



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN
HİKÂYELERİNDE DUYGU**

ZEHRA ÇINAR BOY

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

ŞUBAT 2020



AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYELERİNDE DUYGU

Zehra ÇINAR BOY

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

ŞUBAT 2020

Zehra ÇINAR BOY tarafından hazırlanan “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâyelerinde Duygu” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı / Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı YÜKSEK LİSANS TEZİ OLARAK kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

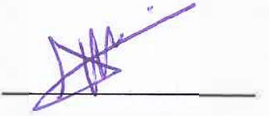
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~.



Başkan: Prof. Dr. Ayfer YILMAZ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

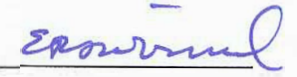
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~.



Üye: Doç. Dr. Erdoğan KUL

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~.

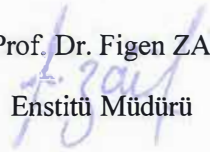


Tez Savunma Tarihi: 10/02/2020

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZALF

Enstitü Müdürü



ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.


Zehra ÇINAR BOY
10.02.2020

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Duygu
(Yüksek Lisans Tezi)

Zehra ÇINAR BOY

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Şubat 2020

ÖZET

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Cumhuriyet Dönemi'nde verdiği birçok türdeki eseriyle çok yönlü estetik bir kimlik kazanmıştır. Hikâyelerinde toplumdaki ayrı düşen kahramanlarının ve onların gerçekle hayal arasındaki devinimlerinin, alışılmışın dışında bir kurguyla verilmesi; hikâyelerin özgünlüğünü öne çıkarmaktadır. Bu çalışmada Tanpınar'ın “...şiir söylemekten ziyade, bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım.” söylemiyle kendi dünyasını açtığı hikâye türünde yer alan duygular tespit edilmeye çalışılmıştır. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*, *Yaz Yağmuru* ve kitapları dışında kalan hikâyeleri, tezimizin ana malzemesini oluşturmaktadır. Farklı yoğunluklarda beliren ve olumlu-olumsuz yönüyle kişinin dünyasını şekillendiren duyguların Tanpınar'ın hikâyelerindeki kullanım sıklığı göz önünde bulundurulmuştur. Hikâyelerde açık veya örtük şekilde bulunan duyguların en fazla vurgulananları, çalışmanın kapsamına girmiştir. Sevgi-aşk, arzu, mutluluk, ümit, sonsuzluk duyguları; Tanpınar'ın hikâyelerindeki kahramanların elde etmek istediği olumlu duygulardır; üzüntü-keder, korku, yalnızlık, yetersizlik, şüphe duyguları ise Tanpınar'ın hikâyelerindeki kahramanların kaçındıkları olumsuz duygulardır. Çalışma; *Giriş*, *Sonuç* ve *Kaynakça* dışında üç ana bölümden meydana gelmiştir. *İkinci Bölüm*'de Olumlu-Olumsuz Duygular, *Üçüncü Bölüm*'de Tanpınar'ın dünyasındaki duygular, *Dördüncü Bölüm*'de Tanpınar'ın hikâyelerindeki duygular ele alınıp incelenmiştir.

Bilim Kodu : 30201

Anahtar Kelimeler : Ahmet Hamdi Tanpınar, hikâye, duygu.

Sayfa Adedi : 301

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN

Emotion in Ahmet Hamdi Tanpınar's Stories

(Master's Thesis)

Zehra ÇINAR BOY

GAZİ UNIVERSITY

SOCIAL SCIENCES INSTITUTE

February 2020

ABSTRACT

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) has gained a versatile aesthetic identity through many of his works on various genres during the Republican Period. The uniqueness of his stories is emphasized by the fact that the heroes in the stories who are separated from the society and their movements between reality and imagination are given with an unusual fiction. In this study, it is tried to identify the emotions in the genre that Tanpınar opened his own world with the discourse that "poetry is keeping silence rather than talking. It is this silence that I tell in my stories and novels". *Sir Abdullah's Dreams*, *Summer Rain* and stories out of the books are the main materials of our thesis. The usage frequency of emotions in the stories of Tanpınar which appear in different intensities and shape the world of the person with positive-negative aspects is taken into consideration. The most emphasized emotions which are openly or implicitly found in the stories were included in the scope of the study. The feelings of love, desire, happiness, hope and eternity are positive emotions that the heroes in Tanpınar's stories want to achieve. Feelings of grief, fear, loneliness, inferiority, doubt and are the negative emotions that the heroes in Tanpınar's stories avoid. The study consists of two main sections apart from Introduction, Conclusion and Bibliography. In the second part, positive-negative emotions, in the third part the emotions in the world of Tanpınar and in the fourth part the emotions in the stories of Tanpınar are examined.

Science Code : 30201

Key words : Ahmet Hamdi Tanpınar, story, emotion.

Page Number : 301

Supervisor : Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN

TEŞEKKÜR

Türk edebiyatının en büyük yazarlarından olan Tanpınar'ı adım adım takip etmeye çalışırken onun hayat yolculuğunda aldığı yolun tamamına ulaşmam mümkün olmasa da böyle bir seyahate çıkmam benim için büyük bir zevkti, beni bu çalışmaya teşvik eden saygıdeğer hocam Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN'a ne kadar teşekkür etsem az kalacaktır. Tez konusunun belirlenmesinden yazılmasına kadar geçen süre boyunca desteğini ve kıymetli vaktini hiç esirgemeyen biricik hocam, değerli fikirlerini paylaşarak sonsuz nezaketiyle her zaman destekçim olmuştur, kendilerine şükranlarımı sunup muhabbetle anıyorum.

Anne karnında bu serüvene katılan biricik oğlum Çınar, tezimin her aşamasında en büyük destekçim olmuştur; annesinin tez yazım aşamasıyla büyürken sürece olgunlukla yaklaştığı ve varlığıyla bana her daim güç verdiği için oğluma minnettarım.

Desteğiyle her zaman yanımda olan ve yükümü hafifleten değerli eşim Serkan BOY'a ilgisi ve sabrı için; başta annem ve babam olmak üzere kahrımı çeken tüm aileme bana güvendikleri ve her daim arkamda durdukları için çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER**Sayfa**

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	xvi
KISALTMALAR	xvii
1. GİRİŞ	1
2. OLUMLU-OLUMSUZ DUYGULAR	13
2.1. Olumlu Duygular	13
2.1.1. Sevgi-Aşk.....	13
2.1.2. Arzu	15
2.1.3. Mutluluk.....	16
2.1.4. Ümit	18
2.1.5. Sonsuzluk	20
2.2. Olumsuz Duygular	22
2.2.1. Üzüntü-Keder	22
2.2.2. Korku	24
2.2.3. Yalnızlık.....	27
2.2.4. Yetersizlik	29
2.2.5. Şüphe	32
3. TANPINAR'IN HAYATINDA DUYGU.....	35
3.1. Olumlu Duygular	37

3.1.1. Sevgi-Aşk.....	37
3.1.2. Arzu	39
3.1.3. Mutluluk.....	42
3.1.4. Ümit	43
3.1.5. Sonsuzluk	45
3.2. Olumsuz Duygular	47
3.2.1. Üzüntü-Keder.....	47
3.2.2. Korku	50
3.2.3. Yalnızlık.....	53
3.2.4. Yetersizlik	56
3.2.5. Şüphe	59
4. TANPINAR’IN HİKÂYELERİNDE DUYGU	63
4.1. Olumlu Duygular	63
4.1.1. Sevgi-Aşk.....	63
4.1.1.1. Abdullah Efendi’nin Rüyaları.....	63
4.1.1.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri	68
4.1.1.3. Bir Yol.....	72
4.1.1.4. Erzurumlu Tahsin.....	75
4.1.1.5. Evin Sahibi	76
4.1.1.6. Yaz Yağmuru.....	80
4.1.1.7. Teslim.....	82
4.1.1.8. Acıbadem’deki Köşk.....	84
4.1.1.9. Rüyalar	85
4.1.1.10. Âdem’le Havva	87
4.1.1.11. Bir Tren Yolculuğu	88

4.1.1.12. Yaz Gecesi	89
4.1.1.13. Birinci İkramiye	89
4.1.1.14. Emirgan'da Akşam Saati	89
4.1.1.15. Fal.....	93
4.1.2. Arzu	93
4.1.2.1. Abdullah Efendi'nin Rüyaları.....	93
4.1.2.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri	97
4.1.2.3. Bir Yol.....	100
4.1.2.4. Erzurumlu Tahsin.....	103
4.1.2.5. Evin Sahibi	103
4.1.2.6. Yaz Yağmuru.....	105
4.1.2.7. Teslim.....	110
4.1.2.8. Acıbadem'deki Köşk.....	110
4.1.2.9. Rüyalar	111
4.1.2.10. Adem'le Havva	112
4.1.2.11. Bir Tren Yolculuğu	113
4.1.2.12. Yaz Gecesi.....	115
4.1.2.13. Birinci İkramiye	115
4.1.2.14. Emirgan'da Akşam Saati.....	117
4.1.2.15. Fal.....	120
4.1.3. Mutluluk.....	120
4.1.3.1. Abdullah Efendi'nin Rüyaları.....	120
4.1.3.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri	123
4.1.3.3. Bir Yol.....	128
4.1.3.4. Erzurumlu Tahsin.....	130

