim’in liseyi bitirdiği yıllarda, yeni bir hayatın eşliğinde yaşanıyor. Bir kotrayla Heybeliada’ya gidiliyor ve arkadaşlardan Asım’ın evinde konuk olunuyor, onun dal budak salmış ailesiyle tanışılıyor. Bu bölümde ayrıca babadan kalma evlerinin satılışı ve çocukluk anıları çerçevesinde Selim’in ailesini, hizmetçisinin yeğeni Marie’yi, kimi arkadaşlarını da tanıyoruz. “Karşı Karşıya” adını taşıyan ikinci bölümün bütününe kaplayan ve tamamlanabilseydi romanın finalini de içereceği anlaşılan şölen ise, 1950’li yılların sonlarında, Selim’in eski sevgilisi Leyla’nın ve eşi Refik’in Boğaz kıyısındaki evlerinde geçiyor. Tanpınar, önceki romanlarında sık rastlanan Osmanlı alimlerini, paşalarını, geleneğin izinde ve çağdaşlaşma süreciyle birlikte doğu-batı çatışmasının içine düşmüş düşünce ve sanat adamlarını bir yana bırakıp, Cumhuriyet döneminin “elit” burjuvalarının arasına dalıyor. Üstelik Tanpınar’dan umulmayacak biçimde, o kesime özgü kimi ‘dejenerasyon’ ayrıntıları betimlemeleriyle birlikte... Bu dünyada aşka fazla yer yok, ilişkiler daha çok tensel düzeyde yaşanıyor. Romanda pek çok kez aşkın yıkılışına tanık oluyoruz. Sözgelimi Selim, Heybeli’de arkadaşı Faik’in mirasyedi dul Ruhsar ile evlilik projesini öğrendiğinde oldukça şaşırır. Delikanlı yaşta iken kendisini baştan çıkaran dul Zümrüt Hanım için yazdığı şiir için kadının gösterdiği tepkiyle karşılaştığında olduğu gibi. Leyla ile ilişkisi de daha farklı bir düzeyde yaşanmasına ve belli kültürel ortaklıklara rağmen, dostça bir ayrılışla bitmiştir. Ten ve ruh birleşmeyince, ne tensel ne de ruhsal yakınlık tek başlarına kandırabiliyor Tanpınar tiplerini.

Selim, kendisinin de temsilcileri arasında bulunduğu burjuvalarla birlikte, satır aralarına yansıyan bir doyumsuzluk içinde, ama doğal

bir akış içinde yaşayıp gidiyor. Mekânlar, yenilip içilenler, ülkenin o dönemdeki refah düzeyine kıyasla en üst nitelikte. Sanat da bu kesim tarafından özel bir ilgiyle değil, kendiliğinden, refahın gereği ve doğal sonucu olarak tüketiliyor. En çok da “dekoratif” değerinden dolayı resim ve şölenin bir ögesi olarak müzik ilgi görüyor bu çevrede. Tanpınar, bunlara ilişkin betimlemeleri görünüşte yorumsuz aktarıyor ama gerek resmin dekoratif kullanımına, gerek müziğin orta malı kullanımına tepkisi de Terry Eagleton’ın deyimiyle ‘çatlaklardan sızarak’ kendisini belli ediyor, öfkesini pek çok “tıp”ı biçimlendirirken satır aralarında sezdiriyor. Yine, sanattaki kimi gelişmeleri, örneğin resimdeki nonfigüratif eğilimleri toplumdaki genel gidişle ilişkilendirdiğini görüyoruz. Sözelimi Leyla, nonfigüratif resim tartışmasının ardından *“Zaten ben sistem halinde bir estetiğe hiçbir zaman inanmadım. Her eser kendi şartıyla doğar. Hele bugünkü devirde. Hepimiz parça parçayız. İçimizde, dışımızda birtakım şeyleri lehimleyerek yaşıyoruz. Co-existence kelimesini icat eden ve o kadar sık kullanan devrin insanlarıyız. (...) Bilir misiniz ki hiçbir zaman artık yekpare olamayız. Daima bildiklerimizi hatırlayacağız”* diyor. Leyla, romanın önemli figürlerinden ressam Suat’la Selim arasındaki benzerlikler üzerinde düşünürken de, Suat’ın halinden hoşnut sanat algısının sınırları konusunda Tanpınar’a aracılık ediyor: *“Ah Suat isteseydi... Fakat Suat budala idi. Artistçe budala. Hayatını harcayacaktı. Esaslıyı istemiyordu. Artistçe budala, ahmakça budala... Herkes bir şeyce bir şey. Suat budalaydı. Bir bakıma da budala değil. Sadece insan talihinin dışında yaşamak istiyor, o kadar. Selim gibi, o da kitabın kenarında kalacak. Leyla bütün hayatı boyunca böyle haşiyede parlayan, orada sönen bir yağın erkek görmüştü. Bir yıldız gibi tek başına. Sadece kendi çekiciliklerine güvenerek yaşayan küçük örümcekler.”*

Geçerken iktisat

Tıpkı Tanpınar gibi bir dönem milletvekilliği yapmış olarak sunulan Selim, genellikle olumsuz figürler olarak çizilen politikacılarla da çeşitli düzeylerde karşılaşılıyor, konuşuyor. Bunlardan birisi,

Heybeli'deki buluşmada da yer alan, sonradan DP kadroları arasında yükselen, milletvekili olan gençlik arkadaşlarından Atıf. Onunla bir lokantada buluşan, sohbet eden, ondan gelen DP'ye geçme, milletvekilli ya da elçi olma önerilerini geri çeviren Selim'in (ve Tanpınar'ın) tepkisi ayrılışlarını anlatan cümlede verilir: *"Birbirlerine muhabbetle baktılar, fakat garip bir hicapla öpüşmeden ayrıldılar."* (Tanpınar, benzer bir anıyı, DP'de politikacılık yapmış olan Ahmet Muhip Dıranas ile karşılaşması için anlatır). Tanpınar'ın bu romanından 1954 yılında kendisiyle yapılmış bir konuşmada söz ettiğine bakılırsa, daha o yıllarda DP yönetimine ve onunla gelen yeni hayat biçimine tepkili olduğu anlaşılıyor. Selim'in İstanbul'daki "imar işleri" hakkında *"Düpedüz delilik"* demesinin ardından ressam Suat'ın, Boğaz'da bir motorda mayetiyle birlikte yol alırken ve ayakta, eliyle işaretler yaparak yıkılacak yerleri gösterirken gördüğü Adnan Menderes hakkında söylediği şu sözleri paylaştığı da rahatlıkla söylenebilir: *"Asıl beni düşündüren tavrı oldu. Sanki Viyana'ya ve Prag'a giren bir çeşit Hitler gibiydi. Tıpkı çok yumuşak ve besili bir Hitler."* Yine kitabın "Ekler" bölümünde verilen, DP milletvekili Mehmet Narlı'nın portresini anlatan parça da, oldukça iğneleyici bir üslup kullanıyor. Kitabın sonunda yer alan ve Tanpınar'ın ön taslak biçimindeki planında da *"Müşahassas vakalarda da Demokrat Parti'den söz edilecek. Bir dejeneresans"* satırları yer alıyor. Tanpınar'ın 1954'lerde yazmaya başladığı ve ölümüne kadar üzerinde çalışmayı sürdürdüğü romanda, DP'nin izlediği doğrultuya bağlı olarak bu olumsuz yaklaşımın aşama aşama pekiştiği de düşünülebilir.

Tanpınar, bu romanında da diğer romanlarındaki bir özelliği yineleyerek, kimi kişilerine ekonomik gidişle ilgili yorumlar yaptırıyor. Ancak bunlar yine belli bir çerçeveyi aşamayan, üzerinde herkesin birleşeceği genel doğruları içeren, kapsamaları sınırlı saptamalar olarak kalıyor. Sözelimi yüksek bir bürokrat olan ve romanda *"bir konuşma-lık adam"* olarak tanıtılan Sabih Bey'in plansız yatırımlardan yakınan ve "istihsalin artırılması"nı öneren sözleri gibi. Tanpınar'ın bu romanında, öteki romanlarında hiç karşılaşmadığımız sosyalist tiplerle de

ilk kez karşılaşılıyor. Gelgelelim, bunların ikisine de oldukça sınırlı biçimde değiniliyor ve olumsuz figürler olarak çiziliyorlar. Nuri, hem karısından çekinen, düzeninden kopamayan biri, hem “küçük bir Don Juan” olarak tanıtılıyor; yoksul daktilo kızları ayartan, bunun için ondan bundan ev anahtarı dilenen biri olarak. “Küçük bir hedonist. Hırslı isyanlar. Fakat akşam oldu mu, sakın ev, lâmba ışığı. Ve küçük sosyalist düşünceler. Sosyalizm, sosyal. Mebusluğa hazırlık.” Öteki sosyalist kişilik de, romana eklenmek üzere kaleme alınmış sondaki bağımsız parçalardan birinde karşımıza çıkan ve Nezihe adındaki iş bilir burjuva kadının eşi olan, Emin’dir. Emin, eşinin kendisine ayarladığı şirket yönetim kurulu üyeliklerini becerecek mizaçta biri olarak tanıtılıyor ve bunun gerekçesi olarak da babasının muazzam serveti içinde doğmuş ve bu işe kazanmak için çalışmanın zorunlu olmadığını öğrendiği günlerde karar vermiş “dini bütün sosyalist” olması gösteriliyor. Tanpınar, günümüzde de rastlanan kimi “sosyalist” tiplerdeki tutarsızlıkları mı eleştiriyor, yoksa bütün sosyalistlerin böyle tipler olduğuna mı inanıyor? Birincisi geçerliyse, neden sadece bu olumsuz tipleri anlattığı sorulmalı. İkincisi geçerli ise, iş büsbütün karışıyor, yazarın sosyalistleri ya tanımadığı ya da onlara karşı belli bir önyargısı olduğu ortaya çıkıyor.

Yarım gülüş

Tepkilerini satır aralarına gizlemekle birlikte, kültürsüz ya da kültürü kabaca tüketen burjuvaları, oportünist politikacıları ve tutarsız sosyalistleri aynı kaba koyduğunu sezdirenen, Leyla, Adrienne, vd. gibi savrulmuş kadınları nötralize bir anlatımla yansıtan Tanpınar’ın kalemi, sıra genç kızlara gelince şevkle ışıdamaya başlıyor. Özellikle Selim’in Leyla’nın davetinde karşılaştığı ve yoğun ilgilerini çektiği, ayda geçen ve romanın adını esinleyen rüyasıyla onu etkileyen Fatma’yı, kendisine kur yapan Şifa’yı ve öteki genç kızları anlattığı bölümlerde... Tanpınar, bu duyguları onca deneyimli Leyla’nın ağzıyla bile dile

getiriyor: “Bu kız hakikaten güzel. Bir peyzaj kadar, bir musiki kadar güzel. Haince ve zekice güzel. İnsana hiç bilmediği hazlar ve ihtiraslar aşılacak kadar...” . Elbette yazarın, kahramanı Selim’le birebir paralel düşen yaşını ve ondan farklı olarak öğretim üyesi konumunu düşündüğümüzde, bu genç kız ilgisi spekülâtif bir verimli alan açıyor önümüze... Ancak, Huzur’un Nuran’ını, Sahnenin Dışındakiler’in Sabiha’sını, Mahur Beste’nin Atiye’sini, kimi hikâye kahramanlarını ve romanlardaki diğer kız ve kadın kişilikleri düşünürsek, Tanpınar’daki kadın dünyası bu tür açıklamalarla sınırlı kalmayacak geniş bir anlam dünyası da içeriyor ve ayrıca araştırılması gerekiyor.

Roman, yine de bir “yaşlılık romanı”. Tanpınar’la akran olan Selim, ikide bir insanları geç tanımış olduğunu düşünüyor. “Bizim hatamız insanları yavaş yavaş öğrenmekte. Halbuki bir kısmı bunu baştan biliyor. Politikacılar bunu baştan biliyorlar”. Selim, böylece Camus’nün baştan “uyumsuzluk bilinci”ne sahip olarak gördüğü Don Juan, fatih, oyuncu ve sanatçıya bir beşinciye, politikacıyı eklemiş olur ama kendisinin bu bilinçten uzak olduğunu da itiraf eder. Yine belli bir yaş dönümüne gelmiş insanlardaki iç hesaplaşma Selim’de roman boyunca uzayıp gidiyor. “Daima küçük şeyler yolumu kesti. Karşıma çıkan ilk meselede şaşırdım, kayboldum. Daima yaşamak için bekledim. İşin fenası, bütün bunları en sonunda öğrenmiş olmam. Şimdi ne yapabiliyorum artık”. Selim, başka bir yerde de insanın insana tahammül edemeyişiyle insanın insana muhtaç oluşunun yarattığı çelişkiye değiniyor. Şifa’nın kolunda bahçeye doğru yürürken ise “Bir yanım gül fidanı ve bahar. Öbür yanım...” diye düşünüyor, Tanpınar araya girip öbür yanın “ihtiyar bir satır”e denk düştüğünü vurguluyor. Yine mutluluğa ilişkin benzetmelerin arasında şöyle bağlanıyor: “Dudaklarıma taktığım gülüş bile yarım.(...) Ben kat kat perdelerin, muvazaaların arasında yaşayan bir biçareyim.” Bunlar, kuşkusuz Selim’in kendisi hakkındaki öznel düşünceleri. Oysa daha önce Leylâ; “Daima formül adamı olarak kalacak. Tarif edince rahat ediyor” biçiminde tanımladığı (Tanpınar, benzer nitelemeyi Yahya Kemal’i incelediği kitabında Ziya Gökalp için de kullanıyor) Selim’i aslında her şeyi fark eden biri olarak nitelemişti.

"Nuri beni eskiden beri severdi ve Selim'i kıskanırdı. Selim de bunu biliyordu. Zaten Selim'in kabahati de bu değil mi? Her şeyi bilmesi, fark etmesi ve hepsini birden hatırlaması.... Her an, her an, her an..."

Rüya nizamından Araf'a

Ne var ki Tanpınar, Selim'in kişisel doyumsuzluğunu, romanın başından beri verdiği ip uçları doğrultusunda, dahil olduğu bağlamın rutiniyle özdeşleştirecek, yani "farkında oluş"u bir çeşit "teslimiyet" içinde eritecektir. Kitabı basıma hazırlayan Güler Güven'in andığı plan taslaklarından birinde "son" şöyle düşünülmüş: *"Dördüncü Movement: Kayıklar. Mehtapta alaturka musiki. Burada herkes kendi solosunu söyleyecektir. Son konuşma birbirlerine cevap verir gibi Leyla ile Selim'in konuşmaları olacaktır. Selim romana dönecektir. Belki Marie ile yatacaktır. Demokrat parti mahkumdur. Ölümler dirilmez. Binaenaleyh Leylâ'yı rahat bırakacaktır. Gündüz'ün akibeti meçhuldur. Adrienne intihar edecektir. Leylâ, Nevzat, Şifa, hepsi birbiriyle birleşiyor. Hatta Marie bile... Bu halita, bu acayip halita... Bütün bu değişmeler... Ve karışık bir hayalde uyuklayacak".* Tanpınar, bu hayale Selim'in çocukluğunun, Anadolu peyzajının ve bütün tanıdıklarının gireceğini, sonra hepsinin yerini mehtaplı su, çiçeklenmiş dal, küçük bir ağacın alacağını tasarlamıştır.

Böylece tekrar "rüya nizamı"na dönülmüş oldu. Tanpınar'da doğrudan doğruya idealist dünya görüşünden, bir metafizikten beslenen "rüya nizamı"na. *"Selim'de rüyalarına merak çocukluğunun yadigârıydı. Yalnız büyük babam rüyalarını söylemezdi. Çünkü büyükbabam geçmiş zamandı. Geçmiş zaman rüya görmez sadece hatırlar. Büyük babam hatırlardı. O bir kere ve tam rüya görmüştü"* (s.13). Rüyanın bulutsuluğu, onu "geçmiş"e sabitlemiyor, sadece tam olarak kabullenilemeyen ama yine de yaşanması gereken bugünün (güncel yaşantıdaki itici yanların nereye kadarı nesneldir, nereye kadarı yazarın algısından kaynaklanan tasarımlardır, ayrı konu) üstünden aşarak örtük bir gelecek tasarımına bağlanıyor: Herkesin "esaslı"nın ardında ve sanatla

haşır neşir olduğu bir gelecek tasarımına. Tanpınar, burada neredeyse ciddiye almadığı sosyalistlerin ütopyasıyla buluşuyor; insanın ürettiği nesneye yabancılaşmadığı, ihtiyacına göre tükettiği, artık değer gaspı ortadan kalkınca bollaşacak zamanı kendisine ayırdığı ve başta sanat olmak üzere bütün manevi değerlerin imecesine katılabildiği bir gelecek “rüya”sı. Kuşkusuz sosyalistlerin buna doğru çizdikleri yol, Tanpınar’ınki gibi belirsiz değil, ayrıca sanat zevklerinin ne oranda çakışacağı da düşünülebilir.

Tanpınar’da rüya da, geçmiş de, gelecek de hep “araf” dolayısıyla ve hep o “araf”ta kalındığı için ısıldıyor...

Gerçekçilik Açısından Tanpınar'ın Hikâyeleri

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın anlatı türünde ilk kitabı, 1943 yılında yayınlanmış bulunan *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı hikâyeler toplamı. Kitabı oluşturan beş hikâye, 1937'den başlayarak gazete ve dergilerde yayınlanmıştı. Üçü “uzun hikâye” niteliğinde oldukları için gazete ve dergilerde “tefrika” edilmişti; kitaba adını veren hikâye, *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde Eylül 1941'de, “Geçmiş Zaman Elbiseleri” *Oluş* dergisinde Temmuz 1939'da, “Evin Sahibi” *Ülkü* dergisinde 1943'de bölümler halinde çıkmıştı. “Bir Yol” ve “Erzurumlu Tahsin” hikâyeleri ise tek parça olarak, *Her Ay* dergisinde 1937'de çıkmıştı.

Tanpınar'ın bu ilk hikâyelerinde, dönem hikâyeciliğine ve roman-cılığına özgü kimi öğelere rastlamak mümkün. Edebiyatta henüz Fransız edebiyatı etkisi yoğun biçimde sürüyordu ama daha çok 19. yüzyıl yazarlarının, onların da “gerçekçi” olanlarının pek değil, sıra dışı olayları, ilginç tipleri anlatarak, merak kurcalayıcı, gizemci tutum benimseyenlerin izinden gitmek eğilimi baskındı. Tanpınar'ın şiirde usta bellediği Mallarme, Baudelaire ve özellikle Valery, Amerikalı Edgar Allan Poe'nun şiirlerinden hayli etkilenmişler ve onun Avrupa'da tanıtıcısı olmuşlardı. Tanpınar, “Paul Valery” başlıklı yazısında şiir sorunları üzerinde de düşünmüş olan bu şairin “müspet bilim ve riyaziye”ye ilgisinde ve edebiyatta dilin inşâsında zekâyâ verdiği önemde Poe'nun etkisini anımsatır. (*Edebiyat Üzerine Makaleler*, Der-gâh Y.) Ayrıca, Poe'nun “sembolizm”deki kuruculuk payını önemser,

anılan şairler üzerindeki etkisinden bir kez daha söz eder. (*Edebiyat Dersleri*, “Sembolizm”, Yapı Kredi Y.) Öte yandan, Poe aynı zamanda anlatı alanında da ürünler vermişti ve bu ürünlerde “gizemci” özellikler de sergilemişti. 19. yüzyılın ilk yarısında doğup ürün vermeye başlamış bu şair ve yazar, bütün Amerika’yı saran “spiritualizm” (ruhçuluk) eğilimlerinin ve magazin kültürünün aynı döneme denk düşmesinin de etkisiyle, gizemci öğeler içeren hikâye ve romanlarıyla benzersiz bir yazar olarak kabul edilmişti. “Edebî bir tür olarak” kısa hikâye konusunu incelemiş olan H.E.Bates, büyük yazarlarla karşılaştırılamayacak ölçekte kendi çapında bir yazar olduğuna inandığını belirttiği Poe için “...neredeyse olağanüstü denebilecek bir şansla, doğru ülkede ve doğru zamanda doğmuş olması onu büyük bir yazar haline getirmiştir (...) Poe, bir tür öngörüyle on dokuzuncu yüzyılın, düş dünyalarına, bilimsel fantezilere ve bilinenle bilinmeyi biribirinden ayıran polisiye-dramlara duyduğu açlığa göre hareket etmiştir” demekte. (H.E. Bates, *Kısa Öykü*, Gökçen Ezber çevirisi, Bilge Kültür Sanat Y, 2001). Bates, bir yandan Poe’yu yaygın bir “virüs” olarak nitelerken, bir yandan da, duygusal, hayalperest, aynı zamanda sinirli ve sıkıntılı insanları konu seçmesine rağmen, teknik becerileriyle, anlatımındaki kesinlikle başka hiç bir yazara benzemediğini vurguluyor.