4.1.3.5. Evin Sahibi	131
4.1.3.6. Yaz Yağmuru.....	133
4.1.3.7. Teslim.....	136
4.1.3.8. Acıbadem'deki Köşk.....	137
4.1.3.9. Rüyalar	138
4.1.3.10. Adem'le Havva	139
4.1.3.11. Bir Tren Yolculuğu	139
4.1.3.12. Yaz Gecesi.....	140
4.1.3.13. Birinci İkramiye	140
4.1.3.14. Emirgan'da Akşam Saati.....	141
4.1.3.15. Fal.....	143
4.1.4. Ümit.....	144
4.1.4.1. Abdullah Efendi'nin Rüyaları.....	144
4.1.4.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri	146
4.1.4.3. Bir Yol.....	148
4.1.4.4. Erzurumlu Tahsin.....	150
4.1.4.5. Evin Sahibi	150
4.1.4.6. Yaz Yağmuru.....	152
4.1.4.7. Teslim.....	153
4.1.4.8. Acıbadem'deki Köşk.....	154
4.1.4.9. Rüyalar	155
4.1.4.10. Adem'le Havva	155
4.1.4.11. Bir Tren Yolculuğu	155
4.1.4.12. Yaz Gecesi.....	156
4.1.4.13. Birinci İkramiye	157

4.1.4.14. Emirgan'da Akşam Saati.....	157
4.1.4.15. Fal.....	158
4.1.5. Sonsuzluk.....	158
4.1.5.1. Abdullah Efendi'nin Rüyaları.....	158
4.1.5.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri	165
4.1.5.3. Bir Yol.....	167
4.1.5.4. Erzurumlu Tahsin.....	169
4.1.5.5. Evin Sahibi	169
4.1.5.6. Yaz Yağmuru.....	171
4.1.5.7. Teslim.....	172
4.1.5.8. Acıbadem'deki Köşk.....	173
4.1.5.9. Rüyalar	174
4.1.5.10. Adem'le Havva	175
4.1.5.11. Bir Tren Yolculuğu	176
4.1.5.12. Yaz Gecesi.....	176
4.1.5.13. Birinci İkramiye	177
4.1.5.14. Emirgan'da Akşam Saati.....	178
3.1.5.15. Fal.....	178
4.2. Olumsuz Duygular	179
4.2.1. Üzüntü- Keder.....	179
4.2.1.1. Abdullah Efendi'nin Rüyaları.....	180
4.2.1.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri	184
4.2.1.3. Bir Yol.....	186
4.2.1.4. Erzurumlu Tahsin.....	188
4.2.1.5. Evin Sahibi	190

4.2.1.6. Yaz Yağmuru.....	194
4.2.2.7. Teslim.....	195
4.2.2.8. Acıbadem'deki Köşk.....	196
4.2.2.9. Rüya lar	197
4.2.2.10. Adem'le Havva	198
4.2.2.11. Bir Tren Yolculuğu	198
4.2.2.12. Yaz Gecesi.....	201
4.2.2.13. Birinci İkramiye	202
4.2.1.14. Emir gan'da Akşam Saati.....	203
4.2.1.15. Fal.....	205
4.2.2. Korku	206
4.2.2.1. Abdullah Efendi'nin Rüya ları.....	207
4.2.2.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri	213
4.2.2.3. Bir Yol.....	216
4.2.2.4. Erzurumlu Tahsin.....	217
4.2.2.5. Evin Sahibi	220
4.2.2.6. Yaz Yağmuru.....	222
4.2.2.7. Teslim.....	223
4.2.2.8. Acıbadem'deki Köşk.....	223
4.2.2.9. Rüya lar	224
4.2.2.10. Adem'le Havva	225
4.2.2.11. Bir Tren Yolculuğu	226
4.2.2.12. Yaz Gecesi.....	227
4.2.2.13. Birinci İkramiye	229
4.2.2.14. Emir gan'da Akşam Saati.....	229

4.2.2.15. Fal.....	231
4.2.3. Yalnızlık.....	232
4.2.3.1. Abdullah Efendi'nin Rüyaları.....	232
4.2.3.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri	236
4.2.3.3. Bir Yol.....	238
4.2.3.4. Erzurumlu Tahsin.....	240
4.2.3.5. Evin Sahibi	242
4.2.3.6. Yaz Yağmuru.....	243
4.2.3.7. Teslim.....	245
4.2.3.8. Acıbadem'deki Köşk.....	246
4.2.3.9. Rüyalar	247
4.2.3.10. Adem'le Havva	248
4.2.3.11. Bir Tren Yolculuğu	249
4.2.3.12. Yaz Gecesi.....	250
4.2.3.13. Birinci İkramiye	251
4.2.3.14. Emirgan'da Akşam Saati.....	251
4.2.3.15. Fal.....	252
4.2.4. Yetersizlik	253
4.2.4.1. Abdullah Efendi'nin Rüyaları.....	253
4.2.4.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri	256
4.2.4.3. Bir Yol.....	259
4.2.4.4. Erzurumlu Tahsin.....	260
4.2.4.5. Evin Sahibi	263
4.2.4.6. Yaz Yağmuru.....	264
4.2.4.7. Teslim.....	266

4.2.4.8. Acıbadem'deki Köşk.....	266
4.2.4.9. Rüylar	267
4.2.4.10. Adem'le Havva	268
4.2.4.11. Bir Tren Yolculuğu	269
4.2.4.12. Yaz Gecesi	269
4.2.4.13. Birinci İkraniye	270
4.2.4.14. Emirgan'da Akşam Saati.....	270
4.2.4.15. Fal.....	272
4.2.5. Şüphe	273
4.2.5.1. Abdullah Efendi'nin Rüyları.....	273
4.2.5.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri	276
4.2.5.3. Bir Yol.....	278
4.2.5.4. Erzurumlu Tahsin.....	279
4.2.5.5. Evin Sahibi	280
4.2.5.6. Yaz Yağmuru.....	281
4.2.5.7. Teslim.....	282
4.2.5.8. Acıbadem'deki Köşk.....	282
4.2.5.9. Rüylar	283
4.2.5.10. Adem'le Havva	284
4.2.5.11. Bir Tren Yolculuğu	284
4.2.5.12. Yaz Gecesi	285
4.2.5.13. Birinci İkraniye	286
4.2.5.14. Emirgan'da Akşam Saati.....	286
4.2.5.15. Fal.....	288
5. SONUÇ.....	291

KAYNAKLAR.....	295
ÖZ GEÇMİŞ	301



ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1. Ümit duygusunun diğer duygularla münasebeti.	19
Şekil 2.2. Korkunun duygular arası geçişi.	26
Şekil 2.3. Yetersizlik ile diğer duyguların münasebeti.....	31



KISALTMALAR

Akt.	Aktaran
bk.	Bakınız
BŞ	Beş Şehir
Çev.	Çeviren
Drl.	Derleyen
Ed.	Editör
EÜM	Edebiyat Üzerine Makaleler
G	Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa
Haz.	Hazırlayan
M	Tanpınar'ın Mektupları
s.	Sayfa
Ş	Bütün Şiirleri
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
vb.	Ve benzeri
vs.	Vesaire
YG	Yaşadığım Gibi

1. GİRİŞ

“Köklerinin yerleştiği ve dal budak saldığı toprakla beraber nakledilen bir ağaç gibi yakala(r) insanı...” (EÜM: 55)

Hikâye, roman, şiir, deneme, makale gibi birçok türde eser veren Cumhuriyet Dönemi’nin kıymetli yazarlarından Ahmet Hamdi Tanpınar; *Abdullah Efendi’nin Rüyalari*, *Yaz Yağmuru* ve kitapları dışında kalan hikâyeleri ile Türk öykücülüğünün başarılı örneklerini verir. Tanpınar’ın yaşamı gerçekliği dışında algılayan, kahramanları kendi benliklerine sığan, dili ve konusu gibi birçok özelliğiyle dönem anlayışının ötesinde olan hikâyelerinde; duyguların yoğunluğu göze çarpmaktadır.

Duygu; olumlu-olumsuz çizgide ve farklı yoğunluklarda yer alabilen, fizyolojik ve bedensel tepkiler içeren, ayrıca içinde bulunan bağlam ve kültür tarafından etkilenen çok yönlü bir deneyimdir. İnsanın doğumundan itibaren yaşadığı tüm olumlu-olumsuz duygular, kişinin varoluşunu ve dünyasını oluşturur.

Çalışmamızla Tanpınar’ın hayatında ve hikâyelerinde öne çıkan duygular tespit edilmiştir. Bu bağlamda öncelikle Tanpınar’ın hayatındaki duyguları saptayabilmek için Tanpınar’ın mektupları, günlükleri, denemeleri ve makaleleri incelenmiş; Tanpınar’ın hikâyelerinde, kullanım sıklığı fazla olan beş olumlu-beş olumsuz duygu belirlendikten sonra yansımaları verilmiştir. Çalışmanın kapsamını, *Abdullah Efendi’nin Rüyalari*, *Yaz Yağmuru* ve kitapları dışında kalan hikâyeleri oluşturmaktadır; ayrıca yazarın duygu dünyasını kısmen tespit edebildiğimiz *Yaşadığım Gibi*, *Beş Şehir*, *Tanpınar’ın Mektupları*, *Edebiyat Üzerine Makaleler* ve *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa* adlı kitaplar çalışmanın bütünlüğünü sağlamak üzere araştırmaya dâhil edilmiştir.

Bu tez ile Tanpınar’ın kaleme aldığı on beş hikâyesinde açık veya örtük şekilde yer alan duygular araştırılmıştır. Duyguların kullanım sıklığı göz önünde tutularak öne çıkan olumlu ve olumsuz duygular belirlenmiştir ve elde edilen verilerin edebiyat araştırmalarına kaynaklık edeceği umulmaktadır. Daha önce Tanpınar’ın eserleri ve dünyası ile ilgili birçok araştırma yapılmış ancak hikâyelerdeki duyguların tespiti üzerine herhangi bir akademik çalışma yapılmamıştır. Tanpınar’ın hikâyelerinde sıklıkla kullanılan duygular

incelenip Tanpınar'ın kişiliği ve edebi yönüyle ilgili bilgilerin netleşmesi sonucunda bu tezin edebiyat tarihi alanına katkıda bulunacağı düşünülmektedir. Çalışmamızda Tanpınar'ın hikâyeleri sıralanırken İnci Enginün'ün yayına hazırladığı Tanpınar'ın *Hikâyeler*¹ kitabı esas alınmış ve çalışma boyunca alıntılar bu kitaptan yapılmıştır. Tanpınar'ın hikâyeleri dışında kalan diğer kitaplarını çalışma içinde kaynak gösterirken kısaltmalara başvurulmuş; kısaltmalar, edebiyat araştırmacılarının tercih ettiği şekilde kullanılmıştır. Bu doğrultuda çalışmada *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa* adlı eseri “G”, *Tanpınar'ın Mektupları* adlı eseri “M”, *Bütün Şiirleri* adlı eseri “Ş” olarak kısaltılmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'a Dair Birkaç Söz

Türk edebiyatının büyük bir dehası olan Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), kaleme aldığı eserlerinde kendine özgü dil ve üslubuyla birçok yazarın/şairin hayal dünyasını beslemiştir ve beslemeye de devam etmektedir. Tanpınar'ın Türk ve dünya literatürüne hâkim olması ve eserlerinde metinlerarasılık metodunu yetkin kullanması yönüyle; Tanpınar, yaşadığı dönem yazar ve şairlerinden çok ayrı bir yerdedir. Tanpınar, edebiyatın neredeyse her türünde eser verir; tarih, felsefe, psikoloji, sosyoloji, sinema, mitoloji, resim, müzik gibi birçok alanda da nitelikli ve özgün fikirlerini eserlerinin satır aralarına yerleştirir. Her daim kültürünün bir parçası olmayı bilen Türk münevveri Tanpınar; çok yönlülüğü, dildeki ustalığı ve özgün anlatımıyla bu topraklardaki insanı etkisi altına almayı bilmiştir.

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatı denilince akla ilk gelen sanatkârlardan Ahmet Hamdi Tanpınar, Osmanlı Devleti ile Türkiye Cumhuriyeti Devleti arasında köprü kurulabilecek bir tarihte 23 Haziran 1901'de İstanbul Şehzadebaşı'nda dünyaya gelir. Babası Hüseyin Fikri Efendi, Osmanlı Devleti'nin son döneminde kadılık yapar ve ülkenin çeşitli yerlerine sık sık tayini çıkar. Babasının görev yeri olan Antalya'ya gitmek üzere yola çıktıklarında annesi Nesime Bahriye Hanım, Musul'da tifüse yakalanır ve genç yaşta ölür. Tanpınar, yıllar sonra babasını da kaybedince ablası Nigar Hanım ile kardeşi Kenan'ın giderlerini karşılamakla yükümlüdür. Babasının memuriyeti dolayısıyla Tanpınar, sık sık okul değiştirir; İstanbul'da başlayan okul hayatı Sinop, Siirt, Kerkük ve

¹ Tanpınar, A. H. (2011). *Hikâyeler*. (Haz. İ. Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Antalya’da devam eder. Yükseköğrenimini sürdürmek için İstanbul’a gider ve bir yıl Baytar Mektebi’nde okur. Darülfünun Edebiyat Fakültesinde derslere Yahya Kemal’in girdiğini duyunca edebiyat okumaya karar verir. 1923’te Şeyhî’nin *Hüsrev ü Şîrîn*’i üzerine hazırladığı tezle mezun olur ve Erzurum’a edebiyat öğretmeni olarak atanır; sonraki yıllarda bunu Konya, Ankara ve İstanbul takip eder. Ahmet Hâşim’in ölümü üzerine Darülfünun’da boşalan estetik dersini, Tanpınar vermeye başlar ve birkaç sene sonra Edebiyat Fakültesinde “XIX. Asır Türk Edebiyatı” adıyla bir kürsü kurulunca bu kürsüye profesör olarak atanır. Çok yorucu geçen günlerin ardından Maraş milletvekili olarak 1943-1946 yıllarında siyasete atılır, sonraki yıllarda aday gösterilmediğinden kısa bir süreliğine Milli Eğitim Bakanlığında ortaöğretim müfettişliği yapar. 1948’de Darülfünun’a estetik hocalığına ve sonraki yıl kürsüye geri döner. Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı mektuplarından bilindiği kadarıyla 1953 yılında altı aylığına dinlenmek üzere Avrupa’ya seyahat eder. Sonrasında da çeşitli kongreler amacıyla Fransa, İngiltere, Belçika, Almanya, İtalya gibi Avrupa ülkelerine gider. Geçirdiği çeşitli rahatsızlıklar ve maddi sıkıntılar, Tanpınar’ı konforlu bir hayattan alıkoyar. Tanpınar, bir kalp krizi sonucu 24 Ocak 1962’de vefat eder; Rumeli Hisarı’nda hocası Yahya Kemal’in yanına defnedilir.

Okurları tarafından genellikle hikâye ve romanlarıyla tanınan Tanpınar, *“her şeyden önce bir şairdir ve bütün eserlerinde şiir duygusundan gelen sanatkârane bir parıltı, derin, hayallerle dolu çağrışımlı bir ifade”* (Kaplan, 2015: 210) gücü vardır. İdeolojiden çok uzak olan şiirlerinde güzellik ve mükemmellik aradığını günlüklerinde ve mektuplarında apaçık dile getirir; bu anlayışla “Eşik” şiirini yirmi yılda tamamlamıştır. Şiir estetiğini, Fransız Şair Paul Valery’den etkilenecek oluşturduğunu belirten Tanpınar; Baudelaire, Mallarme, Nerval gibi şairlerin de sanatına katkıda bulunmasından bahseder. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”unda sanatına tesir eden bu isimlerin yanına Hoffman, E. A. Poe, Goethe, M. Proust gibi sevdiği romancıları; Mozart, Beethoven, Bach gibi bestekârları; sevdiği Fransız ve İtalyan ressamı; Freud, Jung, Nietzsche, Schopenhauer, J. Joyce, Bergson gibi düşünürleri de ekler. Tanpınar, kendini besleyen Türk sanatkârların arasında Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Şeyh Galip, Nedîm, Bakî, Naîlî ve Dede Efendi’yi anar.