Hikâyelerini okuduğumuz zaman, “başka hiç bir yazara benzemeyen” Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da, Mallarme, Baudelaire, Valery üzerinden sadece Poe’nun şair yönüne değil, gizemci anlatısına da ilgi göstermiş ve metinlerini hayli özümsemiş olduğunu görebiliyoruz. Tanpınar’ın kendi edebiyat dünyasını kurduğu dönemde Türkiye’de sadece anlatı alanında değil, şiirde de, hem siyasal / ideolojik esinli bir “memleketçilik” ilgisi, hem görelî toplumsal / ekonomik gelişmelere bağlı olarak bir bireyselleşme ve “iç dünyalar” merakı vardı. Anlatılarda canlandırılan her kişi, eğer “memleketçi” bir temsile atanmamışsa, 19. yy. edebiyat ilkeleri uyarınca önce bir “anatomik inceleme”den geçiriliyor, boyu posu, yüzünün özellikleri betimleniyor, sonra “ruh”una el atılıyordu. Bu “ruh”un da hayli çalkantılı olması gerekiyordu, “sıradan” ya da “dingin” ruhlar dönem anlatısına pek uygun düşmüyordu. Tanpınar’ın ilk hikâyelerinde, memleketçi anlatıdan sınırlı denebilecek oranda etkilenen ve bu yakınlığı da yerlilik sorunlarında, geçmişin

yaşantılarında arayan, ama daha çok ikinci eğilime iyiden iyiye açılan, onun en soy örneklerini vermeye yönelik özellikler gözlemlemek mümkün: Sıkıntılı bireyler, en uç noktalarda, sınırda dolaşıyorlar hep. Tanpınar'ın arayış dönemine denk düştüğü için olsa gerek, sonradan romanlarında en azından "mâzî"den anlam üreterek ya da bir uygarlık bunalımına kafa yorarak uyum sorunlarına çözüm arayan tipler, bu ilk hikâyelerde pek boy göstermiyorlar. O yüzden, hikâyelerde, boşlukta ve bunaltıları daha da çözümsüz tiplerle karşılaşırız.

Ara yerde kalmak...

"Abdullah Efendi'nin Rüyâları" Tanpınar'ın "nizam"ından bir estetik çıkardığı rüya olgusundan hareket etmiş görünmekle birlikte, bunaltıyı en uç noktalara taşıyarak, hiç de rüya eşiğinde (ve beşiğinde) kalmıyor, tam tersine boşalım alanlarını bulamamış bir dirimsellik içinde savruluşa dönüşüyor. Hikâye, somut ve gerçek bir hayata rahatlıkla ilişmiş bir kişilik betimlemesiyle açılıyor: *"Gece çok güzel başlamıştı; abanoz silmeli küçük salonda lâmbalar, aynalar, kadehler, birbirine hep aynı parıltıyı gönderiyorlardı."* Dört arkadaşıyla birlikte bir meyhanede olan, "kırkını çoktan geçmiş" Abdullah Efendi, arkadaşlarının konuşmalarındaki yeknesaklığa rağmen, kendisini *"demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldırmayan boğucu, dar havalı şahsiyetinden kurtulmuş"* olduğu için "memnun" görünmektedir ama acaba kurtulmuş mudur? Kurtulamadığını daha bir kaç paragraf sonra anlatırız: Alt kattakini merakla takip eden bu üst kat kiracısı, *"mütecessis, gayri memnun ve zalim"*dir, hatta *"kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümrânı"*dir. Hikâye, bu "öteki ben" ile oynanan köşe kapmacanın gerçek ötesinde, düş zemininde anlatımıdır. Okur da hangisinde kalacağını bilemez: Örneğin meyhanede yangın çıkınca sandalyede unutulmuş acaba hangi benlikti, gerçekten Abdullah Efendi'nin nitelediği gibi "kendi benliği" miydi? Alem sonrası, arkadaşlarla birlikte "eğlenmek" için gidilen buluşma evlerinde birlikte olmayı denediği kadının odasında uyuyan çocuk ve zembildeki yaşlı, rüyadan mı gerçekliğe taşarlar, gerçekliğin korkunç yüzü müdür Abdullah Efendi için onları simge kılan? Dahası, süper ego bu olup bitenin neresindedir, Abdullah

Efendi'nin karşılaştığı sıra dışı durumlarda “dahli” nedir? Hikâye, bu sorgulamaya girişmeden, sadece koca bir gecenin içinde çırpınan Abdullah Efendi'nin durumunu betimleyerek son buluyor. Bir yönsüzlük var ama kime yazmak gerek, yazara mı, hikâye kişisine mi? Tanpınar'ın bu metni, sanayi sonrası toplumlarının “akıl”ı öne alarak bireyleri disipline etme girişimine karşı neredeyse “toplum dışı”lığı kutsayan ve çoğu kez geç-doğalcılıktan öteye geçemeyen modernist metinlerden esinlenmiş benziyor. Yaşanandan “huzursuzluk” var ama Tanpınar'ın sonradan romanlarında ortaya çıkacak, kısmen de kimi hikâyelerinde uç veren ve huzursuzluğa karşı - sık sık bozulsa da - bir denge sağlayan bağlanma limanlarının bu metinde pek izi yok...

Oysa, yayınlanış (ve muhtemelen yazılış) tarihi daha eski olan sonraki hikâyenin adı bu konuda bir işaret gibi: “Geçmiş Zaman Elbiseleri”. Sonraki dönemde çıkmış Tanpınar metinleriyle, özellikle *Huzur*'la şartlanmış okur, bu hikâye ile Mümtaz'ın eski zaman elbiseleri içinde tahayyül ettiği, hatta bir keresinde Kütahya yerel kılığına da bürünmüş olan Nuran arasında doğal bir çağrışım çizgisi kuracaktır. Hikâyede, yine bir gecenin ortasında, *“orta boylu, kumral, adeta çocuk denecek kadar genç yaşta bir kadın; daha iyisi bir kız (...) ninelerimizin gelin oldukları zaman giydikleri cinsten bir eski zaman elbisesi giymiş”* olarak belirecek, kimliği belirsiz kalacaktır. Aslında hikâye anlatıcısı, Ankara'da “gece saat iki buçukta” (acaba neden o saatte?) Alman kızı Ketü ile buluşacak ve belli ki tensel bir ilişki yaşayacaktır. Ancak, bir arkadaşının ısrarı üzerine katıldığı bir kumar partisinde masadan kalkamayınca buluşmaya gecikir, ulaşmak için didinirken de bir kaza geçirip yaralanır ve kendisini yabancı bir evde bulur. Kendisini yaşlı ve dilsiz bir kadın ile - nasıl oluyorsa - küçük yaştaki çocuğu kurtarmış ve yatağa yatırıp tedaviye çalışmış iken, gecenin ortasında genç kadın ortaya çıkar, kendisine eski zaman elbiseleri giydiren babasının tutsağı olduğundan yakındır. Daha sonra ortaya çıkan yaşlı adam ise, onun kızı değil, akıl hastalığına tutulmuş eşi olduğunu söyleyecektir. Sabah ev boşalmış, adam ve kadın ortadan yitmiştir. Komşuların verdiği bilgi, bu kez kadının adamın üvey kızı olduğu yönündedir. Hikâye kişisi, bir yıl sonra onları Bursa'da bir otomobil içinde şöyle bir görür ama “resmî” yola dahi döktüğü araştırmaya rağmen bir daha bulamaz. Hikâye

kişisinin, belli ki serbest ilişkiye açık Alman kızı ile yaşanabilecek ten-sel hazza da, gecenin ortasında beliren geleneksel giyimli düş kadınıyla yaşanacak aşka da erişememesi, sonraki Tanpınar anlatılarında da tükenmez bir dinamizm yaratarak klasik bir edime dönüşecektir: “Ne o, ne o”, ikisi de erişilmezdir, sanki erişilir olmaları için bu iki özelliğin birleşmesi şarttır. Ancak, metnin, geleneksel kılık dışında yerliliğe henüz fazla bir göndermesi yok; daha çok, merak ögesi de kullanarak gizemci / mistik boyutlara yönelen bir 19. yüzyıl hikâyesi karşısında gibiyiz.

“Bir Yol” hikâyesi, tren penceresinden gördüğü yamaç üzerindeki bir yolu “fetiş” kılmış, Abdullah Efendi benzeri, “rutin”den, “kendi hakikati”nden “rüyalarının hakikati”ne uyanmış bir başka hayat yor-gununu anlatıyor. *“Saadetin, ruh muvazenesinin bir nevi sembolü, kapısında güneşin divan kurduğu bir iklimin başlangıç noktası oldu; ve müthiş bir arzu ile, her şeyi, bütün üzüntü ve kederlerimi, bütün sevgi ve zenginliklerimi burada bırakıp inmek, bu küçük yolda yürüyüp gitmek istedim.”* Tanpınar’ın hikâye anlatıcısı (ve Tanpınar), henüz “kaçış”ını büyük yollara, uygarlık sorunlarına, “mâzi”ye yöneltecek düzeye gelmemiştir, çünkü yıl 1937’dir. O yüzden, her şeyi bırakıp bu küçük yola dalarsa *“onun bittiği yerde bütün saadet ve hasretlerimi, eski yaşamış rüyalarımı bulacağım, temiz, yepyeni, mesut bir adam olacağım”* diye düşünmektedir. Böyle bir şeyi yaparsa mı daha gerçekçi olacaktır, *“Bunu biliyorum, fakat yapamayacağımı da biliyorum. Halbuki bir ömür yaşanmağa değer bir şeydir”* derken mi? Tanpınar, ara yerde kalmayı sürdürmektedir.

“Erzurumlu Tahsin” hikâyesinde, belirgin bir “kıyas” durumuyla karşılaşırız: Doğrudan Tanpınar ile özdeş olan hikâye anlatıcısı, öğretmen olarak bulunduğu Erzurum’da, bir gece herkesi sokağa döken depremde kapılanacak yer bulamamış, belediye bahçesindeki kahvehaneye kadar yürümüştür. *“İnsanlığın talihsizliği üzerinde deminden beri kafamdan geçen acı düşünceler, bana farkında olmadan bir nevi azamet vermişti. Hayatın iradesine ve kanunlarına karşı isyan etmiş-tim. Ve şimdi bu isyanın şişkinliği içindeydim. Onun için kahveden içeri girmedim, bahçenin kuytu bir köşesinde bulduğum bir sandalyeye bir nevi yarım ilâh dargınlığı ile oturdum, yahut daha doğrusu büzüldüm”*.

Gel gelelim, az ötede hikâye anlatıcısından da daha “uç”ta biri, yan yatmış, sigarasını içmektedir. Bu Erzurumlu Tahsin’dir. Erzurum’un hali vakti yerinde bir ailesinden olan Tahsin, hukuk öğrenimi görmüş, bir iki görevde bulunmuş, sonrasında evini terketmiş, “dünya malı”nı boşlamış, yaka bağır açık olarak işi gezginliğe vurmuş, yıllar sonra Erzurum’a geri dönmüş biridir. Anlatıcı onu ilk kez bir kış günü bir kahvehaneye geldiğinde görmüştür. *“Geçinmesi gayet basitti: canı istediği her hangi bir şeyi ilk rast geldiği adamdan istiyordu. Onda iki şey en ziyade dikkati çekiyordu: Birincisi güzelliği idi. Her gören, onda bir havarî çehresi var, diyordu. İkincisi de, konuşurken müstehcene hiç kaçmaması idi. Onunla ilk konuşanlardan biri olan doktor arkadaşım: ‘Kirli ve pis onun için yok gibi’ demişti.”* Tahsin, o gün de anlatıcıdan birlikte içmeleri için birer nargile ısmarlamasını ister. Anlatıcı, *“Sizin için hay hay... fakat bana dokunur, hasta olurum...”* dediğinde, *“Hasta olsan ne olur.(...) Ah sen ölürsen dünya ne yapar?”* biçiminde alayla karşılaşılır. O gece alışıldığı dışında konuşkan olan Tahsin, *“Sen cüsse-ne bakmadan kâinatı fethe kalkmışsın... Dolduracağın çukurun dışında işin ne? (...) Sırtında bit gibi yaşadığın devin müsamahasından bir an dışarı çıkabildin mi? (...) Hayat, ölümün şerefine yazılmış bir kasideden başka bir şey değildir (...) Hepimiz büyük ve muazzam bir kadavranın üzerinde gezinen kurtlarız”* türünden, insanın evren karşısındaki yerini hayli sorgulayan sözler söyler, deprem olduğunu öğrenince *“Demek ki şimdi bütün şehir bana benzedi... O halde muhakkak gitmeliyim.(...) Allahaismarladık, efendi, kusura bakma coştuk”* der ve o günden sonra bir daha ortalıkta görülmez. Anlatıcı, girmeye korktuğu evine döner, yatağına girer ve bunu Tahsin’in kendisine verdiği “küçük ders”e bağlar. Tanpınar sorgulamaz, biz anımsatalım: Bu küçük ders, onu sadece kendi yatağına döndürmüştür, öteki insanların arasına değil. Anlatıcı, yine de kahvehanedekiler ile Tahsin arasında bir yerde, Araf’tadır.

Romanlara giden yol

“Evin Sahibi” adlı uzun hikâye, bir yanıyla kitabın diğer hikâyelerindeki sıkıntılı kişilikler üzerine kurulu, merak kurcalayıcı, gizemli yanı sürdürmekte, öte yanıyla Tanpınar’ın romanlarını haber vermek-

tedir. Hikâye, çocukluk anıları ile, tam da yazıldığı yıllarda Tanpınar'da başlayan yönelişleri birleştirir. Tanpınar, ailesiyle Kerkük'te bulundukları çocukluk yıllarında, kendisini çokça etkileyen Musullu dadısı Gülbûy Hanım'ın yerel inançlarla harman ettiği anılarını, bir adamın "*Bir hastanede bulunmuş cep defteri*"ne mal eder. Alt anlatıcının annesi ve babası, anneye âşık ve rüyalarında esmer bir delikanlı olarak gözüken bir kara yılanın neden olduğu olaylar sonucu ölmüştür. Hikâyede anlatılan yas ortamında, Tanpınar'ın bir şiirine de konu olan "yaşanmış" bir acının, ailenin İstanbul'a dönüşü sırasında annesinin Musul'da hastalanarak ölmesinin ve oraya gömülmüş olmasının etkisi de belirgin biçimde seçiliyor. Yine hikâyeye dönersek, dede Raif Paşa, torununu İstanbul'a götürmeye karar verir ama o da hareketten önce ölür. Açıkça belirtilmez ama "*Vücudu kütük gibi şişmişti, yüzü mosmordu*" anlamı, yine bir yılan sokmasını imâ eder.

Anlatıcı, İstanbul'da annesinin teyzesinin evine yerleşmiştir. Tanpınar, ilginç betimlemelerle sunduğu mahallenin adını vermez ama sonradan *Sahnenin Dışındakiler'e* de mekân olacak, Saraçhanebaşı'ndaki kendi mahallesi olduğu bellidir. Anlatıcı, Galatasaray lisesine yazılmış, teyzesinin torunu Hacer'le birlikte tambur dersleri almaya başlamıştır ancak araya Hacer'i de götüren ölümler, askerlik, savaş girmiştir. Anlatıcı, artık savaştan yaralı ve bacağında sorunla çıkmış, teyzesinin yanında sığınmış, bir yandan küçük memurluk yapan, bir yandan hukuk fakültesine giden biridir. Aile dostu Yümnü Bey'in evinde dönemin ünlü müzisyenlerinin yer aldığı şöenlere katılır, orada tanıdığı ve fasılda okuduğu şarkıları dinlerken çok etkilendiği Zeynep ile evlenir. Bir gece onun boynuna dolanmış kara yılanı görür, çekmeye, boynunu sıkmağa çalışır. Aslında eşini boğmaya kalkışmıştır. Zeynep onu bağışlasa da, kaçtığı eve artık dönmez, hayatı hastahane köşelerinde son bulur.

Tanpınar, yıllar sonra Boğaz'daki "Yılanlı Yalı"nın önündeyken, önünden bir karaltının kayıp gittiğini görmüştür. Kerkük'teki çocukluk yıllarından taşıdığı "yılanlı" anıların kendisindeki etkisi bu kadarla sınırlıyken, düşsel kahramanlar üzerinden korku hikâyelerine özgü bir dram üretebilmesinin "gerçekçilik" açısından sorgulanması, bizi

bir kez daha dönem hikâye anlayışına, dönemin tematik çevrimine götürecektir. Ancak, hikâyenin Tanpınar açısından önemi, müziğin ve müzisyenlerin anlatısına geniş biçimde yerleştiği ilk örnek olmasında beliriyor. Yümnü Bey, Tanpınar'ın romanlarındaki Tevfik Bey'e denk düşer. Anlatıcı, Yümnü Bey'in evindeki müzik alemlerinin baş kişisi olan ve hikâyede önemli yeri bulunan Hayrettin Bey'i ise şöyle tanıtır: *"Hemen herkes bu mürdümgiriz, tenkitlerinde oldukça zalim ve titiz ihtiyarın, eski musikinin son üstadlarından biri olduğunda, ananenin en güzel, en öz taraflarını, bu her şeyin birbirine karıştığı intihat devrinde muhafaza ettiğinde mutekitti"*. Hayrettin Bey'in tanıtımı ve evdeki faslı yönetmesi, hikâyede bir kaç sayfa sürüyor. Hayrettin Bey, anlatıcının ancak bazı parçalarını dinleyebilmiş olduğu ve "emsalsiz denecek kadar güzel" olarak nitelediği ve uzun uzadıya anlattığı bir "Kâr-ı Nâtık" bestelemiştir.

"Kâr-ı Nâtık", Klasik Türk Müziğinde, bir şiirin her dizesinin ayrı bir makamda bestelendiği bir form. 15 makamlı olanından, 118 makamlı olanına kadar örnekleri var. "Kâr-ı Nâtık" bestelemek, besteciler açısından, özel güftesini yazmak da şairler açısından ustalık sayılmıştır. Dolayısıyla, "Kâr-ı Nâtık"lar sınırlı sayıdadır. Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*'nde bu sayıyı 12 olarak bildiriyor. Bunların bestecileri arasında Hayrettin adında biri yok, demek ki bu ad, "muhayyel" bir ad. Hikâyede, söz konusu zamanın 1. Dünya Savaşı sonrası olduğunu göz önüne alırsak, hayatları itibarıyla Hayrettin Bey'in dönemine denk düşen ve "Kâr-ı Nâtık" bestelemiş dört besteci var: Muallim İsmail Hakkı Bey, Alim Efendi, Ahmed Avni Konuk, Hasan Fehmi Mutel. Anlatıcı, Hayrettin Bey'in bir de bayati peşrevinden söz ediyor, o da işin içine girince, Hayrettin Bey'in bu müzisyenlerin hangisinden esinlendiğini saptamak iyice zorlaşıyor. Sözgelimi, anlatıcının tanıtımına en çok uyan ve dönemin en yaşlı ama en etkin bestecisi İsmail Hakkı Bey'in böyle bir peşrevi kayıtlara geçmemiş. Yine de Hayrettin Bey tipini çizerken, Tanpınar'ın en çok onu göz önünde tuttuğu kestirilebilir. Hikâyeden aktardığımız yukardaki tanım en çok ona uyduğu gibi, başka ip uçları da var. Tanpınar, *Beş Şehir*'in İstanbul bölümünde Beyazıt-Aksaray yolunun başında,

Yahya Kemal'in kendilerine tanıttığı "oldukça güzel" bir kahvehane-den söz eder. Buradaki fasılları, "son ustalardan" İsmail Hakkı Bey'in yönettiğini yazar. İsmail Hakkı Bey (1866-1927), Tanpınar'ın "her taşına bağlı olduğu" semti Şehzâdebaşı'ndaki ünlü Yeni Ferah Tiyatrosu'ndaki ve müzik icrası alanında özgül bir yeri olan Fevziye Kıraathanesi'ndeki fasılları yönetmiştir. Dahası, Tanpınar, İsmail Hakkı Bey'i fizikî açıdan "*Beyaz çember sakalı ile, tanıdıklardan fazla vekarı zıddına giden bir Şûrayı Devlet âzasına benzettiğini*" de ekler. Böylece, yazarın, anti-kahramanı "Şûrayı Devlet (Danıştay) âzası" Behçet Bey'i yaratırken, gerçek bir kişiden esinlenmiş olduğunu da dolaylı olarak kestirebiliriz.