Tanpınar, şiirlerinde olduğu kadar hikâye ve romanlarında da estetiğe dikkat eder. Tanpınar’ın hikâye ve romanlarındaki sosyo-kültürel yaşam ve bireylerin psikolojisi, okuyucunun dünyasında zengin bir anlatım oluşturur. Zor bir yazar olarak bilinen Tanpınar’ın yoğun içerikli eserlerini, okur ilk okuyuşta kavrayamayabilir. Hayattayken

değeri anlaşılmayan Tanpınar, “*kendisini seçecek, dehâsını anlayacak zamanı*” (Kaplan, 2015: 230) düşünür; farklı okumalara açık olan eserleri, onun çok yönlü kişiliğinin mahsulüdür. Tanpınar, derin anlamlar barındıran ifadeleriyle okuyucularını keşif âlemine çıkarır. Şiir, hikâye, roman, makale, deneme, eleştiri, tiyatro, edebiyat tarihi gibi birçok türde eser vererek “*kültür milliyetçiliğinin en büyük kale(lerinden)*” (Kaplan, 2015: 230) biri olur. Gerek eserleriyle gerekse de fikirleriyle Türk edebiyatına zengin bir kültürel miras bırakır. Tanpınar’ın kendi değer yargıları, eski-yeniye kendince harmanlaması ve dikkate şayan gözlemleri; pek çok araştırmacı ve eleştirmenin ilgi odağı hâline gelmiştir ve böyle de olmaya devam edecektir. Cumhuriyet Dönemi’nde kitap hâlinde yayımlanan Tanpınar eserleri şunlardır:

- Namık Kemal Antolojisi (1942)
- Alkestis (1943) (Euripides’ten çeviri)
- Medeia (1943) (Euripides’ten çeviri)
- Elektra (1943) (Euripides’ten çeviri)
- Abdullah Efendi’nin Rüyalari (1943)
- Tevfik Fikret: Hayat, Şahsiyeti, Şiirleri ve Eserlerinden Seçme Parçalar (1944)
- Yunan Heykeli (1945) (Zühtü Müridoğlu ile çeviri)
- Beş Şehir (1946)
- Huzur (1949)
- On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi (1949)
- Yaz Yağmuru (1955),
- Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1961)
- Şiirler (1961)
- Yahya Kemal (1962)
- Edebiyat Üzerine Makaleler (1969)
- Yaşadığım Gibi (1970)
- Sahnenin Dışındakiler (1973)
- Mahur Beste (1975)
- Aydaki Kadın (1987)
- Tanpınar’ın Mektupları (2001)
- Mücevherlerin Sırrı (2004)
- Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa (2007)

Ana Çizgileriyle Hikâye Türü

Türk hikâyeciliğinin gelişim seyrine bakıldığında 1796-1797’de karşımıza Aziz Efendi’nin *Muhayyelât* adlı eseri çıkmaktadır. *Binbir Gece Masalları*’nı andıran bu eser, eski hikâye geleneğinden sıyrılamamış; Emin Nihat’ın yazdığı *Müsâmeretnâme* (1872-1875) adlı eseri de Batı hikâyeciliğine hiç yaklaşamamıştır. Ahmet Mithat Efendi’nin *Letâif-i Rivâyât*’ı (1870-1894) ise meddah öykücülüğüne benzeyen yönleriyle ve ansiklopedik bilgilere çokça yer vermesiyle eskinin bir parçasıdır. Emin Nihat ve Ahmet Mithat Efendi hikâyelerinde eskiden sıyrılamasalar da Tanpınar onlar için “*yeni devir Türk hikâyeciliğinin onlarla başladığı ve uzun zaman onların mirasını kullandığı da inkâr edilemez.*” (EÜM: 59) ifadesini kullanır. 1892’de Samipaşazâde Sezai’nin yazdığı *Küçük Şeyler* adlı eseri, yer yer psikolojik çözümlemeleriyle Batı tarzında yazılan ilk öykü kitabı addedilir. Nabizâde Nâzım’ın realist bir tutumla yazdığı *Karabibik*’in ise yerli bir hikâye anlayışının kurulmasında payı büyüktür. Tanpınar’ın “*Tanzimat hikâyeciliğinde eski hikâyeyi kendi içinde yenileştirmek fikri yoktur.*” (EÜM: 58) ifadesi bağlamında diyebiliriz ki ilk hikâye denemeleri eskiyi yansıtmaktadır. Servet-i Fünûn hikâyeciliğinde öne çıkan Halit Ziya Uşaklıgil’in “*tekil başarısı unutulamayacak kerte ustalıkta(dır)*” (İleri, 2013: 7) ifadesi kapsamında onun öyküleri dönem öykücülüğünü önemli kılmıştır. Fecr-i Âti Dönemi’nde ise silik bir hikâyecilik baş gösterir. Milli Edebiyat Dönemi’nde olay hikâyesiyle öne çıkan Ömer Seyfettin, dönemin en güçlü hikâyecisi olur. Hikâyeleri aracılığıyla Türkçülükle ilgili düşüncelerini dile getiren Ömer Seyfettin, “*öyküye gerekli ağırlığı veren ilk yazardır.*” (İleri, 2013: 9). Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin gibi önemli yazarlar da bu dönemde hikâye türünün gelişimini sağlayan örnekler verir. Cumhuriyet Dönemi’nde Memduh Şevket Esendal, Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali, Halikarnas Balıkcısı, Kenan Hulusi Koray, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi birçok yetkin hikâyeci Türk hikâyeciliğini belli bir seviyeye getirmiştir. Tanpınar, Türk hikâyeciliğinin seyriyle ilgili güzel gelişmelere şahit olduğunu söyler:

“Bununla beraber muayyen hudutlar içine sıkışmış olsa bile, şu on sene içinde Türk hikâyeciliği çok ilerledi. Daha evvelkilerden bahsetmeyeyim. Cumhuriyet’te son tefrika edilen -Yılanların Öcü- şahıslara tasarruf itibariyle, onları içten yaratması ile benim çok hoşuma gitti. Şüphesiz mevzu itibariyle biraz dar ve sadece basit bir realizmde kalıyor. Zaten köye fazla gittik; köy daima dardır, hususî dünyadır. Fakat tam okuyamadığım bu romanı gene de ben çok sevdim. Biraz daha genişlememiz

lâzım. Biraz daha dışarıyı iyi tanımamız, yolumuzu iyi bilmemiz lâzım. Herhalde hikâye sanatında büyük bir gelişme var.” (YG: 381)

Mahalli özellikler taşımasına rağmen Türk edebiyatına uzak olan hikâyeler, Tanpınar’a göre içtenlikten yoksundur. *“İnsanı ferdî ve içtimaî hususiyetleriyle, ruh hâletleriyle, ferdiyetini besleyen bin türlü şartlarla verebilmek için muasır garp hikâyeciliği, başlangıç noktası olan Don Kişot’tan Goriot Baba’ya ve Chartreuse de Parme’a varıncaya kadar muazzam bir inkişaf devresi geçirmişti.”* (EÜM: 59) diyen Tanpınar inkişaf süresinin Türk hikâyeciliğinde yılları aşan bir evreye dağıldığını, bu yüzden başarılı örneklerin Batı hikâyeciliğine göre çok geç verildiğini söyler. Devamında *“Ferdî inkâr eden ve hayata göz yuman telakki elbette ki, insanın etrafında dönen bir sanat geleneğini tek başına kuramazdı. Türk hikâyesinin değişebilmesi için ferdin kıymetleşmesi lazımdı.”* (EÜM: 61) ifadesiyle modern hikâyenin bireyin etrafında döndüğünü, eski şark hikâyeciliğinin kader karşısında insanın mevcudiyetini dahi kabul etmediğini belirtir.

Tanpınar, Modern Türk edebiyatının bir medeniyet kriziyle başladığını ve birçok yazarın yaşadığı dönemdeki ikiliği yansıttığını ifade eder. *“Her insan büyük bir kısmıyla teşekkül devrinin mahsulüdür.”* (YG: 384) diyen Tanpınar, aydının ve Türk hikâyeciliğinin de dönem koşullarında şekilleneceğini söyler. Asrın başlangıcında doğan sanatkarların sanat anlayışı hakkında verdiği bilgilerde kendi hikâyeciliği üzerine şunları söylemektedir: *“Bu şâir diğer hikâye ve romanlarında yukarda² bahsettiğimiz medeniyet buhranını ve onun doğurduğu zihniyet ikiliğini tema olarak alanlardandır.”* (EÜM: 115). Tanpınar’ın ikiliklerinin hikâyelerdeki tezahürü; eski-yeni, mazi-ân, rüya-uyanıklık, hayal-gerçek, hayat-ölüm gibi zıtlıklar üzerinedir; Tanpınar, yaşamı gerçekliği dışında verdiği ve kahramanlarının iç dünyasını dışa vurduğu hikâyeleriyle kendi zamanının önünde yer almaktadır. *“Bütün ‘mit’ler, rüyaların çocuğudur.”* (EÜM: 34) anlayışı doğrultusunda kullandığı “mit” ve “rüya” motifleri, hikâyelerinin vazgeçilmez unsurları olur. Tanpınar kendi şiir diline hâkim olan rüya motifini, hikâyelerine de yansıttığını ifade eder: *“Abdullah Efendi’nin rüyaları adlı hikâyesi bu estetiğin bir tarafını verir.”* (EÜM: 115).