Bir mevsimlik yağmur

1955 yılında kitap olarak yayınlanan *Yaz Yağmuru*'nda ise yedi hikâye var. Bunların beş tanesi, 1947 - 1952 aralığında *Aile* dergisinde yayınlanmış metinler. Tanpınar'ın artık ününü yapan romanlarını da yazıp yayınlamakta olduğu, oldukça üretken bir dönemine denk düşen bu kitaptaki hikâyelerin, önceki kitaptaki "kasvetli" havadan görece daha uzak olduğu, modern hikâye kalıplarına daha çok oturduğu söylenebilir. Bu kitaptaki hikâyelerde de, sadece anlatılarını değil, düşüncesini de kuşatan "medeniyet krizi" romanlarındaki yoğunlukta karşımıza çıkmıyor ama romanlarına özgü pek çok ip ucunu da bulabiliyoruz. Sözelimi, kitaba adını veren ve kitapta "uzun hikâye" ya da "novella" özelliği taşıyan tek örnek olan hikâye, rahatlıkla *Huzur*'un prototipi sayılabilir, "Acıbademdeki Köşk" hikâyesi, romanlardaki atmosferi bir kez daha kurar, "Yaz Gecesi" Tanpınar'ın gözde kavramı "mâzi"yi eşeler, vb. Kimi hikâyeler ise, modern hayatla ilişkisi bir uygarlık sorunsalı içermeyen ya da bu yönü örtük kalmış bireylerin gündelik sorunlarına odaklanarak, bireyi daha çok öne alan bir görüntü veriyorlar. Yine de bir ortak payda aranacaksa, Tanpınar'da hiç eksilmeyen "uyumsuzluk" teması, hemen bütün hikâyelerde varlığını koruyor.

"Yaz Yağmuru"nda sadece kişiler değil, mekânlar da *Huzur* ile benzeşiyor. Yine Emirgân'dayız, ancak ev bu kez tepede değil, kıyıda. Gel

gelelim, bahçeleri hemen hemen aynı. Palmiye ağacının altında yağmurda beliriveren genç kadın ise neredeyse temsillerden arındırılmış bir Nuran. Sabri de, geçmişe dönük araştırmalar yapan, bunun için kitaplıklara taşınan biri. Gerçi hikâyede de kadın içeri buyur ediliyor, ağırlanıyor, içki paylaşıyor, plaklar dinleniliyor ama paylaşım arka plandaki büyük uygarlık sorunsalı üzerinden işlemiyor. Zaten iki taraf da geçici ayrılık yaşayan evli tipler ve ilişki belirgin bir cinselliğe dönüşmeden ya da o boyutu örtük kılarak, sadece duygusallık üstünden işliyor. Hatta ikili birlikte plaja da gidiyorlar, erkeğin kadını öptüğü de oluyor ama sevişme, birlikte geceleme yok. Temsil yok ama “mâzi” var, hikâyenin sonunda ortaya çıkıp, ağırlığı oraya yıkıyor: Meğer kadın, evin yerinde bulunan ve yanan eski bir konakta çocukluğunu geçirmiş. Paşa dedeler, mücevher kutusu sahibi nineler, teyzeler, kâhyalar ile bir konak diriliyor, hikâyenin başındaki alçakgönüllü evin üstünü örtüyor ve klasik Tanpınar anlatısına dönüşmüş oluyor. Tanpınar’ın sadece romanlarında değil, *Beş Şehir*’de sayfalar ayırdığı yangın konusu da ekseni belirliyor. Hikâyenin temel kişisi - Sabri - salt bir seyirci olarak kala kalıyor: “*Hakikaten hiç iradesi yoktu. Hayatına bütün müdahalesi kendi kendisini göz hapsine almaktan ileri gitmiyordu.*” Kim bilir, belki de hikâyedeki o muhteşem canlandırma yeteneğinin ip uçları, bu satırlarda ve “yüceltme”nin dışı vurumunda gizli...

Uyumsuzluk ve beslediği kardeşi edilginlik, sonraki hikâye olan “Teslim”de, kalabalık içinde de belirir. Emin adlı alt anlatıcı, bir kasaba istasyonunda tren bekleyen ve kendisinin de belli ki aynı görevle aralarında bulunduğu “kafile”den ayrıksı kalmıştır: “*Bu son dakikada yalnız kalacağını o kadar çok iyi biliyordu ki. Hiçbir fikrini dinlemediği bu insanlar arasında kendisini lüzumsuz ve hattâ yabancı bulmağa başlamıştı. (...) ‘Ne güzel anlaşıyorlar’ diye düşündü. (...) Yolculuğun bu son anlarında hiçbiri ona fazla ehemmiyet vermemişti. Âdeta farkında bile değildiler. Halbuki onlara ne güzel şeylerden bahsetmişti. Sözlerini dinleselerdi, kasaba beş on yıl içinde değişebilir, başka âlem olurdu.*” Çoğunluğa yenik özne, yine de umutsuzca kendisini doğru ve haklı bulmaktadır, yazar da sanki ondan yanadır ve kurguladığı kişiliğin belki de baskın ve baskıcı olabileceği varsayımı üzerinden bir

nesnellik geliştirme gereği duymadığı anlatımdan sezilmektedir. Nitekim, anlatıcı oradan ayrılır, ufak bir gezintiye çıkar ve “kafile” hakkında öfkeli düşüncelerini sürdürür: *“Benim taşırayı anlamam imkânsız. Hatta lâyıkiyla görmem bile imkânsız (...) Aralarında bu hayvan (hindi) gibi garip, gülünç ve yabancıyım (...) .Bu şifreyi çözemezseniz, iyi maskelenmiş kuvvetler gibi yaşayan, dost tebessümlerin, ikram ve şakaların altında her an gizli karakol çarpışmaları yapan bu insanların dünyasında her şeyi kaçırmış olurdunuz. Fakat çözduğünüz zaman da fazla bir şey öğrenmiş olmazdınız. Çünkü bu kaynayışın altındaki büyük cihaz, onu sevk ve idare eden ihtiraslar, dâvâlar sizin yabancısı olduğunuz şeylerdi”*. Emin, istasyon yakınlarındaki bir evde oturan eski bir okul arkadaşına rastlar. Süleyman, savaşta izini yitirmiş olduğu babasını ve babasının sonraki eşinden çocuklarını yanına almış, hatta bu yüzden kendi eşinin çocuklarını da alarak ayrılmış olmasına aldırmadan, “mutlu” ve “uyumlu” bir hayat sürmektedir. Dahası, babasının yakındaki bir kasabada olduğunu bildikleri halde, beş yıl boyunca kendisine haber vermeyen dostlarına kızmaktadır. Emin, onun yanından ayrılırken *“Beş sene korumuşlar. Beş sene dünyanın en büyük iyiliğini yapmışlar da haberi yok”* diye düşünmekte ve öğrenim yıllarındaki atak ve ateşli arkadaşının artık “eski Süleyman” olmadığına karar vermektedir. Yine de istasyona dönüp, bir kasaba ileri geleni olduğu anlaşılan Cebbarzâde’ye “istediğini yapacağını”, oğlunun “o kadın”la evlenmeyip kasabaya dönmesini sağlayacağını söyler ve ekler: *“Değiştim, ben artık değiştim. Teslim oluyorum. Siz daima haklısınız. Ama sade bu işte değil, öbürlerinde de, bütün meselelerde, hepsinde. Ben teslim oluyorum”*. “Güçlüler” dünyasına söz geçiremeyen özne, ‘rutin’e teslim olmuş görünürken bile yine de ahlakî değeri kendisinde saklı tutmaktadır, “teslim” aslında bir protestodur...

“Acıbademdeki Köşk” ile Tanpınar’ın aşına olduğu bir atmosfere adım atarız, ancak Tanpınar’da hep ironi konusu olan teknoloji düşkünlüğünün en uç noktaya vardığı bir durumla da karşılaşırız. Anlatıcının annesinin dayısı ve çarkçı yüzbaşılığından emekli Sani Bey, *“Dışardan yaşıtı olan İkinci Hamid devri köşklerinden hiç farkedilmeyen bu zarif köşk”ü* bile, kendi uç meraklarına uydurmuş, merdiven

yerleşimini bile güya hırsızlıklardan korumak amacıyla ama aslında hırsızların işini kolaylaştıracak biçimde labirente çevirmiştir. Hurdalıklardan, sokak satıcılarından, gemilerden, tren atelyelerinden topladığı parçalarla yaptığı mekanik düzenekli banyo ise, kullananlara kolaylık değil, çeşitli güçlükler çıkartmaktadır. O sıralar Türkiye'ye gelen bisikleti dört kişilik hale getirme projesi ise önüne at koşulmasıyla sonuçlanır. *“Ne yazık ki, bu makine ve ihtira zevkine, yahut babama göre dehasına, dayımın mizacı iki büyük kusur ilâve etmişti. Biri basitten hoşlanmıyordu, öbürü de gayeyi gözden çabukça kaybedenlerdendi. Onun muhayyilesi doludizgin yürüyen cinstendi. Gözünün her rast geldiği şeyi kendi icadına veya o andaki çalışmasına ilâve edebilirdi. Böyle bir zekânın asıl fonksiyon fikrini kaybedeceği tabii idi”*. Sonunda kendi yaptığı banyo sisteminin kurbanı olan Sani Bey; saat ve cilt meraklısı Behçet Bey ya da saat meraklısı Hayri İrdal soyundandır, ancak onlar kadar ezik bir kişiliği yoktur, hatta baskın olduğu bile söylenebilir ve bu yönüyle Tanpınar'ın hikâye ve roman kişileri arasında “istisna” oluşturur. Oysa hikâyedeki ironi boyutu, Tanpınar anlatısı açısından hiç de okurun yabancı sayılmaz.

Düşgücünün sınırlarında

Kitabın en yaygın bilinen, televizyon filmi olarak da çekilmiş “Bir Tren Yolculuğu” hikâyesi, okuru alışıldık Tanpınar çizgisinden biraz uzağa, Refik Halit'lerin, Reşat Nuri'lerin “memleket izlenimleri” tadındaki anlatılarının çizgisine taşıyor. Yazarın iç konuşmaları ve duygularını belli eden satırları olmasa, Fevzipaşa'dan Adana'ya doğru giden bir trende, kompartımsız salon tipi bir yolcu vagonunda yaşananları daha çok bir röportajcının gözlemleri sayabilirdik. Üçüncü mevki vagonları tıklım tıklım dolu olan trende, “birinci ve ikinci sınıf” yolculara ayrılmış vagona, yeni bir istasyonda sadece turneye çıkmış gezgin bir tiyatro grubunun oyuncularını biner. En “istidatlı” sanatçıları Zeynep'in cenazesini arkalarında bırakmışlardır. Genç kadın, oyun sergiledikleri bu kasabada kendisinden hoşlanan zengin bir köylünün evlenme önerisini kabul etmiştir, ama nikâh işlemleri

için ilçeye gelirken, at arabasının uçuruma yuvarlanması sonucu müstakbel eşiyle birlikte ölmüşlerdir. Kumpanyanın yaşlı artisti, trende anlatıcının yanına oturmuştur. Anlatıcı, iki kez seyretmiş olduğu ve sadece oyundaki rolüyle değil, üvey anne yanında geçmiş çocukluk yıllarından esinlenmiş “tahta silme” gösterisiyle de dikkatini çekmiş olan genç kadının hayatı hakkında ondan bilgiler almaktadır. Zeynep, aslında İstanbul’ludur, Hekimoğlu Ali Paşa camiinin yanındaki bir evde doğmuş, üvey anne zulmü yaşamış, çocuk yaşta yetenekli çıkmış, gittiği varyetelere özenmiş, hatta ağabeyi ve bir arkadaşıyla Holivut’a gitmeye bile kalkışmıştır. Bir kunduracıyla yaptığı evlilik de bu nedenle yürümez, Zeynep kaldırımlara düşer. Yaşlı aktör, onu yanına alır, birlikte turnelere çıkarlar. *“Zeynep korkardı. Her şeyden, hayattan başka her şeyden korkardı. Hele yüksek perdeden insan sesine hiç tahammül edemezdi. Bu çocukluğundan beri böyle idi. Üvey annesi onu korkutmak için evin şurasına burasına gizlenir, sonra yerinden bağırarak fırlar, o ağlamağa başlayınca gülermiş. Bizim ‘Kaynana’ piyesi oradan gelir, beraber yazdık. Ne sahnedir o!”* Aktör, Zeynep’in sahneye çıkmadan önce kendilerine *“Ne olur fazla bağırmayın”* diye yalvardığını anlatıp, kendi tavırlarını *“Halbuki korkusu güzeldi, sahne birden bire canlanırdı. Onun için biz vaad eder, fakat sözümüzü tutmazdık”* sözleriyle açıklayınca anlatıcı onu susturur, gürültüden kaçmak için bir köyün sessizliğini seçen Zeynep’e empatisi üst düzeye çıkmıştır çünkü... Hikâye, Adana istasyonunda, “sanatın fedakârlık istediğini” anlatıp duran, sonra da anlatıcıyı “Jül Sezar” oyununa davet eden aktörün sözleri arasında biter. Klasik, neredeyse röportaj tekniğine dayalı gibi duran hikâyede, Zeynep’in korkusu ve yazarın empatisi bütün akışın içinden üste çıkmaktadır ve hikâye, edebiyatımızda belki de en tipik empati anlatısı olmaktadır...

Kitabın son hikâyesi “Yaz Gecesi”, kitabın ilk hikâyesiyle “yaz” paydasında buluşmakla kalmıyor, teknik olarak da neredeyse onunla örtüşüyor. Ancak, daha kısa ve daha ustaca üç boyutluluk kazandırılmış bu anlatı, iç içe girmiş, düğümlerle eklemlenmiş bir kaç hikâyeyi birden anlatıyor. Tanpınar’ın romanlarından da aşına olduğumuz Göztepe’de, marşandizlerin *“dünyanın sonunu müjdeler gibi”* geçmelerinden

belli ki istasyon yakınlarında bir evde, Zeynep ve Zehra adlı, ikisi de evli kızkardeşlerin bir erkek arkadaşları konuktur, yatıya kalmıştır. Aslında Zeynep'in geçmişte konuğa duygusal bir yakınlığı olmuştur ama karşılık görmemiştir. Üçü, yatağın bulunduğu odada şakalaşmaya ve sohbete durmuşlardır. Kadınların bilmediği, evin eski sahibinin de sekiz yıl hasta olarak aynı odada yatmış olduğu ve konüğün da çocukluğunda yaşadığı karşı evden onu izlemiş olduğudur. Evin eski sahibinin hasta yatağının baş ucunda da iki kadın beklemiştir: Yaşlı karısı ve *"genç, güzel ve galiba yarı deli"* evlatlık. Dahası, adamın evlatlıktan bir çocuğu olduğu, onu bahçeye gömüp üstüne bir ceviz ağacı diktiği, onu yatağa bağlayan felcin ise günahının kefareti olduğu söylentisi vardır. Yeni sahipler, arkadaşları konüğün *"Ceviz ağacını siz mi kestiniz?"* sorusuna şaşırırlar, nereden bildiğini sorarlar. *"Biz gelmeden evvel kurumuş. Evin sahibi öldüğü sene"* bilgisini de eklerler. Anlatı ilerledikçe, evin eski sahibi hasta yatarken, konüğün da geçmişte evlatlık kadınla alt ay boyunca hemen her gün birlikte olduğu ortaya çıkar. Sonrası biraz tuhaf gelir: Konuk, bir gün, evlatlık kadını ceviz ağacının dibinde cevizleri kırıp yerken görür. Kendisine arzuyla bakan kadın, onun cevizlere baktığını görünce *"neden sonra anlar"*, cevizleri fırlatıp atar, bir daha da mahallede görülmez. *"Ve ben bir daha, bir daha hiç bir kadınla..."* Böylece, konüğün evin yeni sahibi Zeynep'in ilgisine geçmişte neden karşılık vermediği de açıklanmış olur. Farklı olayları saydam katmanlar üzerinden üst üste getirebilmiş bu hikâyede, edebiyatımızda görülmemiş bir kurgu ustalığı var, bu nedenle onu *"gerçekçilik"* açısından değerlendirmekten *"muaf"* mı tutsak acaba demeden duramıyoruz...

Yaz Yağmuru'nda iki hikâye daha var ki, onları gerçekçilik açısından bir yerlere oturtmak büsbütün zor. *"Rüyalar"* ve *"Ademle Havva"* başlıklı bu iki hikâyeye, dört yıl arayla *Aile* dergisinde çıkmış. *Aile* dergisi, standart kitap boyunda, Türkiye'de başka örnekleri de görülen, *"Readers Digest"* tarzında, ama yerli niteliği daha çok öne çıkan, Yahya Kemal'in şiir, Tanpınar'ın hikâyeler yayınladığı bir dergiydi. (Evimizde kimi sayıları vardı, oradan biliyorum). Tanpınar'ın, derginin popüler kültüre açılan çizgisine uygun ürünler vermesi aslında anlaşılır

bir durum. Ancak, “Rüyalar” ile işin ucunu biraz kaçırmış, “merak” ve gizem öğesini kurcalaya kurcalaya sınırı geçmiş görünüyor. Hikâye, evli, çocuk babası Cemil’in takıntı biçiminde beyazlar giymiş genç bir kadını sürekli rüyalarında, bazen de sanrıları arasında görmesini anlatarak başlayıp, benzer görüntülerle sürüyor. Kadın, sorgulandığı bir masa başından söz ediyor ve sürekli kurtulmak isteğini dillendiriyor, Cemil de, doktorlara da baş vurarak, bu takıntılardan ve rüyalardan kurtulmaya çalışıyor. Sonunda, vapurda bir tanıdığına rastlıyor. O da, *“Benim müdür muavini sizin o taraflarda oturuyor. Haftada bir defa onlarda toplanıyoruz. Kaç defa sana haber göndermek istedim, ‘Münzevidir, bir yere çıkmaz’ dediler. Tasavvur et, kardeşim, ben böyle şeylere 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 sorduksa ama hepsini... Fakat bir türlü, intiharının sebebini söylemiyor... Ne kadar sıkıştırsak nafile...”* diyor. Cemil, sözün gerisini dinlemiyor ve dalgaların üstünde kendisine bakan, “gel gidelim” işareti yapan beyaz hayaleti görüyor! 1952’de yayınlanan bu hikâyenin yazarı ile, 1961’de yayınlanan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde “spiritüalizm” ile benzersiz biçimde alay eden yazarın aynı kişi olması hayli ilginç... “Ademle Havva” hikâyesi ise, okurda, dinî mitolojinin insanın ortaya çıkışının başlangıcına yerleştirdiği bu iki figürü bir simge ya da metafor olarak kullandığı sanısı uyandırabilir, ancak öyle değil: Tanpınar, bu iki figürün yaratılışını gerçekten tahayyül etmiş ve onu anlatıyor! Meleklerin hasetle uğurlarken söyledikleri gibi, artık yalnızlık süreci başlamıştır, kader uykusundan uyanmıştır, toprak onları (insanı) beklemektedir. Metnin tek toplumsal göndermesi de bu iletidir, insanın “kosmos” karşısındaki yalnızlığıdır. “Gerçekçilik” açısından ne denebilir ki?

Tanpınar’ın hikâyeleri, onun zihninde büyük yer tutan uygarlık sorunsalını yer yer tematik bağlamda yoklamakla birlikte, daha çok kendi “gündelik” otonomileri içinde yol alıyorlar. Hikâye kişileri, iki büyük dünya savaşının ve yerel alt üst oluşların içinden geçmiş kuşağın bütün “travma”larını yaşamış olmaktan ileri gelen ve dönem edebiyatında neredeyse bir modaya dönüşmüş olan “asabi” kimlikler ser-

gilemekle kalmıyorlar, yine dönem edebiyatının “merak” ögesini kam-
çılayan gizemci çizgisine de açılan figürler oluyorlar. “Acıbademdeki
Köşk” dışında, romanlarında yaygın biçimde rastladığımız ve bence
kısmen Tanpınar’daki “melamî neşe”den de kaynaklanan ironiye, hikâ-
yelerinde rastlamıyoruz. Hemen her eğilimi besleyebilen romanların-
dan farklı olarak, Tanpınar’ın hikâyelerinin, 1950’lerden sonra ivme
kazanmaya başlayan ve biri gerçekçi, öteki modernist iki kanaldan
akan hikâye anlayışlarına pek de “lojistik” destek sağlamadığı, daha
çok kendi kıtasını oluşturmaya çalıştığı söylenebilir. Tanpınar’ın öz-
gül ve özgün dünyası açısından doğal bir sonuçtur, romanlarıyla aynı
tematik eksene tam oturmasa da, hikâyelerinin de kendisiyle başlayıp
kendisiyle biten bir alan açmış olması...

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirde Yaptığı ve Yapamadığı

Ahmet Hamdi Tanpınar, bir yerde şiiri için “yapamadım” derken, başka bir yerde “Deniz” şiirinin ilgi görmemişliğinden yakınarak, “Bu şiirin Türkçe’nin beş on şiirinden biri olduğuna” inandığını söyler. İsmail Habib Sevük ile kendisini antolojisine (örnekli edebiyat tarihine) almadığı için sandalyelerin havada uçtuğu bir kavgayı da göze alabildiğine göre, demek ki şiiri “yaptığına” da inanmaktadır.

Şairin öznel bakışı böyle, bir “yapamadım” diyor, bir “yaptım” anlamına gelen sözler söylüyor, tavırlar sergiliyor. “Yaptım” dese de bizi bağlamaz, “yapamadım” dese de, aslında.

Cevabı bizim vermemiz gerekiyor: Yaptı mı, yapamadı mı?

Önce, eldeki biricik kitabına ve bu toplamın ortaya çıkış sürecine bakalım. “Şiir Kitapları Sözlüğü” çalışmamdan aktarıyorum:

Tanpınar’ın, ilk ve son şiir kitabı, *Şiirler*’in son sayfasının en altında şöyle bir not var: “*Bu kitap 1961 yılı şubat ayında İstanbul’da Yeni Matbaada basılmıştır.*” Bir yıl olmadan, Ahmet Hamdi Tanpınar öğretim üyesi olduğu Edebiyat Fakültesi’ndeki bir toplantıda kendisini rahatsız hissedecek, gittiği bir doktor arkadaşının muayenehanesinden Haseki hastanesine kaldırılacak, ertesi gün, 24 Ocak 1962’de, sabaha karşı ‘enfarktüs’ten ölecektir. Yani şairin biricik şiir kitabıyla ‘ülfet’i topu topu on – on bir ay olabilmiştir. Kendisine kalsa bu süre daha da az olacak-

tı; çünkü şiirlerini dizgiden sonra bile tekrar tekrar elden geçirmiş, değişiklikler yapmış, yetmemiş, yayımcısından süre isteyip durmuştu.

Tanpınar gibi ilk şiir kitabını yayımlamak için acele etmeyen Dıranas da biricik kitabına *Şiirler* adını koymuştu. Oktay Rifat'ın 1969'da, Sabahattin Kudret Aksal'ın 1979'da yayımladıkları ama biricik olmayan kitaplarının adı da *Şiirler*'di. Böyle bir kitap adı kullanmak, genellikle 'amatör'lere özgüdür, nitekim adları fazla bilinmeyen daha pek çok şairin kitabı da "Şiirler" ya da "Şiirlerim" gibi adlarla yayımlanmıştır. Sonraki kitaplarına da önceki kitapları gibi başka adlar koymayı sürdüren Oktay Rifat'ın ve Sabahattin Kudret Aksal'ın, birer kitaplarında *Şiirler* adını kullanmaları belki biraz 'kitap adı bulma yorgunluğu'ndan (şairler bilir, kolay değildir kitaba ad bulmak), ama sanırım daha çok 'amatörlük' çağrışımının getirdiği hoşluktan ve 'orijinallik'ten kaynaklanıyordu. Tanpınar ve Dıranas'ın gerekçelerinin farklı olduğunu kestirebiliriz: İlk şiir kitaplarının aynı zamanda son şiir kitapları olduğunu bilmenin dinginliği, 'ne yazdımsa işte hepsi burada, ad ayracına ne gerek' vurgusu. Daha ileri gidilip, kitabına daha önce başka ad koymuşken, vazgeçip *Şiirler*'e çeviren Tanpınar'ının iyiden iyiye alçakgönüllükten kaynaklandığı da söylenebilir: Çünkü şair, 'şiiri yapamadığı' kanısındadır.

Aslında vazgeçilen ad kitabın gizli adı olma özelliğini sürdürüyor. "Ne İçindeyim Zamanın" şiiri, kitabın ilk şiiri olmakla kalmıyor, ayrıca italik harfler kullanılarak öteki şiirlerden farklılığı vurgulanıyor. "İçindekiler" bölümünde de bu şiirin adıyla öteki şiirlerin adları arasında bir satırlık boşluk bırakılmış. Bütün bunların şairin tasarrufu olduğunu kitabın çıkış hikâyesini bilmeden de kestirebilmek mümkün. Yayıncısı Hüsamettin Bozok'un, Tanpınar'ın ölümünün ardından *Yeditepe*'nin 1-15 Şubat 1962 tarihli 56. sayısında yayımladığı "Bir Kitabın Hikâyesi" başlıklı yazısından (bkz: *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Haz: Abdullah.Uçman-Handan İnci, Kitabevi, 2002, s.112), sadece kitabın "Ne İçindeyim Zamanın" olan adının değil, bir çok şiirin adının ve dizelerinin de değiştirildiğini öğreniyoruz. Diğer çalışmaları gibi Tanpınar'ın şiiri de bir türlü bitmiyor. Bitmesi de gerekmiyor; onu Tanpınar yapan özelliklerden biri de bu değil midir? Çevrim, kapan-

mamış haliyle kapanmış bir çok çevrimden daha uzun ‘mesafe’ kat etmiş değil midir?

Tanpınar, kendisinde ‘esas’ olanın şiir olduğunu söyleye dursun, şiirlerini görece onun en zayıf halkası olarak görenler var. Bu sanırım en çok romanlarıyla yapılan kıyaslamalardan kaynaklanıyor. Oysa Tanpınar’ın şiiri, romanlarında ortaya saldıgı bir dizi kişiliğin, Mümtaz’ın, Cemal’in, Selim’in, Atiye’nin, Sabiha’nın ruh hali, iç dünyaları gibidir. Gerçi Tanpınar’ın ölçüyü kaçırıp onlara ‘ideal’ ortamlar sunmak, sanat (en çok da müzik) sever kişilerle hemhal etmek gibi kayırmalar yaptığı da olur, ama roman kişileri farklı, somut ve epik bir düzlemde, öteki kişilerle birlikte var olurlar, ilişkiler ve kıyaslar içinde yol alırlar. Oysa şiiri, bir ‘hayal insanı’ ufkudur, başka özneler merceğini aradan çıkararak doğrudan ‘özbilinç’ algıları üstünden işler.

Tanpınar’ın roman ve denemeleri, Yahya Kemal şiirinin bittiği yerden aynı içeriği sürdürür; ‘kültürel sürekliliğe vurgu, geleneksel şiire, müziğe, mimariye, İstanbul’a tematik değerin öncelenmesi, vd. Tanpınar’ın şiiri ise en çok şiirin kutsanması düzleminde ve bir iki şiirde de (Bursa’da Zaman, Bir Gün İcadiye’de) atmosfer düzleminde Yahya Kemal’in ‘rahle-i tedris’ini hissettirerek, söz konusu tematik eksenden uzaklaşmak ister gibidir. Şair, şiirde ‘farklı olmak’ gibi soy-lu bir duygunun önemini kavramıştır. İkinci adımda Paul Valery ve Ahmet Haşim’le buluştuğunu söyleyenler çok, oysa bu etkiler de biraz atmosfer benzerliğiyle, daha çok da yöntemsel yararlanma düzlemiyle sınırlıdır; çünkü Tanpınar, Valery ve Ahmet Haşim’le estetiğin soyut ölçütlerini kavrama noktasında buluşsa da, somutta onlardan çok daha farklı kaynaklardan beslenmiştir. Örneğin, “Musiki” adlı şiiri, Valery’nin müziğe gönderen dizeleriyle ve müziği ‘saf şiir’le kıyas ögesi yapan yaklaşımıyla açık bir buluşmadır ama ötesinde bu sadece yöntemsel yönüyle etkisini sürdürür, çünkü Tanpınar somutta Doğu’nun geleneksel müziğini, öteki kültür öğelerini özümsemiş ve iç seste bu öğeden hem beslenmiş, hem bu sesle yarışmıştır. Tanpınar’ı özellikle doğa betimlemeciliği, kelime ekonomisi ve simgeci yönüyle etkileyen Ahmet Haşim’in bu müziğin etkilerinden – iradi olarak - ırak olduğu da yine bizzat Tanpınar tarafından anımsatılır. Tanpınar şiiri, roman-

larında betimlenen ve ‘farklı’ dünyalar canlandıran müzikal eserlerin trajik edasına özenen bir dilin ürünüdür. Şiirlerinin öteki emeklerinin yanında görece zayıf halka olarak görülme nedenlerini de burada arayabiliriz: O müziğin edasını sözel kalıplarıyla özdeşlemek. Tanpınar, denemelerinde çoğulcu bakışları gözetken bir estetik gibidir. Romanları, ‘açık uçlu’ yapılarıyla yenilikçi metinler izlenimi verirler. Şiirlerinde ise geleneksel yapılara bağlılık bunu geniş ölçüde engellemiştir. Özenddiği müzikal edayı müziklerin sözel yapısına özdeşlediği için serbest vezinle yazılmış şiirlerinde aynı rahatlığı sürdürememiş ve bu tür şiirleri başarısız bulunmuştur. Tanpınar’ın en çok bilinen, sevilen şiirleri, dörtlüklerle yazılmış olanlar. Öte yandan, hem söyleyiş düzleminde, hem tematik düzlemde şiirlerinde kuşakdaşlarını da kuşatan dönemin “egemen öğe”lerine onun şiirlerinde de sıklıkla rastlanır. Gelgelelim, Tanpınar da, dönem ve çevrim komşuları Nâzım Hikmet, Necip Fazıl, A. Muhip Dırnas gibi farklılıklar gözeterek, metnin özgünlüğünü ve biricikliğini gözeterek şiirini kurmanın önemini kavramıştır ve o dönemde böyle düşünen bir grup şairin varlığı her biri (ve şiirimiz) için şans olmuştur.

Şiirler’de dört bölümde otuz yedi şiir toplanmış. Başlangıçta kitaba ad olarak düşünülen “Ne İçindeyim Zamanın” şiiri, düzenlenişteki ayrık duruşuyla sadece kitaba gizli ad olmakla kalmamış, başlıksız ilk bölüme başlık gibi de olmuş. Bu bölümde toplam on dokuz şiir var. “Her Şey Yerli Yerinde” bölümünde dokuz, “Bursada Zaman”da üç, “Dönüş”te altı şiir yer alıyor. Bölümleri oluşturan şiirlerin bir araya gelme ölçütlerini saptamak o kadar kolay görünmüyor. Ancak, birinci bölüme daha çok hayal ve şairin ‘nizâm’ından estetik ölçüt ürettiğini sık sık söylediğini “rüya” dünyasının, ikinci bölüme zaman ve mekân dünyasının, üçüncü bölüme şehir olgusunun, dördüncü bölüme hayat felsefesinin rengini verdiği söylenebilir. Şükran Kurdakul, Tanpınar şiirinde, dize dize örneklediği “rüya” kelimesinin sık kullanımını şairin gençlik yıllarında bağlandığı *Dergâh* çevresinin Bergsoncu eğilimleriyle açıklıyor. İlk elde saptanabilir bir etkinin varlığı tartışmasız, ancak Bergson’un atak ve dövüşçü idealizminin Tanpınar’ın edilgin şiirine sadece ‘motif sağlama’ düzleminde yansıdığı, şairin dinginlik

bulduğu hayal evrenini fazla “dünya görüşüleştirme”ye eğilimli olmadığının söylenmeli.

Tanpınar, *Şiirler*’de daha çok dörtlüklerle, bazen de tek ya da iki aralıklı çoklu dize gruplarıyla kurduğu şiirlerini toplamış. Şiirlerde hece vezni bazen kurallara ve duraklara uygun biçimde, bazen de hece sayısına uyularak ama duraklara uyulmadan kullanılmış. 11 (bazen 6+5 biçiminde, bazen duraksız) 8 (bazen 4+4 biçiminde, bazen duraksız) ve 7 (bazen 4+3 bazen duraksız) heceli şiirler ağırlığı oluşturuyor. *Şiirler*, Tanpınar’ın ilk ve son kitabı ama kuşkusuz onun bütün şiirleri bu kitaptakiler değil. Dergâh Yayınları, Tanpınar’ın diğer kitaplarıyla birlikte *Bütün Şiirleri*’ni de (ilk basılışı, 1976) yayımladı ve bu baskıya *Şiirler*’deki şiirlerin yanı sıra, bu baskının dışında tutulmuş şiirler, “Eşik” ve “İnsanlar Arasında” gibi uzun şiirleri, serbest vezinle yazılmış şiirler, gençlik şiirleri, yayımlanmamış ya da bitmemiş şiirler de eklendi.

Yine döndük baştaki soruya. Tanpınar, şiirde yapmış mıdır, yapamamış mıdır? Kuşakdışı kimi şairleri “oportünistler” diye niteleyerek küçümsediğine, kendisine yer vermeyen birinin yakasına yapışabildiğine, bir şiirinin Türkçe’nin beş on şiirinden biri olduğuna inanabildiğine göre, onun “yapamadım” derken, ortalama şiir ölçülerini değil, kendi büyük sentezini kast ettiğini düşünmek gerek. O noktada da itirafını, ‘rekabetten çekilme’ psikozuyla ve neşe ve ironi yönüyle daha çok romanlarına, kendini hor görme yönüyle daha çok şiirlerine bakışına yansıyan ‘melamî’ ruh yapısıyla açıklamak daha doğru olur. Onu gerçi romancı, hikâyeci, kültür adamı yönleriyle belki daha çok konuşuyoruz ama döneminin ölçüleri içinde şiirde de pekâlâ “yapmıştır”.

Ancak, bence şiirinde ‘yapamadığı’ bir yan da var: Özellikle romanlarında cesaretle denediği biçimsel deneyimleri şiirlerinde yapamamıştır. Çünkü belli bir şartlanmayı kıramamıştır. Şiir anlayışı, hece sayısı eşit dizelerle, dize sayısı eşit matrislerle biçimlendiği için, denediği serbest vezinde acemi kalmıştır. Bu tür şiirlerinde, dizeler arası geçişleri yeterince kaynaştıramamıştır. Oysa, asıl üzerine gitmesi, geliştirmesi gereken yapısal özelliği bu olmalıydı. Modern yapısal özelliklere açılım konusunda kuşkusuz roman sanatının elverişli bir

durumu var: Klasığe vurgu bu türde sadece bir “içerik” olarak kurulanabilir. Kültürel sürekliliğin önemini ve uygarlık çatışmasını illa klasik bir anlatı yapısı içinde vermeniz gerekmez, hatta bazen parçalı (fragmental) anlatı çok daha elverişli olabilir bu konuda. Oysa şiirde klasik içerik sanki klasik yapıyı öngerektirir gibi - biraz da Yahya Kemal'den ötürü - bir şartlanma olagelmıştır. Aslında yaşıtı / akranı Nâzım Hikmet, *Şeyh Bedreddin Destanı* gibi, bu konuda öncü ve model olabilecek bir ürün de ortaya koymuştu. Ancak, Nâzım'ın sistemle çatışmaları, politik yönü, ona poetik açıdan yaklaşılmasını da belli oranda engellemiştir. Ötesi, yapısal şartlanmayla ilgili: Tanpınar, Nâzım Hikmet'i ve Orhan Veli'yi “nesirde kalmak” ile eleştirir. Belki de bunları söylerken kendi serbest vezin denemelerinin yetersiz kalışı geliyordu gözlerinin önüne. Bu konuda bir talihsizliği de şu oldu: Nâzım Hikmet dışında, “serbest vezin”in tam olarak hakkını vermek, savrulan dizeleri bir matris olarak örgütlemeyi becermek, İkinci Yeni şairlerinin 1960 sonrası olgun dönemine nasip oldu. Tanpınar, bu şiirin kelime tokuşturmayaya dayanan ham dönemini gördü ama öldüğü için olgun dönemini göremedi. Görse etkisi olur muydu, bilinmez: İleri yaşta şiirsel yatak değiştirmesi pek de beklenemez bir şairin, ama doğrusu “Ne İçindeyim Zamanın” “Mavi Maviydi Gökyüzü” “Deniz” “Bursa'da Zaman” gibi ölçülü şiirleri düzeyinde ve niteliğinde ama özgür yapılar içinde savrulan şiirler, ona yakıştırdı... “Yapamadığı” budur, yoksa kendi bağlamında şiirde de “yapmıştır”.

Ahmet Hamdi Tanpınar ve Nâzım Hikmet

Ahmet Hamdi Tanpınar, ilk kez 1959'da yayınlanan "Türk Edebiyatında Cereyanlar" adlı yazısında, "asrın başında doğanlar" arasında, başka şair ve yazarların yanı sıra, kendisinden ve Nâzım Hikmet'ten de söz ediyor. Tanpınar, 1901'de doğuyor, 1962'de ölüyor, Nâzım Hikmet ise, 1902'de doğuyor, 1963'de ölüyor. (Memet Fuat'a göre gerçek doğum tarihi birkaç ay öncesi, 1901'in sonlarıdır.). İki sanatçı arasındaki yazgı benzerliği ise hayat eğrilerinin paralel oluşuyla sınırlı değil. Aslında düşünce dünyaları, seçişleri ve duruşları çok farklı. Nâzım Hikmet'in, Tanpınar'ı karşı çıktığı bir estetiğin fazla öne çıkmamış bir figürü olarak gördüğü kestirilebilir. O, daha çok "Osmanlı şairi" dediği Yahya Kemal'e yüklenir. Tanpınar, üstelik Nâzım Hikmet'in "yasaklı" olduğu dönemde çıkan söz konusu yazısında, onun şairlik gücünü teslim ediyor, siyasal kimliğine ise esnek ölçüler içinde değiniyor. 1950'de Nâzım Hikmet'in özgürlüğü için imza toplanması söz konusu olduğunda, imza vermekten kaçınan Yahya Kemal'in aksine, Tanpınar'ın duraksamadan kaleme uzandığı da biliniyor.