² “1826’da Yeniçerilerin ortadan kaldırılmasıyla başlayan ve 1839’da Tanzimat Fermanı’yla devlet müesseselerinin ve cemiyet bünyesinin yavaş yavaş Avrupalılaşmasına varan ve sırasıyla 1876’da I. Meşrutiyet, 1908’de II. Meşrutiyet devrelerini idrak eden bu medeniyet krizi, 1923’te Cumhuriyet’in ilanı Ankara’nın başkent oluşu Atatürk inkılapları gibi kesin manzaralı safhalarla Türk cemiyetinin bugünkü durumuna gelir.” (EÜM: 105)

Tanpınar, sanat eserinin yaratımındaki belirleyici unsur olan rüyaya eşlik eden duygulara “Şiir ve Rüya” adlı yazısında yer verir:

“Rüyaların tesiri üzerinde az çok duranlar onlarda bu tesiri yapan şeyin birbirini takip eden hayallerden ziyade beraberinde yürüyen hava olduğunu kabul ederler. Her rüya kendi hususî atmosferi içindedir; onu sırasına göre eğlenceli, zâlim, mesut, bedbaht, mukaddes veya günahkâr yapar. Bu, rüyanın ruh haleti, duygusudur. Bir rüyaya refakat eden duygu, bir vitrinde teşhir edilen eşyaya verilmiş ışık gibidir. O hayalleri o ışıktaki, onun adesesinden, onun aydınlattığı kenar ve kabartmalarla, onun dağıttığı renklerle, kısaca onun kurduğu bir münasebetler zinciri içinde görmeğe mahkûmuz.” (EÜM: 34)

Tanpınar, hikâye türü ile şiiri birbiriyle ilişkilendirir; şiir türünü ayrı bir sanat olarak görür ve şiiri, zaman zaman esen bir rüzgâra benzetir. Bu bekleyişlerde hikâye ve roman yazdığını söyler, ona göre kendisi, Valery gibi büyük bir şair olsaydı ikiliğe ihtiyaç duymazdı: “*Şiir, hülâsa zamansızdır. (...) Benim roman ve hikâyeciliğim belki de şiir için gerekli bir zamansızlığı temine yarar. Hislerimden, düşüncelerimden, hatıralarımdan kısaca hayatın bana verdiği şeylerden o sayede kurtulurum. Böylece şiirimde serbest kalırım.*” (YG: 384). Şiir ile anlatı anlayışını kıyaslayan Tanpınar, şiirde kendisinin; hikâye ve romanlarında ise kendisiyle beraber hayatın ve başka insanların peşinde olduğunu belirtir. “*Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda ve Huzur’da “sanatımın iki kolumun birleştiği yerler var.*” (G: 28) dediği şiir ile anlatıyı bir arada kullandığına dikkat çeker.

Mitoloji, tarih, musiki, resim felsefe, psikoloji ile iç içe ve ustaca harmanlanmış hikâyeler; alegorik bir yapıda okuyucuya ulaşır. Hikâyelerin temelinde arayış yolculuğuna çıkan, dış dünyayla bağını koparan ve rüyalar âleminde kaybolan kahramanlar yer alır. Mehmet Kaplan, “*hikâyelerinin ilk prensibi olarak fanteziyi kabul ettikten sonra, oradan cebren nefis ve harikulade bir sanata yükseliyor. İnsan bu muhayyile oyunlarının beklenmedik inkişaflarını seyrederken güzellik kendi kendisine kâfi geldiği için hiçbir hakikat arama ihtiyacı duymuyor.*” (Kaplan, 2015: 63) ifadeleriyle Tanpınar’ın devrin önemli bir sanatkârı olduğunun altını çizer.

Tanpınar’ın eserlerinin çoğu, ölümünden sonra kitap hâline getirilmiştir; birinci öykü kitabı *Abdullah Efendi’nin Rüyaları* kırk iki yaşındayken, *Yaz Yağmuru* adlı ikinci öykü kitabı elli dört yaşındayken kitap hâlinde yayımlanmıştır. Yazarın hikâye kitapları dışında kalan ve süreli yayınlarda hikâye başlığı altında yayımlanan “Yaz Yağmuru” adlı

hikâyenin taslağı durumunda olan “Emirgan’da Akşam Saati” ile “Fal” adlı hikâyeler, yazarın ölümünden sonra hikâye kitabına eklenerek yayımlanır. 2001 yılında Dr. Adnan Akgün tarafından tespit edilen ve Tanpınar’ın gençken yazdığı düşünülen “Birinci İkramiye” ile birlikte yazarın bilinen on beş hikâyesi vardır. Başkışileri erkek olan hikâyelerin çoğunda erkeğin karşısına onun ruhunu açan güzel kadınlar çıkar; hikâyelerde rüya, zaman ve sanat ile kendisi arasında bağ kuran kadınlar; bunları erkeğe hatırlattıktan sonra onun dünyasından uzaklaşır. Bu kurgu, psikolojik ve felsefi derinliği olan bir üslupla hikâyelerin çoğunda uyarlanır; kişilerin iç dünyaları yansıtılırken belirli duygular aktarılır.

Duygular ve Oluşumları

Duygular, insanın düşünce ve davranışlarını anlamlandırmada çok önemli bir yere sahiptir. Bu konuyla ilgili bugüne kadar pek çok çalışma yapılmış, yönlü ve karmaşık bir yapısının olması sebebiyle uzlaşma sağlanamamıştır. Bireyin iç ve dış koşullara göre değişen öznel algısı olarak tanımlayabileceğimiz duygu, *TDK Türkçe Sözlük*’ünde şöyle tanımlanmaktadır: “1. Duyularla algılama, his. 2. Belirli nesne, olay veya bireylerin insanın iç dünyasında uyandırdığı izlenim. 3. Önsezi. 4. Nesneleri veya olayları ahlaki ve estetik yönden değerlendirme yeteneği. 5. Kendine özgü bir ruhsal hareket ve hareketlilik.” (2005: 580-581). Akıl ile çözülemeyen problemler ve açıklanamayan sorular, duygu tanımlamasının ardından açıklığa kavuşur. Duygular genel olarak iki ana grupta incelenir: temel duygular ve yüksek duygular. Temel duygular, hem insanda hem de diğer canlılarda bulunmakla birlikte açlık, susuzluk, cinsellik, saldırganlık gibi dürtüsel olanlardır; yüksek duygular ise sadece insana hastır ve bu duygular, insanın doğasında olumlu ve olumsuz biçimde görünür. Araştırmacılar tarafından sürekli akıl yüceltilirken sevgi, güven, ümit, iyimserlik, merhamet, mutluluk, estetik, sorumluluk, adalet, vefa, sabır, sonsuzluk gibi olumlu duygular ile bencillik, gurur, kibir, üstünlük, utanç, şüphe, kıskançlık, öfke, kin, üzüntü, nefret gibi olumsuz duygular ihmal edilir (Tarhan, 2019: 17). Araştırmacıların temellendirdiği duygusal yüz ifadeleri öfke, üzüntü, korku, mutluluk, sevgi, şaşkınlık, iğrenme ve utanç olmuştur.

Felsefe, psikoloji ve sosyoloji alanlarında öne çıkan duyguların; antik dönemlerden bu yana çeşitli kuramlarla açıklandığı görülmektedir. Aristoteles’e göre “*Duygular neşeli ya da neşesiz zamanlarımızda algılarımızla veya varsayımlarımızla birlikte ortaya çıkan refakatçilerdir. İstek uyandırırılar ama bağımsız ölçüler olmadıklarından bilinç*

fonksiyonları ile birlikte hareket ederler.” (Yıldız, 2007). Platon’un duygu konusundaki görüşleri, ruhun idealar âlemiyle ilgilidir. Ruh, idealar âleminden nesneler âlemine inip bir bedene yerleştiğinde arayış içinde olur. İdealar âleminde son derece mutlu olan insan ruhu, duygular aracılığıyla nesneler âlemini daha yakından anlamaya çalışır (Kaya, 2013). Descartes “cogito ergo sum” yani “düşünüyorum o halde varım” diyerek duyguların maddesel varlığını yok sayar. Descartes’ın aksine bazı kuramcılar, duyguların fiziksel varlığını kabul etmektedir. Mekân ve zaman değiştikçe insanların duyguları anlamlandırması da değişmektedir. Duygusal yaşantıyı, akıldan ve bilgiden uzaklık olarak gören görüşlerin karşısında duyguları vurgulayan Ulus Baker’e göre duygu, düşüncenin ivmesini ayarlayıp bireye var olma imkânı sağlar; bilmek ancak duygularla mümkündür. Tek duyguda sabit kalan birey, düşünme yetisini asla kullanamaz (Yücel, 2016).