"Kozmos" önünde iki tavır

Tanpınar, şiirlerinde "rüya"nın bulutundan hemen hiç inmez. Kendi deyişiyle, *"şiir dilini rüya nizamının hâkim olmasını istediği bir estetiğin içinde aramıştır."* Kuşkusuz rüya başka şey, "rüya nizamı" ve

“hâkim olduğu estetik” başka şey. “Antalyalı genç kıza mektup”ta, Valery’den esinlenerek belirttiği gibi, ikincisi aynı zamanda “*uyanık bir gayret ve çalışma hali*”ni de ön gerektirir. Ona göre, şiiri “kozmos” ile “insan”ın, “*bir çeşit içe dalma ve rüya hali*”nde birleşmesini aktarma peşindedir, bunun da “*hakiki rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıklarıyla*” ilgisi yoktur. Tanpınar, rüyalardan çok rüyalara içimizde eşlik eden duygunun asıl olduğunu, bu duygunun da musikişinas olmayan kişilerde müziğin uyandırdığı duygulara benzediğini vurgular ve “rüya”yı sentetik işlemlerle elde ettiği bir anlam dünyasının geniş alanı olarak tanımlar. Bu dünyanın kimi olgularını da, sözgeliimi “mâzi”yi de “büyük rüya” olarak niteler.

Nâzım Hikmet’in “konu”su, Tanpınar’ın “rüya”sından ya da “mâzi”sinden epey farklıdır ama “konu”nun kaba yansımasıyla yetinmeyip onu dilin kıvraklığı ve estetiğin sistematiği içinde yoğurmak noktasında, yani onları soy sanatçılar kılan yöntem noktasında aralarında bir fark yoktur. Tanpınar, Nâzım Hikmet’ten farklı olarak aynı zamanda edebiyat ve estetik öğreten bir hocaydı, fazladan inceleme ve eleştiriye de deniyordu. Ancak, Nâzım Hikmet’in de, her öncü, her çığır açıcı gibi, sanatsal pratiğini aynı zamanda teorik bir temele dayandırma gereği duyması kaçınılmazdı. Biraz da kişisel özelliklerinin, daha fazla olarak da dünya görüşünün bir gereği olarak paylaşımcı bir ruh taşıması, çevresindekilere bir çeşit fahri öğretmenlik yapması, mektuplarında özenle sanat anlayışını açıklaması, kimi yazıları estetik sistemini açıklayacak doğrudan verileri de sağlamıştır. Nâzım Hikmet, tekil bireyin “kozmos”a bitişme noktalarına mistik açıklamalar aramak yerine “*evlerin, yurtların ve kozmosun kardeşliği adına*” (bir şiirinin başlığıdır bu) “tarihi yapan kitleler”in yürüyüşüne odaklanır. Ama ormanındaki ağaçlarla da, ağaçların iç dünyasıyla da ilgisi hep yakın ve sıcak kalır, onun “birey”inin, Tanpınar’ın edilgin bireyinden daha birey, adı olan bir birey olduğunu da rahatlıkla söyleyebiliriz.

Temsilden estetiğe

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şiirlerinde insan-nesne ilişkilerinin ağır basmasına ve insanların bir bakıma araçlaştıırılarak çoğunlukla

“büyük temsil” ile tartılmalarına karşılık, Nâzım Hikmet’te “sıradan insanlar ansiklopedisi” (*Memleketimden İnsan Manzaraları*’na ilk düşündüğü addır bu) sözkonusudur, onda “sıradan” ama tarih yapan kitle insanının ilişki ve eylem zenginliği izlenir. Bu tekniklerine de yansır: Tanpınar şiirinde benzetmeler ya da deyim ve ad aktarımı yoluyla üretilmiş eğretilmeler öne çıkarken, Nâzım Hikmet’te alışılmamış bağdaştırmalarla gelişen imgeler daha sık görülür. İkisi de tabloyu derinleşmek isterler, ancak Tanpınar, Bergsöngil bir zaman / mekân anlayışıyla metafiziği zorlayarak aynanın arka yüzüne yönelmiştir, Nâzım Hikmet ise, görüntüye sığmayan başka ufuklara erişmek üzere, köşeleri zorlar, kelimelerin havada uçuşup başka nesnelerle düşsel bir zemin yaratmasına ya da metafizik öğelerin simgelerine dönüşmesine kendisini kaptırmaz, son kertede belirleyici olan nesnel gerçeklik ile at başı yürüyen dirim yüklü bir “praksis”i izler, dolayısıyla gümbür gümbür şiiri, Tanpınar’ın bir saz semâisi gibi ağır aksak akan şiiriyle benzeşmez. Tanpınar’ın bağlaçlarla, sıfat tamlamalarıyla katman sayısını çoğaltmış yazı üslubu da, Nâzım Hikmet’in “praksis”ten süt emmiş kestirme ve vurucu diliyle benzeşmez. Oysa, gördükleri “gelecek rüyası” birbirinden o kadar uzak değil. Tanpınar’ın insanları uygarlık bilinciyle ve sanatla ete kemiğe bürünürler. Kökler “mâzi”ye bağlanır ama hissedersiniz ki bu aslında Tanpınar’ın geleceğe dönük özlemidir. Nâzım Hikmet’in “en güzel dünya” rüyası, böylesi bir gelecek tasarımına itiraz eder miydi? Birisi, mâziden denklem kuran “cemaat” bilincinden, öteki bütün Dünya emekçilerinin kardeşliğinden dolandı, o başka.

O kadar da başka değil: Tanpınar’ın ve Nâzım Hikmet’in “büyük estet”ler oluşlarında, benzer yazgılarının bir başka belirişi olan bu “temsil”lerin de rolü var. Kestirmeden götüren rüzgârların sırtına binmiş olmaları anlamına gelmiyor elbette. Bilâkis, ikisi de toplumsal ortamın ortaya çıkışlarını pek de hazırlamadığı şartlarda, birer “kişisel mucize” olarak belirdiler. Ama kişisel mucizeleri, sabırlı emekleriyle bütünleşen bir perspektifle anlam kazandı. Aslında, edebiyat akımlarıyla ve modalarıyla daha çok küçük burjuvalar dünyasında döner;

o yüzden de sistemsiz ve kararsız dünya görüşlerine tutunmak zorunda kalır. Oysa Ahmet Hamdi Tanpınar, bizde yeterince gelişmemiş bir sınıfın ve pekişmemiş bir kimliğin, klasik “burjuva”nın (buna, emperyalistleşmemiş ya da kompradorlaşmamış burjuva, yani milli burjuva da diyebiliriz) dünya görüşünü ve iç dünyasını inşâ görevini, Yahya Kemal’den devir alarak sürdürdü. Nâzım Hikmet de, bir başka temel sınıfın sistemleşmiş dünya görüşünün sanattaki inşâsını üstlendi.

Yakından bakarsanız bunların karşıt roller olduklarını söyleyebilirsiniz, ama biraz açılarak bakarsanız, bir çeşit benzerlik oluştuğunu görürsünüz. (Yazgı benzerliğini aşan yanı da yok değil: Emperyalizm çağında bir ülkenin “millî” burjuvaları ile emekçileri arasındaki karşıtlığın “baş çelişki” olmadığı, özellikle sosyalist literatürün ana temalarından biri ola gelmiştir). Günümüzün “orta sınıf” aydınlarının Tanpınar’a sarılmaları, toplumsal muhalefet akımlarının Nâzım Hikmet’i simgeleştirmeleri, önemli bir gösterge. Tanpınar’ın “asrın başında doğanlar” arasında andığı diğer şair ve yazarların hiç biri, günümüzde onların gördüğü ilgiyi görmüyorsa, bunu sadece “içsel” ölçülerle, “kendinden kaynaklı estetik”le açıklamak zor. En azından, “temsil”in estetiği geri beslemesi, dolayısıyla klasik estetiğin tanımlarını değiştirmesi söz konusu.

Sanatçıların çoğu, Tanpınar ve Nâzım Hikmet’in üstlendiği türden “temsil”leri üstlenmiyorlar, üstlenmeleri de gerekmiyor. Hatta kimi sanatçılar isteseler bile böyle bir temsili üstlenemiyorlar. Böyle temsilleri üstlenmeden “büyük sanatçı” olabilenler de çok. Çünkü bu tür “temsil”lerin düzeyi ne olursa olsun, sanatçılar son çözümde estetik potasında tartılıyorlar. Ancak, Tanpınar ve Nâzım Hikmet örnekleri, bir “toplum projesi”ne sahip olmanın sanatı besleyen ne kadar önemli bir “havza” olduğunu ortaya koyuyor. Sanatçının ufuksuzluğunun bir erdem olarak vaaz edildiği günümüzde onların bunca ilgi görmesi, üstünde düşünülmesi gereken bir çelişki ve durum.

Kopmak, kopmamak...

Tanpınar ve Nâzım Hikmet’in çok ilginç bir başka özellikleri daha var: O da, her ikisinin de Yahya Kemal’in öğrencisi olmaları. Bu öğ-

renciliğin “fahri” yönleri ve etkileri belki daha önemli ama aynı zamanda “resmi” yanı da var. Hemen hemen aynı yıllarda ve her ikisinin de “Hececi genç şairler” arasında anılır oldukları bir dönemde Tanpınar “Darulfünûn”da, Nâzım Hikmet ise “Bahriye Mektebi”nde Yahya Kemal’in resmen ve fiilen öğrencisi oluyorlar.

Yahya Kemal, ayrıca Nâzım Hikmet’lerin “aile dostu”. Genç şairin yayınlanan ilk ürünü olan “Hâlâ Servilerde Ağlıyorlar mı?” şiirini, epeyce “tashiî” ettikten sonra *Yeni Mecmua*’da yayınlatan da o. Nâzım’ın annesi Celile Hanım’la da bir yakınlaşma yaşıyorlar. Nâzım Hikmet, dedikoduları duyunca, bir rivayete göre dövmek için Yahya Kemal’i arıyor, Yahya Kemal evini değiştirmek, adresini yakınlarından bile gizlemek zorunda kalıyor. Başka bir rivayete göre de Nâzım, Yahya Kemal’in paltosunun cebine şöyle bir not yazıp bırakıyor: “*Hocam olarak girdiğiniz bu eve babam olarak giremezsiniz!*”

Yahya Kemal, sadece Nâzım’ın evine değil, şiirine de “baba” olarak giremiyor. Ama onun “kopuş”u bu olayları izleyen yıllarda, İstanbul’un işgaline, emperyalizmin karanlık yüzüne tanıklıklarla başlar, Kurtuluş’a katılmak üzere düştüğü Anadolu yollarında pekişir. Halkın yoksulluğu ile üst sınıfların ve bürokratların yaşama düzeyi arasındaki çelişkilere tanık olması bilinç dönüşümünü tetikler. Yollarda tanıdığı, “Spartakistler” olarak bilinen sosyalist grubun etkisi bu dönüşümü hızlandırır ve onu başka bir sürece götürür. Bolu – Ankara – Batum – Moskova hattını adımladıktan sonra, vardığı nokta, Mayakovski tarzı kesik dizelerle yazdığı (o yıllarda Rusça bilmediği için bu etkilenmenin sadece görsel olduğunu kendisi söyler) “Açların Göz-bebekleri” şiiri ve izleyen şiirler olur. Gerçi, ileriki yıllarda şiir kurma sancıları sırasında Yahya Kemal’in kimi şiirlerini nasıl oluşturduğunu düşünerek dönendiği de olmuştur, ama bu kısmı sadece işin “zanaat” kısmıyla ilgilidir, kopuş kesindir.

Peki, Ahmet Hamdi Tanpınar’da böylesi bir kopma noktası var mı? Öğrenciliğin kalıcı bir dostluğa dönüşmesi, Yahya Kemal’in Tanpınar’ın dünyasının temel figürü haline gelmesi, bizi bu konuda duraklatacaktır. Bu figürün “baba”ya denk düştüğünü yazanlar da

oldu (Enis Batur, Oğuz Demiralp, vd.). Yani Nâzım'ın evine ve şiirine "baba" olarak giremeyen Yahya Kemal, Tanpınar'ın dünyasına "baba" olarak girmiştir. Batur'a göre, bu durum, Tanpınar şiirinde edilgin bir sonuç doğurur, Yahya Kemal şiirinden uzak durmasına yol açar.

Yine de, her soy sanatçının bu türden negatif kopma noktaları yanında bir de daha bütünlüklü pozitif bir kopma noktası vardır. Bu bazen Nâzım Hikmet'inki gibi devrimci bir tarzdadır, bazen de evrimci bir tarzda gelişir, bazen çok örtük de kalabilir. Güneş şairin etkisi, diyelim karşıdaki şairi çeşitli filtrelemelere götürüyor ise - ki bu da kişilikli şairlere özgü soylu bir duygudur aslında - başka gezegenlerle çarpışma tehlikesine karşı kendisini koruması ve ona göre konum belirlemesi de bir filtredir; özgün renkler, özgül kişilikler, bu konum belirleme çabaları içinde inşa edilir. Ama bu, bir yandan da "hiza"yı gözetme, evcilleşme sürecidir, dolayısıyla "kopuş"un içselleştirilmesini önler. Tanpınar, - birkaç yerde bizzat "güneş"e benzettiği - Yahya Kemal'den sakınmış olsa bile, döneminin tematik ve semantik ortamına sokularak bir bakıma evcilleşir, kopuşu içselleştirmez. Vezinde, edada, söyleyişte iklimlerinden pay aldığı Çamlıbel'ler, Uşaklı'lar, Dıranas'lar, modernist şiirin başlangıç evresinden etkilenmiş olsalar bile karar noktaları daha çok "neo-klasik" tarzın temalarıdır.

Enginlerdeki dönüşüm

Nâzım Hikmet'in de yeni tarz şiirlerinin ilk evresinde söz konusu şairlerin en gözde hacim alanında, "enginler"de ve "ufuklar"da dolması ne kadar ilginç; ama enginleri ve ufukları dalgalandıran bir dalıştır onunki. Bir bakıma, "muhteva"daki devrimcilik ile, biçimdeki devrimciliğin eşzamanlı buluşmasının dolaysız sonuçlarını sere serpe yaşamıştır. O, iki noktada Yahya Kemal'e Tanpınar'dan daha fazla benzer: Şiirde dünya görüşünün açık dışa vurumu ve anlatımcılık. Yahya Kemal, aslında 'saf şiir'i savunur ve şiirini bu anlayışın ürünleri olarak görür. Ancak, şiirlerinin önemli bir bölümü, tam tersi bir duruma örnek olacak öğelerle dolu. Bunun anlaşılır bir nedeni var: Yahya

Kemal, doruk noktasına ulaşmış bir uygarlık adına konuşmaktadır ve bu merkezî bakış, kendisini tüm “cemaat”e genelleştirmekte / doğallaştırmaktadır. O yüzden ‘statüko’yu savunmayı dünya görüşü olarak görmemek, başka bir düzeyde de temsili dile getiren dizeleri anlatımcı olarak görmemek gibi sık rastlanır bir eğilim içindedir. Sık rastlanır, çünkü bu iktidarı ele geçişi tüm insanların eşitliği ve özgürlüğü olarak gören klasik burjuvanın genel ruh halidir ve sayısız edebiyat eserine aynen yansımasıdır.

Ahmet Hamdi Tanpınar ise, o işi daha çok romanlarına ve denemelerine bırakarak, şiirini dünya görüşünün açık vurgulamalarından ırak tutar ve bu anlamda şiiri ‘saf şiir’ anlayışına daha yakındır. Ancak roman ve denemelerinde dahi, Yahya Kemal’deki boyutlarda bir ‘temsil’ eğilimi görülmez, daha çok somut hayat süreçlerine ve tekil insanın hallerine odaklanır. İmparatorluktan cumhuriyete geçişteki kültürel kopuşa en az Yahya Kemal kadar itirazcı olmakla ve kültürde sürekliliği ve bütünselliği savunmakla birlikte, cumhuriyetçi değerlerle de belki Yahya Kemal’den daha gerçekçi bir biçimde yakınlık ilişkisi içinde olmuştur. Ancak, nereden bakılırsa bakılsın, Nâzım Hikmet’teki açık ret ve kopuş, Tanpınar’da görülmez. Öte yandan, imgecilikle anlatımcılığı bağdaştırmak eğilimi nedeniyle dramatik ve epik öğelere de açılan Nâzım Hikmet’ten farklı olarak Tanpınar hep lirikte, ama bir çeşit yüceltme (sublimasyon) liriğinde kalır.

Kağıt üzerinde, Tanpınar’ın eninde sonunda bir ‘burjuva snobizmi’ olan modernizme daha fazla sokulması, Nâzım’ın ise o konuda daha fazla isteksiz davranması beklenir. Oysa Tanpınar, modernizmin öncü kuşağına yakınlık duymakla yetinmiştir, buna karşılık Nâzım Hikmet o konuda – ölçüyü de kaçırmadan - daha atak davranmıştır. Bugünden bakınca, bu tutumun Tanpınar’ı tıkayan bir etken olduğunu rahatlıkla görebiliyoruz: Nâzım Hikmet şiirde ondan daha ‘modern’ duruyor. Ancak, her ikisinin de ortak özelliği, ‘kelime’nin plastik değerini kavramış olmaları. Bunda, modernizmden çok geleneksel ve imgeci şiir dilinin ikliminde yetişmiş olmalarının payı var. Sadece Tanpınar’da değil, hatta ondan daha fazla olarak Nâzım Hikmet’te ‘iç

müzik'in alttan alta belirleyici olabildiği görülüyor. O, serbest vezinin öncüsü olmasına rağmen bazen aruz kalıplarına, bazen hece kalıplarına oturan dizeler de yazmıştır. Bilindiği gibi Tanpınar da, biraz ölçülü biçimde serbest vezine yaklaşmıştır. Kuşkusuz bütün bunlar, sadece ikisinin ortak özellikleri değil, dönemin genel havasının, ortak şiir araç-gereçleri kullanımının ve o konudaki kararsızlıkların bir sonucu. Nâzım Hikmet'in pek çok kez Ahmet Haşim'lere, Tanpınar'lara dudak ısırtacak türden 'simge'ler kullanmış olması da yine ortak iklimle ilgili. Nâzım Hikmet, "*mücerret mefhumlara müşahhas teşbih, müşahhas mefhumlara mücerret teşbih*" (soyut kavramlara somut benzetme, somut kavramlara soyut benzetme) bulmak gerektiğini söylerken, yani eğretileme ve benzetmeyi bir imge üretme yöntemi olarak önerirken, gereçlerin özerkliğine dikkat çekmiş olur.

Buluşma noktası

Yazgılarındaki bir başka benzerlik de, yaşarlarken "ortam"la ilgerinin kopuk ya da kopartılmış oluşu. Nâzım Hikmet'inki daha bir malum: Sadece "büyük mahpusluk"a düşene kadar, yani 1938'e kadar basılmış kitaplarını eline alıp sevebildi, en verimli dönemi olan 1938 – 1950 arasında şiiri pek az gün ışığına çıkabildi, 1950'den ölümüne kadar ise düpedüz bir "tehlikeli madde" sayıldı. Şiirlerinin kendi dilinde yasak oluşundan acıyla söz eder iç sızlatan bir dizesinde. Tanpınar'ın dramı ise başka türlü. Bugün adı anılınca kafamızda canlanan kültür birikiminin pek azı sağlığında dolaşımda olabildi. Onun sorunu, daha çok "anlaşılamamak"tı, ama "örtük terör"ü de unutmamak gerek. Cumhuriyetin siyasal rejimine hiçbir itirazı olmayan ama kültürde sürekliliği savunan Tanpınar'a da, Divan şiirini ve müziğini sevdiği için, "Öz Türkçe" kelimeler kullanmadığı için, zaman zaman "aba altından sopa" gösterildi.

Okunuşlarındaki tuhaflığa da değinmek gerekir. Yaşadıkları ve ürün yayınladıkları dönemde iç içe okunmuş olabilirler ama iç içe algılanabildikleri kuşku götürür. Geri döndükleri 1960'lı yıllarda ise

Nâzım Hikmet'i erken okumuş olanlar Tanpınar'ı geç okumuşlardır, Tanpınar'la erken buluşanlar ise Nâzım Hikmet'e sokulmayı nice sonra göze alabilmişlerdir. Tanpınar ve Nâzım Hikmet, gittikleri yerden bir bakıma eş zamanlı bir okuma için ve üçüncü kez geri döndüler. Yaşarken sefa sürmüş akranlarının çoğu ise yitik. Dönememek daha zor olmalı...