Antik Yunan’da Hipokrat ve onu takip eden hekimlerle başlayan tıp kuramına göre her insanda dört temel vücut sıvısının oluşturduğu bir denge vardır: kan, safra, kara safra ve balgam; bu sıvıların, insanın karakterini ve duygu dünyasını belirlediğine inanırlar. Damarlarında fazla kan olanlar, öfkeli ve cesur; kara safrası fazla olanlar, melankolik; fazla balgama sahip olanlar, sakin ve kasvetli; safrası fazla olanlar ise sinirli olur. 19. yüzyılın başında Thomas Brown, öfkenin, sevincin, gerginliğin vb.nin kaynağının sıvılarla ilgisi olmadığını ileri sürüp beden algısı için emotion (duygu) kelimesini önerir. Sonraki yıllarda hisler dünyasına yeni bir yaklaşım sunan W. James, bireyde önce fiziksel tepkinin oluştuğunu sonrasında ikincil olarak duyguların ortaya çıktığını iddia eder. 1890’larda duyguların beden üzerinden incelenmesini yetersiz bulan S. Freud, duyguların bilinçdışının bir oyunu olabileceğini vurgular. F. Rochefoucauld “*Bazı insanlar eğer aşk hakkında konuşulduğunu duymamış olsalardı asla âşık olamazlardı.*” diyerek duyguların, içinde yaşanılan toplumun kalıplarınca şekil aldığını belirtir (Smith, 2018: 16-19). Duygular Sözlüğü’nde duygusal tepkilerin ve hafızanın kaynağına da değinen T. W. Smith, “*Temporal loblarımızın derinliklerinde amigdala adında badem şeklinde bir yapı var. Nörobilimciler bu yapıya duygularımızın komuta merkezi diyorlar. Dış dünyadan gelen uyarıları değerlendirip kaçmak mı yoksa yaklaşmak mı gerektiğine karar veriyor. Bir dizi tepkiyi tetikliyor, kalp atışlarını hızlandırıyor, bezlere hormon salgılamalarını söylüyor, uzuvları kısıyor, gözkapaklarını kırptıyor.*” (2018: 15) ifadeleriyle duyguların biyolojik yönünü vurgular. Spinoza’ya göre, içinde bulunduğumuz durumun sürekli değişmesi, duygulanışlarımızın da değişmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla her duygulanışımız bizi bir öncekine göre daha güçlü ya da daha güçsüz bir hale sokar.

Spinoza, önceki halimiz ile şimdiki halimiz arasındaki bu geçişlere/değişimlere duygu adını vermektedir: *“Duygu deyince, bedenin eyleme gücünü arttıran ya da azaltan, destekleyen ya da engelleyen duygulanışları ile birlikte bu duygulanışların fikirlerini anlıyorum.”* (Atbakan, 2012: 66)

Duygular psikoloji, felsefe ve sosyoloji alanlarının dışında sanatta da kendine yer bulur, özellikle sanatın niçin var olduğu sorusu üzerine her dönem belli edebiyat kuramları ortaya çıkar. Gerçek ve doğru tanımın yapılamamasının nedeni, Morris Weitz’e göre edebiyatın *“açık dokulu”* (Moran, 2004: 301) bir yapıda olmasıdır. Sanatın merkezine duyguları koyan edebiyat kuramları, çalışmamızı şekillendirmesi bakımından önemlidir. 18. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan romantizm akımıyla birlikte sanat, toplumun beğenisine hizmet etmek yerine duyguların dili haline gelir. Eser artık bir ayna olmaktan çıkar, sanatçının iç dünyasına ve ruhuna açılan bir pencere olur. Sanatçı önüne geçilmez bir güçle yaratma eylemine girer ve duygularını eserinde dile getirince rahatlar. Romantik sanat anlayışını sistemli hale getiren Eugène Véron, sanatı *“duygunun dile getirilmesi”* olarak tanımlar ve sanatçı merkezli yaklaşımı dile getirerek romantizmi, estetik bir kuram haline dönüştürür: *“Kısacası eserin değeri sanatçının değerinden doğar. Sanatçının sahip olduğu özelliklerin ve melekelerin izlerini taşıdığı içindir ki eser bizi çeker ve büyüler.”* (Moran, 2004: 103). Romantizmden sonra gelişen anlatımcılık kuramının savunucularından Crose ve Collingwood gibi sanat felsefecilerine göre *“öfkeliyim”* demekle insan, o duyguyu dile getirmiş olmaz; sadece betimlemiş olur. Duygunun meydana gelmesi için dile getirilmesi gerekir yani anlatımdan önce duygu yoktur. Okurda birtakım duyguları uyandırmak veya okuru bilgilendirmek için yazan kişi, sanatçı değildir (Moran, 2004: 106). Tolstoy’un, Crose ve Collingwood gibi düşünürlerden ayrıldığı bir nokta vardır: Sanatçı duygularını dile getirmekle sanat oluşmaz, duyguların okurda bıraktığı heyecan ile sanatçının uyuşursa sanat meydana gelir. Duygu aktarım kuramının savunucusu Tolstoy’a göre, insan düşüncelerini konuşarak duygularını ise sanat yoluyla aktarır. Duygu aktarımını (bulaşımını) başaran her eser, sanat eseridir; eserin, değerli bir sanat eseri olabilmesi için de geniş kitlelere ulaşabilmesi gerekir. Ayrıca sanat toplumda iyi duygular uyandırır ise sanatın eğitici rolünden bahsedilir (Moran, 2004: 115-119). 20. yüzyılda ortaya atılan bir başka kuram, duygusal etki kuramıdır; okur merkezli bir kuram olup okurun duygularının öne çıkarıldığı görülmektedir. Ivor Armstrong Richards’ın öncülüğünü yaptığı bu kuram savunucuları, edebî eserin zevk verme özelliğini önemser. Descartes ve J. Locke gibi felsefecilerin *“hakikati araştırmak ve bildirmek akla dayanan*

bilimin işidir, sanatın değil” söylemi, kuramın oluşumuna zemin hazırlar. Bir şeyi sanat eseri yapan, okurda haz uyandırmasıdır (Moran, 2004: 229-231). Tarihin her döneminde yeni bir edebiyat kuramı belirmesine rağmen herkes tarafından kabul gören bir kuram mevcut değildir. Kimi eser, topluma yön vermeyi; kimisi sanatçının yaşamını yansıtmayı; kimisi de okurun duygularını öne çıkarmayı esas aldığı için ortaya atılan kuramlar farklı yönlerle dikkat çekmekte; her biri, bir öncekine tepki olarak doğmaktadır.

Duygular araştırmacılara göre farklı boyutlarda ele alındığından işlevleri de farklılık göstermektedir (Çeçen, 2002):

1. Duygular bireyin çevresiyle uyumlu yaşamasını sağlar.
2. Birey hedeflerini belirlerken standartlarını duygularla şekillendirir.
3. Hangi davranışın ortaya çıkabileceğini değerlendirecek bilgiler duygular aracılığıyla sağlanır.
4. Bireyin ihtiyaçlarını sağlamada bireyi güdüler.
5. Yaşamın sürdürülebilmesinde önemli yere sahip olan duygular, bireyin karar verme tarzını etkiler.
6. Her duygunun farklı bir ifade edici motor örüntüleri vardır.
7. Duygular, birincil iletişim sistemleridir; bireyin diğerleri ile arasındaki duygusal tepkileri oluşturur.
8. Beklenmedik bir durum karşısında bireyin kendini ifade etmesini sağlar.
9. Doğumdan itibaren bireyin yaşadığı spesifik olaylar karşısında hafıza belirli duyguları kodlar.
10. Duygusal şemalar, duygusal deneyimleri oluşturmaktadır ve sürekli yeni deneyimlerle zenginleşir.

Duygu, bebeklerde ayrılmayan bir enerjidir; kişinin olgunlaşmasıyla gelişmektedir. İlk başlarda yaşamın sürdürülebilmesi için harcanan enerji, zamanla bebeğin çevresindeki gereksinimlerine kayıp dengeli bir biçimde dağılır. Kişiyi harekete geçiren ve kişiye ihtiyaçlarını karşılamayı öğreten şey, duygulardır. Bu enerji, kişinin gereksinimlerini karşılamak için onu harekete geçiriyorsa olumlu duygular; gereksinimlerin karşılanmasında etkisi olmayan unsurlar belirirse olumsuz duygular ortaya çıkar. Bu enerjinin (duygunun) İngilizcesi “emotion”, yaşam enerjisini karşılamaktadır. Düşük frekanslı/olumsuz duygulara sahip birey kendini bitkin, rahatsız, üzgün hissederken;

yüksek frekanslı/olumlu duygulara sahip birey ise coşkulu, mutlu, üretken hisseder (Tuğrul, 1999).



2. OLUMLU-OLUMSUZ DUYGULAR

2.1. Olumlu Duygular

Olumlu ve olumsuz duygular insanın doğasında bir arada bulunmaktadır; iyiyi, doğruyu, güzeli ve mükemmeli aramak olumlu duyguların özelliğidir. Yapıcı duyguların içinde sevgi, güven, arzu, ümit, iyimserlik, merhamet, mutluluk, sabır, sonsuzluk, sorumluluk, vefa gibi duygular yer alır. Bu çalışmada beş olumlu duygu incelenmiştir: sevgi-aşk, arzu, mutluluk, ümit, sonsuzluk.

2.1.1. Sevgi-Aşk

Yaşamla buluştuğumuz an, tanıştığımız ilk olumlu duygu sevgidir. İlk Çağ filozoflarından günümüze kadar birçok araştırmacının üzerinde durduğu sevgi, beraberinde farklı tanımları da getirmiştir. Sevgi duygusunun *TDK Türkçe Sözlük*'üne göre kelime anlamı ise “*İnsanı, bir şeye veya bir kimseye karşı yakın ilgi ve bağlılık göstermeye yönelten duygu.*” (2005: 1742). Sigmund Freud, sevgiyi yalnızca libidoya bağlar; E. Fromm onu eleştirerek cinsel isteğin, sevmek ve birleşmek ihtiyacının belirtilerinden sadece biri olduğu görüşünü savunmaktadır (Ayvazoğlu, 2019: 66). Sokrates, güzelliğin sevgisini öne sürerken Platon ise güzelliğin içinde doğurmak ve yaratmak olduğunu *Şölen* adlı diyalogunda işlemekte, en temel duygu olan sevgi üzerine seçkin topluluğun tartışmalarını vermektedir:

- “- Demek Sokrates sevgi senin sandığın gibi güzelin sevgisi değilmiş.
- Nedir öyleyse?
- Doğurmanın, güzel içinde yaratmanın sevgisi.
- Peki, öyle diyelim.
- Öyledir, başka türlü olamaz. Neden doğurma sevgisidir, çünkü doğurma sonsuzluğa götürür, ölümlüyü ölümsüz eder. (...) Sence bu arzu, bu sevgi nereden geliyor Sokrates? - Doğurmak arzusu ile hayvanların ne yaman hallerde düştüğünü görmüşsündür; kanatlısı, dört ayaklısı neler çeker sevgi yüzünden.” (2018: 50-51)

Aristo'nun “aşırı sevgi” olarak değerlendirdiği aşkı, Empedokles Afrodite'le denk görür ve dört elementi etkileyen iki zıt unsurdan birini Aşk, diğerini Nefret olarak belirler. Felsefenin temeline yerleştirdiği Aşk birleşme, Nefret ise ayrılık prensibidir. Dört unsurun bu iki zıt kuvvetin etkisiyle birleşip ayrılması, evrenin oluşumunu sağlamıştır. Sevgiden

barışa kadar bütün birleşmeler, Aşk'ın; öfkeden, kinden, savaşa kadar bütün ayrılıklar ise nefretin eseridir. Empedokles'e göre Aşk ile Nefret savaşında Aşk kazanacaktır, dört unsur sonuncu günde birleşerek birbiriyle kaynaşacaktır. Müslüman filozoflar, bu oluşma ve bozulma sürecine "kevn ü fesad" demektedir. İlk Çağ felsefecilerinden Platon, aşkı bir çeşit ruh hastalığı olarak değerlendirir; bu deliliğin maddi ve ilahi şeklini ortaya koyar. Bu yaklaşım yüzyıllar boyunca işlenir, birçok âşık tipinin şekillenmesinde onun yorumlarının etkisi büyüktür; aklın yitirilmesiyle yerine aşkın ortaya çıkması söz konusudur (Ayvazoğlu, 2013: 76-77).

İslam sûfileri, cinsel içgüdüyü ilahi aşka kadar götürür, onlara göre âlemin yaratılmasında aşkın payı büyüktür. Mevlana da, kadın-erkek ilişkilerindeki cinsel içgüdüyü sevgiye bağlar, ona göre cinsel içgüdü sevmenin tezahürlerinden sadece birisidir. *"Ezeli hükme göre kâinatın bütün zerrelere çift çifttir ve her cüzü de kendi çiftine âşıktır. (...) Bu birlikte âlem beka bulsun diye Tanrı erkekle kadına da birbirine karşı meyil verdi."* (Ayvazoğlu, 2019: 66). İnsanları birbirine yakınlaştıran görünmez bu bağın bilindiği üzere türleri, sevgiye konu olan nesneye bağlı olarak çok fazladır: karşı cinse duyulan aşırı sevgi, insan sevgisi, hayvan sevgisi, Tanrı sevgisi, vatan sevgisi, anne-baba sevgisi, cinsel sevgi, kendini sevmek, evlat sevgisi, sanat sevgisi, kardeş sevgisi... Bu olumlu duygunun eksikliği ya da yoksunluğu kişide olumsuz duyguları ortaya çıkarır, çünkü sevgi duygusu bir bireyin insani boyutunu inşa eder.

Engin Geçtan, saldırganlığın kökeninde sevgisizliğin olduğunu vurgular; birey haklarına saygı gösterilmeyen çocuk sevgisiz kalır, sonrasında bu durum öfkeye, değersizlik duygusuna ve korkuya evrilir; korku tüm diğer duygularda olduğu gibi sevgiyi de örter. Sevgi duygusunu *Çağdaş Yaşam ve Normaldışı Davranışlar* adlı eserinde şöyle açıklamaktadır:

"Sevgi ya da Adler'in deyimiyle insanlarla içtenlikle ilgilenme eğilimi, insanın yapısında vardır. (...) Sevgi içten ilgiyi, anlayışı, tepki vermeyi, dürüstlüğü, zevk almayı içerir. (...) Sevgi bir şeye yaşam vermek, sevilen şeyin canlılığını artırabilmektir. Sevgi insanı yeniler, zenginleştirir. Oysa sevgi, sevgiye sahip olma biçiminde yaşandığında, sevilen kişi ya da nesne tutulur, kapatılır, denetlenir. Bu, sevilen kişinin ya da nesnenin boğulması, öldürülmesi demektir. (...) Yaşamak ve sevgi bir bütündür." (1982: 42)

2.1.2. Arzu

TDK *Türkçe Sözlük*'üne göre arzunun tanımı "*İstem, dilek, heves.*" (2005: 126), istek duygusunun tanımı ise "*Belirli bir gereksinimi karşılayacağı düşünülen nesne veya duruma karşı duyulan özlem, arzu.*" (2005: 986) şeklindedir, iki kavramın anlamları sözlükte eşittir. Hayrani Altıntaş (2018) *Psikoloji Sözlüğü*'nde arzuyu şöyle tanımlamıştır: "*Arzu nesnesi hakkında şuurlanmış bir temayüldür. Mesela açlık tatmin edilmesi gereken ihtiyaçtır, yemek arzusu bu ihtiyaçtan doğar. Arzunun ortaya çıkması için bir ihtiyacın olması gerekir. Arzu veya istek ihtiyaç duyulan nesnenin yokluğundan kaynaklanır.*" (s. 21). İki tanım da arzunun ihtiyaç yönüne dikkat çekilmiştir. Tarih boyunca felsefe ve psikolojinin ana konularından olan arzu duygusunun farklı tanımlamalarının yapıldığını görmekteyiz. Platon, Spinoza, Freud ve Lacan gibi önemli düşünürlerin arzu ile ilgili felsefi ve psikolojik temelli görüşleri şu şekildedir:

Platon, istemeyi akılla birleştirmiş; isteyen yan (arzu), öfkelenen/coşan yan ve akıllı yan diye insan ruhunu üçe ayırmıştır. Sadece arzulayan, doymak bilmeyen yan; "isteyen" yandır. Zorunlu isteklerin (yeme, içme, üreme...) yanında zorunlu olmayan istekler (örneğin cinsel arzu) de vardır. Zorunlu olmayan istekler; ruha, akla, bedene zarar verir ve bazıları bozuktur. Bu istekler insan uyurken uyanan isteklerdir. Sadece isteyen yan, ruha hâkim olursa denge bozulur; kişi arzularının kölesi olur. Akıllı yan; kişinin arzularını, tutkularını, hazlarını dizginler; yani kişiyi "hayvan gibi içme, yeme, çiftleşme arzusu"ndan alıkoyarak ölçülü isteklerle kişinin yaşamasını sağlar (Özcüler, 2015: 11-12).