Tanpınar'da Ezgi ve Zaman: Tınıdan Metine...

*1-2 Kasım 2010 tarihinde Mimar Sinan Üniversitesi'nde "Uluslararası Tanpınar Günleri" bağlamında Doç. Dr. Handan İnci yönetiminde düzenlenen "Uluslararası Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumu"nda Tanpınar'ın müzik ile ilişkisi konusunda **Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik** adlı kitabımdaki görüşleri özetlemek ya da yinelemek yerine, süreye bağlı olarak kısa, ama kitaptan ayrı, sonraki tartışmalara da değinen, farklı örnekler aktaran, yeni bir metin sunmayı yeğledim. Bu yazı, sunduğum bildirinin metninden oluşmaktadır.*

T.Abacı

Yahya Kemal, bir söyleşisinde Türkiye bağlamında ortaya çıkmak için şartları zorlayan ama çıkamayan bir sınıftan söz eder. O "orta sınıf" der, aslında burjuvazidir kastı. Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar, burada anlatılması uzun sürecek ve aslında herkesçe bilinen nedenlerden ötürü gecikmiş ve belli bir kerteden sonra bağımsız gelişme şartları ortadan kalkmış bu sınıfın, egemenliğini kurabilseydi kültür alanında yapabileceklerinin temsilcisi gibidirler. Buna kısaca ulus bilincinin kültürel inşası diyebiliriz.

Kapitalizmin, sermaye birikiminin ve sanayi devriminin uç verdiği Avrupa'da burjuvazi, feodal aristokrasiyi tasfiye ederken ya da sembolik hale getirirken, özerk niteliği olan kültür ve sanatta sürekliliği gözetti. Başka deyişle siyasette düpedüz 'devrim' olarak adlandırılan kopuntular olurken, geçmişin kültürel birikimi ise ulus bilincinin inşasında önemsendi. Burjuvazi, feodal aristokrasinin kültürel geleneklerini geniş ölçüde sürdürdü.

Türkiye'de ise demokrasi ve cumhuriyet, burjuvazi öncülüğünde değil, askeri bürokrasi öncülüğünde kuruldu. Kültürü de içine alacak biçimde köklü bir tasfiyeye gidildi. Hatta bu konuda etnik ölçülerde ifrata gidilerek, başka deyişle ulusal değil ırksal ölçütler kullanılarak ayırım yapıldı. Yahya Kemal bu konuda dönemin şartları gereği fazla "ajitatif" olmadan, örtük biçimde, ama etkili bir itiraz noktası geliştirdi. Onun bu itirazını en iyi kavrayan da Ahmet Hamdi Tanpınar oldu. Yahya Kemal'in şiirlerinde başlattığını o şiirlerinden çok romanları ve denemelerinde sürdürdü.

Resmî ideolojilerin dışında

Bu nedenle her ikisi de resmi ideolojilerin dışına düştüler, yalnız kaldılar. Resmi ideoloji sözünü özellikle çoğul kullandım. Çünkü Türkiye'de cumhuriyet sonrasında iki tane resmi ideoloji vardır. Birisini gelenekçi-tutucu, ötekini batıcı-modernist olarak adlandırmak yaygın alışkanlık olmuştur, geçişleri ve görelilikleri gözeterek biz de öyle diyelim. İkisi de resmi ideolojidir, çünkü ikisi de öyle ya da böyle iktidardadır. Birincisinin prototip eleştirmeni Nihat Sami Banarlı'dır, hazırladığı *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*'ne bakacak olursanız, Tanpınar'ı pek de anlayamadığını görürsünüz. Öteki resmi ideolojinin prototip eleştirmeni Nurullah Ataç'tır, geçmişin kültürel değerlerine ilgisi nedeniyle ve 'Öz Türkçe' kullanmadığı için Tanpınar'a aba altından sopa göstermiştir. Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar, zaman zaman bu iki ideolojinin içine yerleştirilmişlerdir ama ikisine de sığmadıkla-

rı rahatlıkla söylenebilir. Kültürel sürekliliği savunmaları bir tarafın, modernlikleri ve şoven milliyetçi ya da dinci yaklaşımları öncelemeleri öteki tarafın tam olarak güven duymasını engellemiştir. Onlar da, ne Osmanlı'dan artakalan ufku dar kültür ve sanat çevreleriyle, ne cumhuriyetin türedi burjuvazisiyle anlaşılabileceklerdir. Onlar hem “defansif” hem “ofansif” olmak gereğinin sıkıntısını yaşarlar. Başka deyişle, kimliklerinde geçmiş yüzyılların okumuşlarına özgü “kanaat önderi” (Avrupa'daki adıyla ‘literatus’) olma özelliğiyle çağdaş, tekil, bağımsız eleştirel aydın (Avrupa'daki adıyla entelektüel) olma özelliği iç içe geçmiştir. Yaşantıları itibarıyla Yahya Kemal'in fazladan hedonist, Tanpınar'ın fazladan derviş yanları da var.

Rüyayı dilde yeniden kurmak

Yahya Kemal, şiir üzerine yazılarında “Valerien” bir estetiği savunur. Oysa pek çok şiiri, anılan kültürel kopuşa itiraz bağlamında düşünsel öğeler içererek, Valery'nin şiir estetiğinden farklı kurulmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirleri onunkilerden çok daha fazla Valerien özellik taşır. Tanpınar'ın şiirlerinde bir büyük zaman ile karşılaşırız. Sanki durmuş bir zamandır bu. Bir yerde suya benzetir bu zamanı. Ama içinde yüzülen bir suya, bir derinliğe. Anlarsınız ki bu aslında “rüya nizamı”dır, rüyaya özgü dingin ‘uçuş’tur.

Tanpınar kendisi için aynen şöyle diyor: “*Ahmet Hamdi Tanpınar, kendi şiir dilini rüya nizamının hâkim olmasını istediği bir estetiğin içinde aramıştır.*” Burada, sadece “rüya”dan değil, onun “nizam”ının egemen olduğu bir estetikten söz edildiğine dikkat etmek gerekir. “Antalyalı genç kıza mektup”ta, Valery'den hareketle “*uyanık bir gayret ve çalışma hali*” ile “*dilde bir rüya halini kurma*”nın bir arada kendi şiir anlayışını oluşturduğunu söyler. Daha ilerde “*Ne İçindeyim Zamanın*” şiirinin “*kozmos*” ile “*insan*”ın, “*bir çeşit içe dalma ve rüya hali*”nde birleşmesini aktardığını belirtir ve bunun “*hakiki rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıklarıyla ilgisi olmadığını*” eklemekten edemez. Tanpınar, rüyalardan çok rüyalara içimizde eşlik eden duygunun asıl olduğunu, bu duygunun da musikişinas olmayan kişilerde müziğin uyandırdığı

duygulara benzediğini vurgular. Yani Tanpınar edilgen “rüya” aktarıcısı olmaz, rüyayı ve bir çeşit “büyük rüya” olarak nitelediği “mazi”yi bir dizi sentetik işleminden geçirir, bir sistematikğin ögesi yapar.

Aydaki Kadın romanının ana kişisi doktor Selim’in ağzından Tanpınar, bir yerde şöyle yazar: “*Selimde rüyalarına merak çocukluğunun yadigârıydı. Yalnız büyük babam rüyalarını söylemezdi. Çünkü büyük-babam geçmiş zamandı. Geçmiş zaman rüya görmez sadece hatırlar. Büyük babam hatırlardı. O bir kere ve tam rüya görmüştü*”

Rüyalara karşı içimizde uyanan duyguların musikişinas olmayan kişilerde müziğin uyandırdığı duygulara benzediğini vurgulamakla ip uçlarını vermişti: Tanpınar, büyük zamanı, “büyük rüya”yı, “rüya nizamı”nı anlatmak için müziğin diline özenir. *Huzur*’da Mümtaz ile Nuran arasında bir “itiyad” gelişir: Sevdikleri yerlere belirli ezgilerin adını vermek. Küçük Çamlıca’da Dördüncü Mehmed’in av köşkünden kalma su haznesi ve çeşme üzerindeki kahvehane, “Derunidil” adını almıştır, çünkü Nuran, Tabî Mustafa Efendi’nin Beyati Beste’sini orada okumuştur. Kuleli önündeki ağaçların suda yaptığı gölge “Nühüft Beste” adını alır. “*O kadar içinden aydınlık bir âlemde ki*” der anlatıcı. Böylece Boğaz’ın seçtikleri her yerine müzikal adlar verirler. Mümtaz’a göre İstanbul peyzajı da ezgidir. Söz şöyle bağlanır: “*Mümtaz...artık ne İstanbul’u, ne Boğaz’ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkân bulamazdı.*”

Tınıyı metne dönüştürmenin yakıcı arzusu

Tanpınar’da tınıyı metne dönüştürme arzusunun sayısız örneği gösterilebilir. Onun bu arzusu, kimi eleştirmenlerin özellikle *Huzur*’u bir beste gibi görmeleriyle sonuçlandı. Modayı, *Huzur*’u bir senfonie benzeterek Berna Moran başlattı. Zeynep Bayramoğlu, *Huzur*’un senfoniden değil, Beethoven’ın kuartetinden esinlendiğini öne sürdü. Fatma Tüysüzoğlu ve Tolga Bektaş, bu görüşleri eleştirerek *Huzur*’un romanda icrası anlatılan “ferahfeza ayın”le paralel düştüğünü yazdılar. Ben de *Varlık* dergisinin Nisan 2004 tarihli 1159. sayısında yayımladığım yazıda bu görüşlerin hepsinin yanlış olduğunu, Tanpınar’ın

Huzur'u bir halk müziği formu olan "maya" biçiminde bestelediğini öne sürdüm. Tabii benimki *Huzur*'a dönük bu zorlamaları eleştirmek için başvurulmuş bir ironiydi sadece. Yazıda esas olarak kurallı müzikal formlar ile kuralsız gelişen romanın bire bir örtüşemeyeceği üzerinde duruyordum.

Öte yandan, büyük rüyadan söz etmek geçmiş kadar geleceğe gönderir. Tanpınar'ın birbiriyle bağlantılı üç romanı, yani *Huzur*, *Mahur Beste* ve *Sahnenin Dışındakiler*, bir özlemi, bir ütopyayı gerçekleştircesine müzikle, özellikle Türk müziğiyle sıkı alış veriş içinde kişilerle doludur. Mümtaz, Nuran, İhsan, onların çevreleri... Hatta her rastlantı müziğe çıkar, sözgelimi İhsan'ın hastalığı nedeniyle birkaç denemeden sonra ulaşılabilen ve rastlantıyla kapısı çalınan doktor bile o sırada müzik dinlemektedir ve dönüş yolunda Mümtaz ile müzik sohbeti bile yaparlar.

Sabri F. Ülgener, inançlarla zihniyetler arasındaki ilişkileri araştırdığı çalışmasında, "inhitat" yani çöküş devirlerini çözümlerken bir yerde umutsuzluğa kapılır ve özlediği insanı sadece şairin "gök kubbesi" altında bulabileceğimizi söyler. Başka deyişle "*kendi gök kubbemiz*"in simgelediği cemaatin aslında hayali bir cemaat olduğunu vurgular. Tanpınar'ın "büyük rüya"sı da bir bakıma "*kendi gök kubbemiz*"i simgeler. Bu gök kubbe, dört ayak üstüne oturur. Mimari, şiir, müzik ve resmin yerine ikame edilmek üzere hat sanatı. Gel gelelim bu bilinç Yahya Kemal tarafından Fransa'da, kendi deyişiyle mektepte, teori düzleminde "ulus" kavramını vatanla özdeşleyerek geliştirmiş tarihçilerden, estetik düzleminde görsel sanatları kutsayan Parnasyen şairlerden edinilmiştir.

İmkânsızlıktan melamet neşesine

Zaman ancak maddenin hareketiyle ölçülebilir. Tanpınar'ın zamanı dolayısıyla maddeyi durdurma arzusu, yani büyük zaman bir kurgudur. Tanpınar'ın ilk üç romanında müzik, bir yandan kendi gök kubbemizin en önemli ayaklarından biri olurken, öte yandan bu ebediyet umudunun imkânsızlığına karşı bir teselli, bir sığınak gibi de

işlemiştir. Müziğin bile bu ebedi yarayı tam olarak örtemediğini *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Aydaki Kadın* romanlarıyla anlarız. İmkânsızlığı gören Tanpınar, işi “melâmet neşesi”ne vurur *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde. Hem “sistem” ile eğlenir, hem sanata, müziğe onun gözünde hak ettiği değeri vermeyenlerle... (Tanpınar’ın “Melamîyye” “Melametîyye” gibi adlarla anılan tarikatla bir ilgisi yok elbette, ancak kendini hor görmesiyle, hırs eksikliğiyle, azla yetinmesiyle, ironisiyle o tarikat mensuplarına özgü, “melâmî” bir ruh hali taşıdığı söylenebilir.) Başka deyişle, Tanpınar’ın büyük rüyası, hareketsiz, durağan büyük zamanı gibi, herkesin müzikle haşır neşir olması ütopyası da, gündelik hayatta sınıanınca çöküverir.

Huzur’un *Mümtaz*’ı da, *Aydaki Kadın*’ın *Selim*’i de, tamamlamayacakları birer roman yazmaktadırlar. Ancak, *Mümtaz*’ın romanının adı “Şeyh Galib” iken, *Selim*’in romanının adı “Çöküş” ya da “İflas”tır. Bu da, olgun Tanpınar’daki gelişim çizgisini gösterir. “Hayal adamı” için gerçeklere dönüş, düş kırıklığı demektir.

Düş kırıklığı boyutu ayrı, ama ezgi ile zaman arasında kurulan özdeşlik, tınıyı metne dönüştürmenin yakıcı arzusu – ki yazdırdığı eşsiz sayfaları anımsarsak başarısız olduğu asla söylenemez – aynı zamanda müzik konusunda geniş bir bilişsellikle taçlanır. Tanpınar, önceleri müzik sanatı ve tekniği konusundaki bilgilerinin sınırlı oluşuna üzüldüğünü ama sonraları bu bilgisizliğin bu sanatlar sanatına tam bir teslimiyeti getirdiğini fark ettiğini yazar. Müzik üzerine yazdığı denemelerden müzikçilerin bile gıptayla söz ettiğine çok tanık olmuşumdur. İlgisi ve bilgisi sadece klasik Türk müziğiyle sınırlı değil, sözgelimi halk müziğinin kimi formları ve özellikleri konusunda müzikçilerden bile daha sistematik ayrıştırma yapabildiğini özellikle *Beş Şehir* kitabındaki denemelerinde, hatta romanlarında gözlemlemek mümkün.

Tanpınar’ın zengin, çok katmanlı anlatısı içinde, sadece müzikle ilgili olarak dahi daha bir çok fay hatları saptayıp uzun uzun konuşabiliriz. Kısa bir süreye genel çerçevede bu kadarını sığdırmak durumundayım. Dinlediğiniz için teşekkür ediyorum.

Huzur Hangi Makamda Bestelendi?

Tanpınar'ın ünlü romanı *Huzur* dört bölümden oluşur. Bu dört bölüm de, romanın dört önemli kişinin adlarını taşır. Bunlar sırasıyla İhsan, Nuran, Suad ve Mümtaz'dır. Gelgelelim, Berna Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı kitabında şöyle yazar: *“Ama bölümlere bu kişilerin adlarının verilmesinin nedeni, bu bölümlerde bu kişiler anlatıldığı için değil, yapıtın kahramanı Mümtaz'ın hayatında oynadıkları rolden ötürü. Daha önemlisi, bu dört bölümün bir müzik yapıtındaki (özellikle belki bir senfonideki) bölümlerin işlevini yüklenmesi. Hiç kuşkusuz Tanpınar Huzur'u bir müzik formuna göre düzenlemeye çalışmış. Bölümlerin her biri belli bir duygunun, bir ruh halinin egemen olduğu “movement”lar gibi kullanılmış. Ukâlaca bir kesinlik iddiası gütmekten diyebiliriz ki birinci bölüm sıkıntılı, ikincisi neşeli, üçüncüsü melankolik, dördüncüsü çok sıkıntılı.”*

Fatma Tüysüzoğlu ve Tolga Bektaş'ın *Kitaplık* dergisinin Temmuz-Ağustos 2003 tarihli 63. sayısında yer alan “Ferahfezâ Mucizesi: *Huzur*” başlıklı yazılarından öğrendiğimize göre, Zeynep Bayramoğlu, Tanpınar'ın *Huzur*'da bir senfoniden değil, Beethoven'in Opus 132 Yaylı Sazlar Kuarteti'nden esinlendiği ve romanını bu kuartetin bölümlerine paralel biçimde kurduğu görüşündedir. Bayramoğlu'nun başlıca dayanağı ise, Tanpınar'ın bu kuartetten çok sık söz etmesidir. Ben, Bayramoğlu'nun Paris Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Enstitüsü'ne sunulmuş bir tez olan çalışmasını da, Hilmi Yavuz'un bu çalış-

madan söz eden ve *Zaman* gazetesinde çıkan yazısını da görebilmiş değilim, konudan Tüysüzoğlu ve Bektaş'ın aktardıkları oranda bilgim olabildi. (Bayramoğlu'nun çalışması, yazı yayınlandıktan sonra kitap olarak basıldı, ancak o zaman görebildim).

Fatma Tüysüzoğlu ve Tolga Bektaş ise, her iki yaklaşımın da yanlış olduğunu vurgulayarak, *Huzur*'un esinlendiği müzik eserini uzakta aramamak gerektiğini, romanın ikinci bölümünde uzun bir kesitte icrası anlatılan "Ferahfezâ Ayin" in aslında romanın yapısını da belirlediğini öne sürüyorlar. Dahası, çeşitli çizelgelerle roman ile ayin arasında duygu tonu benzerliklerine dikkat çekiyorlar.

Görüldüğü gibi, *Huzur*'un hangi formda bestelenmiş olduğu konusunda söz birliği yok. Ancak, bu tezlerin hepsi yanlış. Çünkü Tanpınar, *Huzur*'u senfoni, kuartet ya da ayin olarak değil, çok daha alçak gönüllü bir formdan yola çıkarak bir "maya" olarak bestelemiştir.

Tanpınar, bir Anadolu halk müziği formu olan mayadan birkaç yerde söz eder. Sözelimi, *Sahnenin Dışındakiler*'de "Bolahenk" Tevfik Beyin, yanına romanın ana kişisi Cemal'i ve daha başkalarını da alarak Boğaz'da kayıklarla müzik alemine çıktığında, çevredeki işgalci gemilerine bir tepki biçiminde seslendirdiği ezgiler arasında maya da vardır. "*Ve hemen arkasından halkımızın bütün hüznün ve hasretiyle dolu bir maya geldi. Tevfik Bey'in sesi Boğaz gecesinde 'oğul... oğul...' diye sızlanırken, biz Boğaz tepeleriyle Bingöl dağları öpüşüyor sanmıştık. Hepimiz, galiba Yani ve İstratos da beraber, ağlayabilirdik*" diye anlatır Cemal.

Maya, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 'nde de karşımıza çıkar. Romanın ironik kişisi Hayri İrdal, şarkıcılığa soyunan baldızının sahneye çıktığı ilk geceyi anlatırken, onun maya okumaya kalkışmasıyla eğlenir ve şöyle der: "*Ondan sonra hazin bir maya başladı. Fakat bu musiki değildi artık! Bir sürü kurdun açlıktan uluması gibi bir şeydi. İkisini de askerliğimde Şeytan Dağları'nın yalnızlığında sık sık dinlemiştim. Maya, bölüğümün neferlerinin ağzında yıldızlarla konuşma gibi bir şeydi. Onların erkek seslerinden bir keder taşıtı mı, bütün tabiat canlanırdı.*" Tanpınar, *Beş Şehir*'in Erzurum ile ilgili bölümünde de mayadan söz eder.

Maya, halk müziğinde “uzun hava” tanımı içinde anılırsa da, aslında ahengiyle ve yorum tarzıyla ‘uzun hava’ tanımının çok ötesine geçen başlı başına bir formdur. Güftesi, 4 + 4 + 3 hece ölçüsüne uyan bir koşma dörtlüğü ya da maya için ama yine koşma tarzında özel olarak yazılmış bir dörtlüktür. Bildik “uzun hava”lardan farklı biçimde dört perde üzerinden okunur. Bu dört perde meselesi önemli. Çünkü, mayaya karakteristik özelliğini veren ve her bölümüne ayrı bir duygu yükü yükleyen bu yanıdır. O yüzdendir ki mayada her perdeye ayrı bir ad verilir: “Başlama” “aşma” “çıkma” ve “yıkma”.

Maya, Dicle – Fırat havzasının en tipik ezgilerinden biri. Bütün bölgede etkili olmakla birlikte, şehirden şehire kimi farklılıklar da gösterir. Erzurum’da klasik uzun havaya yakın biçimde icra edilen maya, Harput’un müzik mirasını sürdüren Elazığ’da enstrümanla insan sesinin karşılıklı sohbeti biçiminde icra edilir, ara ezgisi de uzunca ve oldukça kırıktır.

Maya, ezgi eşliğinde okunurken dize başlarında ‘oğul oğul’ ya da ‘yavri yavri’ biçiminde söz katmaları da yapılır. Mayanın bir başka özelliği, yüzünün ‘yüce’ye dönük olmasına rağmen, hemen her ortamın rüzgarından etkilenip boy sürebilmesi. Bazen iş müziği, bazen bir gece gezintisi arkadaşı, bazen bir “bezm-i mey” ezgisi olarak karşımıza çıkabilir. Dolayısıyla, mayanın, özellikle güfte yönünden bazen “irticalen” (anlık) doğması, yine güfte yönüyle ‘resitatif’ (konuşur gibi) salınması doğal karşılanır.

Yılmaz Öztuna’nın *Türk Müziği Ansiklopedisi*’nde yazdığına bakılırsa, maya, Doğu Anadolu’dan Suriye ve Mısır’a, oradan İspanya’ya, oradan Latin Amerika’ya kadar etkisini duyurmuş bir ezgisel formdur. Formun, Klasik Türk Müziğindeki ‘maye’ makamıyla bir ilintisi de olabilir. Ayrıca, günümüzde icra edilen kimi Klasik Türk Müziği ezgilerinde mayanın etkisi hissedilir. Sözgelimi, “Dumanlı başların göklere ermiş / Yedi renk üstüne hareli dağlar” sözleriyle başlayan şarkıda mayanın etkisi çok belirgindir. Maya, halk arasında çok sevildiği gibi, mektep medrese görmüşler arasında da çok tutulur. Sözgelimi, Fethi Naci, anı kitabında çok etkilendiği “Huma Kuşu” ezgisini bulabilmek için nasıl çaba harcadığını anlatır. Enver Gökçe, bir şiirine

tıpkı mayada olduğu gibi ‘yavri yavri’ diye başlar. Margosyan, Hamas-değ, Mintzuri gibi Anadolu kökenli Ermeni yazarların hikâyelerinde de maya icrasına değinilir. Rasim Özdenören’in “Çok Sesli Bir Ölüm” adlı hikâyesinden yapılan filmde de fondaki ezgi mayadır. Maya, öyle her sanatçı tarafından icra edilemez, basbayağı ustalık ve soluk gerektirir. Erzincanlı Şerif, Zaralı Halil, Celal Güzelses, Neriman Altındağ, Mükerrrem Kemertaş, Turan Engin, Enver Demirbağ maya yorumuyla öne çıkan sayılı adlardan bir kaç. Maya, benim de en çok sevdiğim formlardan birisi. Birkaç şiirimde de mayaya göndermeler vardır. Değişik yorumcuların seslendirdiği mayalardan oluşan bir arşiv CD’si derlemekte olduğumu da ekleyeyim.

Tanpınar’ın maya için “yıldızlarla konuşma” demesi boşuna değil. Sözelimi en ünlü mayalardan biri şöyle başlar: “*Huma kuşu yükseklerden seslenir*” Aynı mayanın ikinci dörtlüğünün ilk dizesi de şöyledir: “*Çık eyvana, bak yıldızın merdine*”. Maya, bir “huşu” ezgisidir. Basit temalara, gündelik şeylere yer vermez. Baştan sona trajik bir eda içinde yol alır. İçinde mutlaka bir sergüzeşt barındırır. Aynı zamanda terapik bir etkisi vardır.

Huzur, bütünüyle bir mayadaki ruh hallerini yansıtır. Tıpkı bir mayadaki gibi bölümler arasında perde ve ton farkı vardır. Bilindiği gibi İhsan, Tanpınar’ın en ideal tipidir. Maya nasıl en yüksekten, gökyüzünden giriş yaparsa *Huzur* da İhsan’dan giriş yaparak bu paralelliği kurar. Gelgelelim, maya sözü yükseklerden alır ama edasında bir burukluk vardır. Romandaki “İhsan” bölümü de öyledir; çünkü İhsan hastadır, Mümtaz ise hicran acısıyla doludur. Mayanın, ikinci perdesine denk düşen dize sevgili ile yaşananları “yâd ediş” biçiminde gelişir: “*Yar koynunda bir çift suna beslenir*” ya da “*Ben de düştüm bir güzelin derdine*” *Huzur*’da da aynen öyle olur. Zaten bölümün adı “Nuran”dır. Mayanın üçüncü perdesi ah çekme içerir, ayrılığa neden olan olaylara ve kişilere kargıdır. Sözelimi “*Sen ağlama kir piklerin ıslanır*” ya da “*Baykuş konsun sebeplerin yurduna*” der. *Huzur*’un “Suad” adlı bölümü de öyledir. Malum, Suad romanın “sebeb olan”ıdır. Mayanın son perdesi, içe dönüştür: “*Ben ağlıyam belki deli gönül uslanır*” ya da “*Zaten başım belalıdır belalı*”. Tanpınar, son bölüme “Mümtaz”

adını vererek bu özdeşliği de kurar. Tanpınar, böylece “*Huzur*”u çok sevdiği maya formunda besteleyerek çok ilginç bir edebiyat – müzik birlikteliği ortaya koyar.

Tanpınar’ı anlamak...

İtiraf saati: Yukarıdaki satırlarda sadece maya hakkında söylediklerim, bir de Tanpınar’dan maya hakkında aktarılanlar doğru, gerisi – kestirdiğiniz üzere - sadece şaka.

Kendi ilgisine göre *Huzur*’a bir müzikal form yakıştıranlara katkı olsun diye bu şakayı yapayım dedim. Ne tuhaf, geniş ölçüde uydu da.

Peki, Tanpınar *Huzur*’da belli bir müzikal formu temel almış mıdır? Her ne kadar *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Müzik* adlı kitabımda Moran’ın sözlerine bir gönderme var ise de, bu soruya cevabım tek kelimeden oluşuyor: Sanmıyorum.

George Thomson, senfoni ile romanın aynı dönemde ama farklı ülkelerde birlikte yükseldiklerini, her ikisinin de burjuva sanatının en soy ifade biçimleri olduğunu yazar. Dışsal gelişim açısından geçerli bir saptamadır bu. Ama her iki türün içsel özellikleri birbirinden farklıdır. Müzikal formlar (buna Mevlevi ayinleri de dahil) ‘formel’ yapılarını belli şemalara uyarak oluştururlar. Yani kurallıdırlar. Bölümler baştan bellidir. O kurallara uyulmaz, o bölümler oluşturulmazsa o müzikal form da olmaz. Oysa romanların formel yapıları başka türlü, hatta görece ters doğrultuda gelişir, bölümler de kuralsız biçimde oluşur. Nedeni belli: Yazar bile, işin başında – kafasında bir konu, tekniğe ilişkin bazı tasarımlar olmakla birlikte – neyin nasıl gelişeceğini tam bilemez. Bölümler de genellikle önceden planlanmaz, süreç içinde, yazılıp çizildikçe oluşur, numaralandırılır. Tek bölümden oluşan romanlar bile var.

Genel kural olarak romanlarda belli bölümler, kesitler döne döne yinelenmez, her şey bir kez söylenip geçilir. ‘Leitmotif’ler de sadece birkaç cümleden oluşur. Fazlası, “yineleme”ye girer, romanda kusur sayılır, okuru da sıkar. Oysa müzikal eserlerde tekrarlar, aynı motifin

tekrar tekrar geçilmesi doğaldır, hatta kuraldır, onlarda başka türlü sü kusur sayılır, ‘dağıtma’ olarak nitelenir. O yüzden müzikal formlarla edebi bir biçim arasında illa bir benzerlik aranacaksa daha çok şiiire bakmak gerekir. İstisna yok mudur? Elbette vardır, Leyla Pamir, *Müzik ve Edebiyat* adlı kitabında bunun örnekleri üzerinde durur. Ancak besteciler ve yazarlar arasında işbirliği ya da yazarların müzikal eserdeki duyarlıktan apaçık etkilenmeleri ve görünür tercihleri gibi belirgin kanıtlardan yola çıkar.

Başka bir özgöl durumu da hatırlamanın sırası: Tanpınar’ın romanları, Umberto Eco’nun teorisini yaptığı “açık eser” modelinin bizim edebiyatımızda belki de en iyi örnekleri. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* dışındaki romanları, sarsak kurgularıyla, bitmemişlikleriyle, belirsizlikleriyle tipik ‘serbest salınım’ örnekleri. Bilindiği gibi *Huzur*’un bitişi ve Mümtaz’ın sonu konusundaki rivayetler de çeşitli: Kimi yorumlara göre çıldırıyor, kimi yorumlara göre intiharın eşiğinde. Bu özgöl durum da, bizi Tanpınar’ın *Huzur*’a başı sonu belli bir proje olarak giriştiğini, dolayısıyla ona müzikal bir form seçtiğini düşünmekten alıkoynuyor.

Peki, romanın özgürce savrulduğunu, ezgilerin ise formel kalıplara oturduğunu kabul etsek bile, Tanpınar da bir istisna yapmış, romanını her şeye rağmen baştan bir müzikal forma uygun olarak tasarlamış olamaz mı? Aslına bakılırsa, Tanpınar, her eserinin arkasında bizden ya da Batı’dan bir müzik eserinin olduğunu bizzat kendisi söyler. Ancak, somut bir örnek göstermez ve herhangi bir eser adı anmaz. Sözelimi, *Mahur Beste*’yi Eyyübi Bekir Ağa’ya ithaf etmiş olmasına bakarak, bu bestecinin Mahur Bestesi’nin romanın çıkış noktası olduğunu kestirebiliriz. Tanpınar, *Huzur* için bir ip ucu vermez ama bu eserin arkasındaki müzik eserinin hangisi olduğunu kestirmek de zor değil; bu, kuşkuya yer bırakmayacak biçimde romanda icrası anlatılan ve Tüysüzöglü ile Bektaş’ın ortak yazısına konu olan ‘Ferahfeza Ayin’dir. Bu bakımdan, eğer öne sürüldüğü gibi Tanpınar bir ezgisel formu ‘model alma’ yolunu seçtiyse doğruya en yakın tahmin onların ki oluyor. Ancak, bir ezgiden esinlenerek ya da etkilenecek bir ürün ortaya koymak, hatta ona tematik göndermeler yapmak başka şey, bir

ezginin formel yapısını ‘model’ olarak alıp bire bir edebiyat eserine uygulamak başka şey. Teorik olarak Tanpınar da elbette böyle bir şey düşünmüş olabilir. Ancak bunun çok somut, çok kesin kanıtlarını görmek / göstermek gerekir. Oysa belirli bir ezgide karar kılınamaması, romanla önerilen modeller arasında görelî / keyfî ilintiler kurulması bu konuda pek de bir kanıt bulunmadığını, sadece ‘speküstasyon’ ve giderek ‘mistifikasyon’ yapıldığını ortaya koyuyor.

Bunun bir sakıncası var mı? Kendi hesabıma, bir sakınca göremiyorum ve bu yazıyı da herhangi bir sakıncayı gidermek için yazmış değilim. Bu tür zihin sporlarından kimseye bir zarar gelmez. Ancak, bir ilginin odağı olduğu zamandan beri, Tanpınar’ı anlamak, onun bir fotoğrafını çekmeye çalışmaktan çok, Tanpınar üstünden başka şeyler konuşmak, onu aklından geçirmedığı şeylerle ‘giydirmek’ eğilimleri de gelişti. 1970’lerdeki geri dönüşünden bu yana, hangi moda geçerliyse onunla ilişkilendirildi habire. Gerçekte tam bir demokrat ve cumhuriyetçi olmasına rağmen, ona gelenekçilik, tutuculuk doğrultusunda dünya görüşleri yakıştırıldı. Hem kendisi reddeder, hem de öyle olmadığını hayıflanarak bu dünya görüşünden olanlar söyler. Ona “maddecî” dediler. Değildir. Altyapıya, ekonomiye, üretimin geliştirilmesine dair sözleri genel doğruları ve “temenni”leri aşmaz. Ona “Akdenizli” dediler. Değildir. Tanpınar, Balkanlar’dan Bağdat’a uzanan ana caddede - adıyla sanıyla Bağdat Caddesi’nde, tabii Kızıltoprak’tan başlayıp Bostancı’da biten kesiminde değil, bilakis ötesinde ve berisinde - yürümüştür. Ona “varoluşçu” bile dediler. Değildir. Varoluşçuluk, temsiliyeti reddeder. İnsanı sıfırdan alır. Tanpınar, tümünden gelir, yitirilmiş bütünselliğin ardındadır, sıfırlanmışlığı hiç içine sindirmez. Dolayısıyla onda Nietzschecilik arayanlar da yanıldılar. Onda Nietzsche’ye tekilleşme değil, bilakis “cemaat duygusu” baskındır.

Yani Tanpınar, Tanpınar’dır, *Huzur* da bir beste değil, bir romandır.

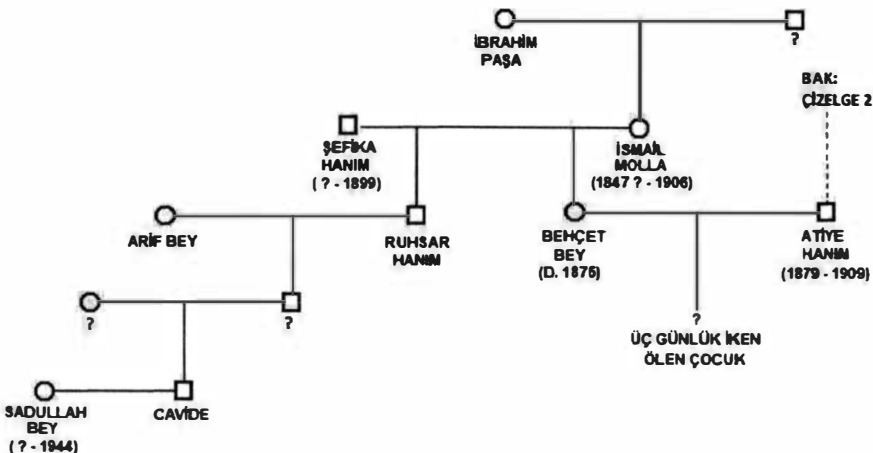
Ekler

SOY AĞACI ÇİZELGELERİ

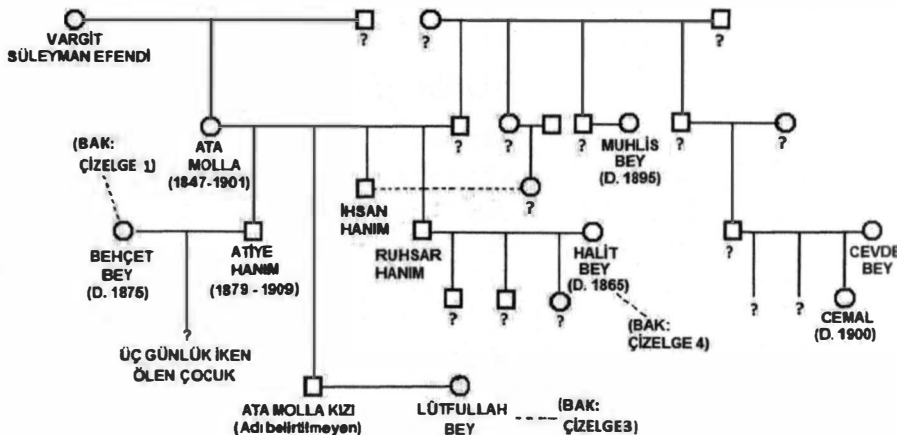
HARİTA VE PLANLAR

FOTOĞRAFLAR

ÇİZELGE 1: İSMAİL MOLLA - BEHÇET BEY



ÇİZELGE 2: ATA MOLLA BEY

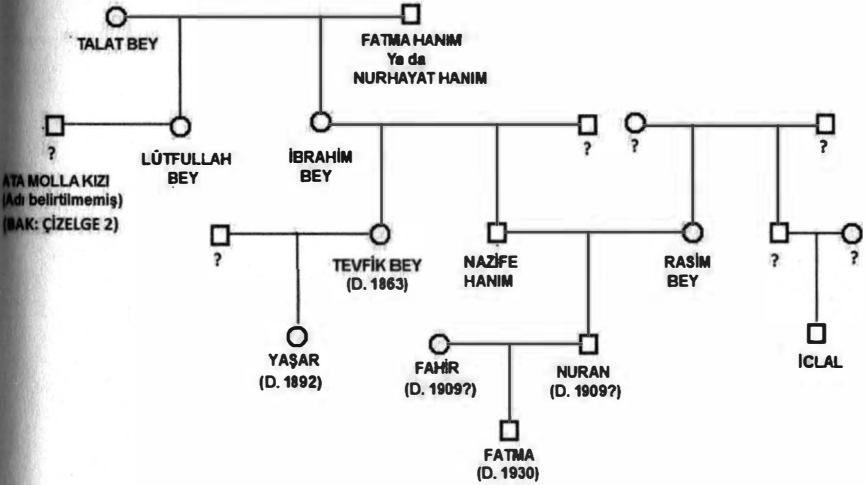


Yatay çizgiler eşleri, dikey çizgiler çocukları gösterir

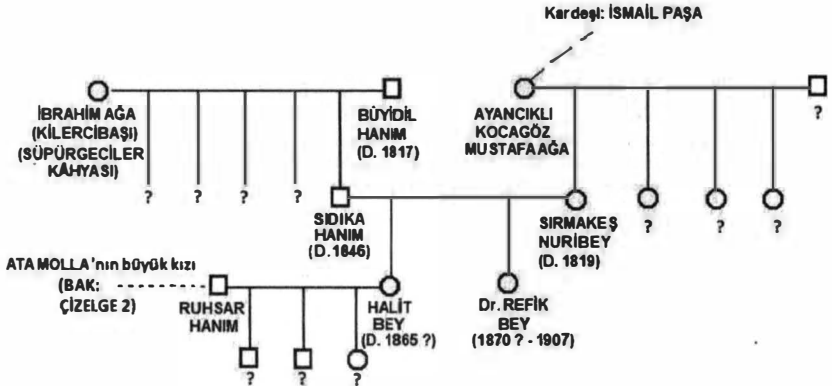
☐ Bayan ☐ Erkek / Simge yok: Cinsiyet bilinmeyen / ?: Adı bilinmeyen
Saptanabilmiş doğum ve ölüm tarihleri parantez içinde belirtilmiştir.

HAZIRLAYAN:
TAHİR ABACI
(Her hakkı saklıdır
İzinsiz kullanamaz)

ÇİZELGE 3: TALAT BEY



ÇİZELGE 4: SÜPÜRGEÇİLER KÂHYASI (HALİT BEY - DR. REFİK BEY)

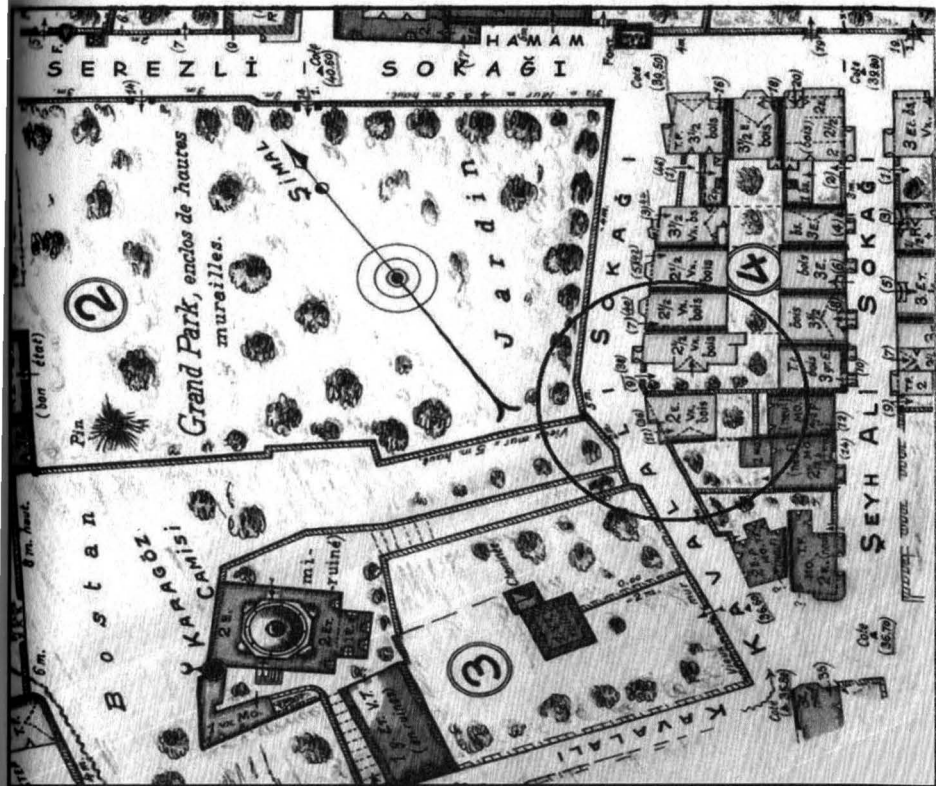


Yatay çizgiler eşleri, dikey çizgiler çocukları gösterir

□ Bayan ○ Erkek / Simge yok: Cinsiyeti bilinmeyen / ? Adı bilinmeyen

Saptanabilmiş doğum ve ölüm tarihleri parantez içinde belirtilmiştir.

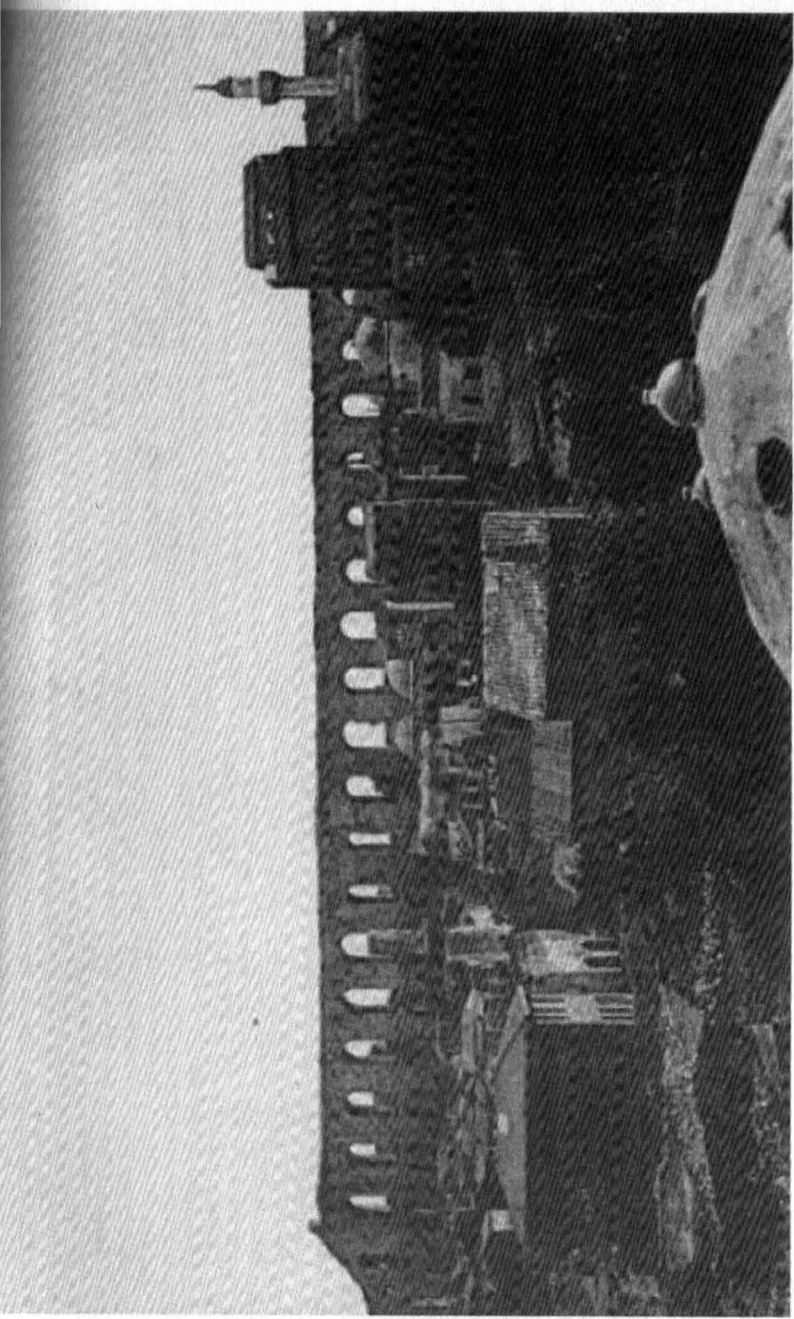
HAZIRLAYAN:
TAHİR ABACI
(Her hakkı saklıdır
İzinsiz kullanılamaz)



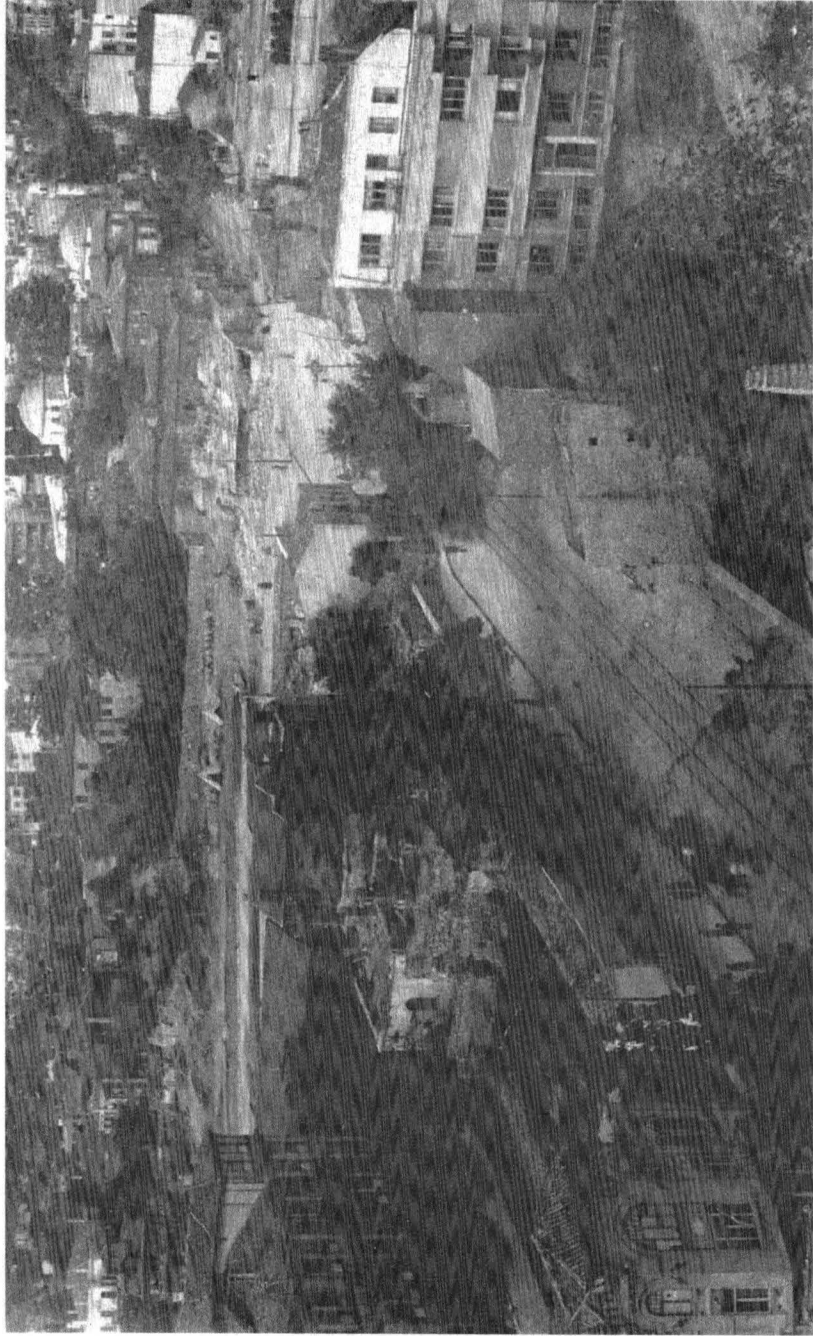
AHMET HAMDİ TANPINAR ile çocuk yaştaki EDİP CANSEVER'in komşu oldukları 1934 yılında J. PERVİTİTCH tarafından çizilen semt krokisi. Evler 4 nolu adada KAVALLALI SOKAK'ta camiye giden yolun karşısında olup daire içine alınmıştır. Günümüzde bu adanın üzerinden ATATÜRK BULVARI geçmektedir.



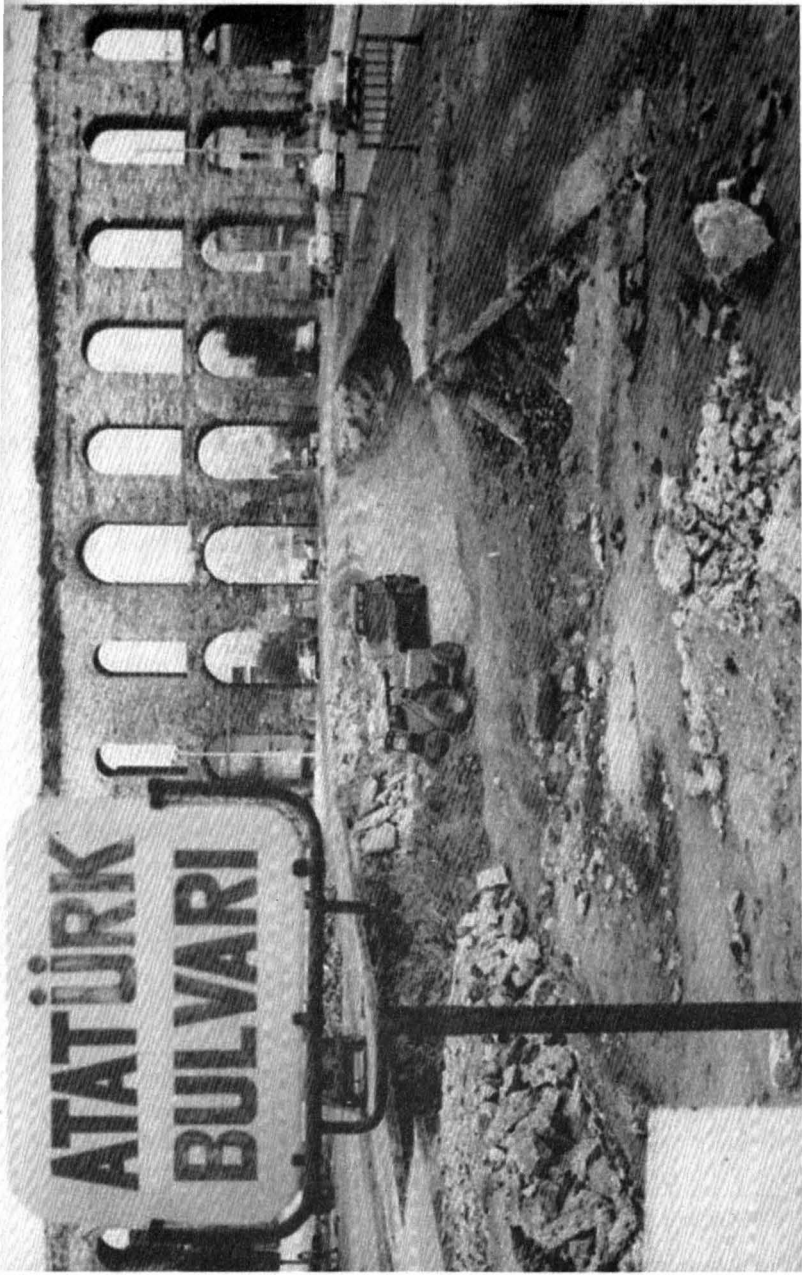
Muhtesib Karagöz Camisi, 1930'larda yıkıntı halinde



Tanpınar'ın mahallesi.



Atatürk Bulvarı açılırken. Sol üst taraftaki evler Tanpınar'ın sokağından kalanlar.



Atatürk Bulvarı açılırken.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Bülent, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, Pan Y. 2008.
- Alangu, Tahir, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İstanbul Matbaası, 1966
- Alus, Sermet Muhtar, *İstanbul Yazıları*, İst. Büyükşehir Belediyesi Y. 1994.
- Aliş, Şehnaz, "Sahnenin Dışındakiler - Kitapla tefrika arasındaki farklar" Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler'e* ek, Dergâh Y. 2013.
- Bates, H.E. *Kısa Öykü*, Türkçesi: Gökçen Ezber, Bilge Kültür Sanat Y, 2001.
- Batur, Enis, *Smokinli Berduş, Şiir Yazıları (1974-2000)*, Yapı Kredi Y. 2001.
- Bayramoğlu, Zeynep, *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler*, Yapı Kredi Y. 2007.
- Belge, Murat, *Osmanlıda Kurumlar ve Kültür*, Bilgi Ün. Y. 2005.
- Birsell, Salah, *Kahveler Kitabı*, Koza Y. 1975.
- Cansever, Edip, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, Yapı Kredi Y. 2009.
- Demiralp, Oğuz, *Kutup Noktası*, Yapı Kredi Y. 1993.
- Ebuzziya Tefrik, *Yeni Osmanlılar*, Pegasus Y. 2006.
- Fethi Naci, *100 Türk Romanı*, Oğlak Y. 1999.
- Göncüoğlu, Süleyman Faruk, *İstanbul'un İlkleri Enleri*, Ötüken Y. 2010.
- Güvenç, Bozkurt, *İnsan ve Kültür*, Remzi K. 1974.
- Hilav, Selahattin, *Edebiyat Yazıları*, Yapı Kredi Y. 1993.
- Işın, Ekrem, "Osmanlı İlmîye Sınıfının Romanı: Mahur Beste", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000.
- İbrahim Temo, *İttihat ve Terakki Anıları*, Arba Y. 1987
- İnci, Handan (Haz), *Dünyam - Ahmet Hamdi Tanpınar*, Küçükçekmece Belediyesi Y.
- İnci, Handan, "Tefrikadan Kitaba Huzur", Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*,

eleştirel basım, Yapı Kredi Y. 2001.

-Kemal Tahir, *Yorgun Savaşçı*, Bilgi Y. 1968.

-Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Y.

-Kerman, Zeynep - Enginün, İnci (Haz) *Günlüklerinin Eşliğinde Tanpınar'la Başbaşa*, Dergâh Y. 2006.

-Kurdakul, Şükran, *Çağdaş Türk Edebiyatı*, Broy Y. 1987.

-Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Y. 1983

-Müller-Wiener, Wolfgang, *İstanbul'un Tarihsel Topoğrafyası*, Yapı Kredi Y. 2001

-Okay, M. Orhan, *Bir Hülya Adamının Romanı*, Ahmet Hamdi Tanpınar, Dergâh Y. 2010

-Oktay, Ahmet, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, Kültür B. Y. 1993.

-Ozansoy, Halit Fahri, *Edebiyatçılar Geçiyor*, Türkiye Yayınevi, 1967.

-Öztuna, Yılmaz, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Y. 1990.

-Paçacı, Gönül (Haz), *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Y. 1999

-Paçacı, Gönül, *Neşriyat-ı Musiki: Osmanlı Müziğini Okumak*, Kültür Bakanlığı Y.

-Pamir, Leyla, *Müzik ve Edebiyat*, Varlık Yayınları.

-Şehsuvaroğlu, Haluk, *Boğaziçi'ne Dair*, Turing Y., 1986.

-Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Dersleri*, Haz: Abdullah Uçman, Yapı Kredi Y. 2002.

-Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, Dergâh Y. 1995.

-Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Beş Şehir*, Dergâh Y. 1979.

-Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Y. 1977

-Tanrıkorur, Çinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, Dergâh Y. 2003.

-Todorov, Tzvetan, *Yazın Kuramı*, Türkçesi: Mehmet Rifat-Sema Rifat çevirisi, Yapı Kredi Y. 1995

-Topuzlu, Cemil, *80 Yıllık Hatıralarım*, Nobel Tıp Kitabevi.

- Tunaya, Tank Zafer, *Türkiye’de Siyasal Partiler*, İletişim Y. 1998.
- Tüysüzöğlu, Fatma - Bektaş Tolga, “Ferahfezâ Mucizesi: Huzur”, *Kitap-lık*, sayı 63, Temmuz-Ağustos 2003
- Uçman, Abdullah - İnci, Handan, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Kitabevi Y. 2002
- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Kırk Yıl*, İnkılap Kitabevi, 1987.
- Uysal, Sermet Sami, *Her Yönüyle Yahya Kemal*, Toroslu Y. 2004.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilâtı*, TTK, 1988.
- Ülgener, Sabri F., *İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*, Der Y. 1981.
- Ülken, Hilmi Ziya, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, 1979.
- Ünver, Süheyl, *Süheyl Ünver’in İstanbul’u*, İst. Büyükşehir B. Y. 1996.
- Vâlâ Nurettin, *Bu Dünyadan Nâzım Geçti*, Remzi K. 1965.
- Wells, Calvin, *İnsan ve Dünyası*, Türkçesi: Bozkurt Güvenç, Remzi K. 1972.
- Yavuz, Hilmi, *Kültür Üzerine*, Bağlam Y. 1987
- Dergâh* dergisi, (Çeviriyazım: Arslan Tekin ve Ahmet Zeki İzgöer), 3 cilt, TTK Y. 2014.
- Ülkü* dergisi koleksiyonu.

GERÇEKÇİLİK AÇISINDAN AHMET HAMDİ TANPINAR

TAHİR ABACI

Gerçekte sentezci bir yaklaşım geliştirmiş olan **Ahmet Hamdi Tanpınar**, son yıllarda bir uygarlık çatışmasının kıyamet peygamberi haline getirildi. **Tahir Abacı**, bu kitapta toplanan yazılarında onun eserlerini gerçekçilik açısından irdeliyor. Tanpınar'ın romanlarında gerçeklik ile kurgu farkları, tarihî olgularla kesişme noktaları, roman kişilerinin kimlikleri, soyları soplaları, doğum ölüm tarihleri, yaşadıkları mekânlar, müzikle ilişkileri, ayrıca Tanpınar'ın şiiri titiz bir irdelemeden geçiriliyor ve eleştirel çözümlemeler yapılıyor.

Kitapta Tanpınar'ın romanlarındaki kişileri saptanabilmiş doğum ölüm tarihleriyle birlikte gösteren ayrıntılı soyağacı çizelgeleri, romanlara konu olan semtin özel olarak hazırlanmış haritası ve fotoğraflar da yer almaktadır.

GERÇEKÇİLİK AÇISINDAN AHMET HAMDİ TANPINAR, Tanpınar'ın dünyasına girmek için benzersiz bir başvuru kitabıdır.



ISBN: 9786055717551



#ikarosyayinlari

 /ikarosyayinlari

www.ikarosyayinlari.com