Freud; istek ve arzuların kaynağını, insan davranışındaki yansımalarıyla ortaya koymuştur. Freud'a göre insan davranışını belirleyen ruhsal mekanizma içgüdülerdir: İnsan türünün devamını sağlayan, yaşam içgüdü (açlık, susuzluk, cinsellik) ile insanın kendine yönelik saldırganlığını dış dünyaya çevirdiği ölüm içgüdü (ölüm içgüdü) şeklinde diğer duygulara şekil veren iki içgüdüden bahsetmiştir (Geçtan, 2015: 56-57). Arzuların yapısını görebilmek için rüya önemli bir olgudur. Bilinç dışında gizlenen hayaller, gün içinde bastırılan tüm istekler, bilinç düzeyine çıkar. Susuzluk çeken birinin rüyada su içmesi de arzunun gerçekleşmesidir. Kişinin keyifsiz rüyalar görmesi de aslında bir arzunun tatminidir.

Spinoza, arzuyu “*insanın bizzat özüdür*” şeklinde tanımlamış ve Duygu Teorisi’ni üç temel duygunun varyasyonu üzerine kurmuştur; birinci temel duygu, insanın kendi varoluşunu anlaması, bunu istemesi, istek, arzu³ (cupiditas). İkincisi sevinç, üçüncüsü kederdir (Baker, 2014: 96). Kişinin hayalleri, çabaları, istekleri, dürtüleri, iştahları ve kararları onun arzusuna karşılık gelir, bu bireyin özü gereğidir. İnsan, kendi varlığını korumaya ve sürdürmeye yarayacak şeylere daima iştah duyar. Bu iştahlanmanın bilinçli hâli arzuyu ortaya çıkarır: “*Arzu, kişilerin kendi iştahlarının farkında olmaları ölçüsünde insanlara ilişkindir; bunun haricinde, arzu ile iştah arasında hiçbir fark yoktur. O halde, arzu şöyle tanımlanabilir: iştahın bilinci ile birlikte bulunan iştah.*” (Atbakan, 2012: 53)

Lacan’a göre arzu, her zaman ötekinin arzusudur. Lacan’ın ayna evresi, Ben’in Öteki ile problemini açıklar niteliktedir. Bir bebek (6-18 aylık), imgeleme ile çevresini taklit eder. Çocuk yanılmalı bir benlik kurmaya başlar. Bu yanılama, ayna evresinde insan için ilk yabancılaşmadır. Lacan kişinin biyolojik, fiziksel ve psikolojik özelliklerini Gestalt bütünlüğü içerisinde değerlendirmek gerektiğini belirtir: “*(...) Ben’i, kişinin kendisini yansıttığı modelle birleştirecek eşleştirmelere, ona hükmeden hayaletlere, kendi kurduğu dünyanın belli belirsiz bir ilişkiyle gerçekleşmesine yarayan otomata gebedir.*” (Özcüler, 2015: 57-59)

2.1.3. Mutluluk

Mutluluk; psikoloji, felsefe, edebiyat ve sosyoloji tarafından sıkça işlenen olumlu bir duygudur. TDK *Türkçe Sözlük*’ünde mutluluk, “*Bütün özlemlere eksiksiz ve sürekli olarak ulaşılmaktan duyulan kıvanç durumu, mut, ongunluk, kut, saadet, bahtiyarlık, saadetlilik.*” (2005: 1425) şeklinde ifade edilmiştir. Hayrani Altıntaş (2018) *Psikoloji Sözlüğü*’nde mutluluğu şöyle tanımlamıştır: “*Acının, sıkıntının, huzursuzluğun ruhi karışıklıkların bulunmadığı; zihin ve beden dengesinin hâkim olduğu bir duygudur. Bu da manevi unsurlarla gerçekleşir. Mutluluk; zevkin, hazzın bulunduğu geçici bir durum değildir; uzun süre devam eden denge halinin sağlam ve kararlı bir sürecidir.*” (s. 131). Tüm insanların ulaşmak istediği asıl duygunun mutluluk olduğu konusunda herkes hemfikirdir, mutluluk

³ “Sevinç ve keder, kişinin gücünü ya da varlığını sürdürme çabasını arttıran ya da azaltan, destekleyen ya da engelleyen tutkulardır. Fakat kişinin varlığını sürdürme çabası ile bu çaba aynı zamanda hem zihne hem de bedene ilişkin olduğu sürece, biz iştah ve arzuyu anlıyoruz. O halde sevinç ve keder, dış nedenler tarafından artırılan ya da azaltılan, desteklenen ya da engellenen arzuya da iştahtır.” (Atbakan, 2012: 72)

arayışı insanın doğasının bir parçasıdır ancak mutluluğun tanımının ne olduğu, nasıl kazanıldığı, insan hayatındaki yerinin tespiti noktasında fikir ayrılıkları görülmüştür.

“Mutluluk nedir?”in sorgulama sürecini başlatan Demokritos’a göre mutluluk, ruhun iyi durumda olması için bedenın ıstıraptan kurtulması ve yaşama sevincini elde etmesidir. Platon’a göre ise insanı iyi kılan şey, mutlu eder: erdem, doğruluk ve adalet. Aristo mutluluğu ruhun akla ve erdeme uygun davranması şeklinde tarif eder. Epikuros mutluluğu haz (hedonizm) ile ilişkilendirir. Kant’a göre iyi olan mutluluk değil erdemdir, mutluluk ancak sonuç olabilir. Nietzsche, mutluluğun ancak unutmakla mümkün olabileceğini öne sürmüştür. Zibaldone Leopardi, insanın gerçek bir mutluluğa ulaşamayacağını söyler. Mutluluk, -gerçekle hiçbir ilgisi olmayan- hayalperest bir deneyimdir. Mutluluk sonsuzdur ve onu arzulamak insanı mutsuz eder.

Batı düşünürlerin mutluluğa bakış açısıyla İslam dininin bakış açısı birbirinden çok farklıdır. Batı mutluluk duygusunu iyi, erdem, ahlak, sonsuzluk, haz gibi kavramlarla açıklar; dünyevi yaşama ilişirir. İslam dininde ise mutluluk saadet kavramıyla karşılanmaktadır; Doğu, mutluluğu uhrevi yaşam boyutuyla ele alır. Ahirete ilişkin boyutta saadet şöyle tanımlanabilir: “... en yüksek noktası kendisini Allah’a iradi bir teslimiyette gösteren ve de bilinçli bir yaşam sürerek O’nun emir ve yasaklarına itaat edenlere vaat edilen Allah’ın cemalini görme ebedi huzur ve neşesini de içinde barındıran nihai mutluluğa işaret etmektedir.” (Düzgün, 2011). Allah’a teslimiyet olarak ele alınan mutluluk duygusu, bu dünyada yaşanmaz.

İnsanın mutluluğu yakalamasında iki temel adım vardır: Birinci adım, kişinin kendini tanıyıp duygularına yön vermesi ve harekete geçmesidir. İkincisi diğer insanlarla iletişim kurması ve böylelikle karşı tarafın duygularını fark etmesidir. Mutlulukta, kişinin kendisi kadar başka bir varlığın tesiri de söz konusudur. Mutluluğu yakalamak doğru bir iletişime bağlıdır çünkü hiç kimse tek başına mutlu olamaz. Mutsuzluğun en büyük sebeplerinden biri, onu yanlış yerde aramaktır (Tarhan, 2019: 105). Mutluluk duygusu; sevinç, saadet, eğlenme, müjde, tebessüm, neşe, memnuniyet, kahkaha, mesut bir şekilde de umut ve huzur deneyimlerinden uzak değildir. Kişilerin hayattan beklentilere göre mutlulukların mahiyeti, büyük veya küçük mutluluklar olarak değişebilir. Mutluluğu yaşamının çeşitli biçimleri vardır:

“Ve büyük mutluluk, hayata anlam veren ve zamana meydan okuyan mutluluk ile küçük mutluluk, zayıf ve uçup kaçıcı, kırılğan ve dayanaksız, geçip gidici ve gezgin deneyimlerde hayatın anlamını keşfetme yanılsamasına kapılan mutluluk arasında var olan farkları hep daha somut ve gözle görülür kılmamanın ne kadar gerekli olduğunu vurgulamak isterim. Büyük mutluluk, içsel deneyim anlamındaki mutluluk, her zaman çözümlenemeyen gizli patikalarla da olsa, daima geleceğin hafızası olan ve tıpkı kendi gibi, geçmişten geleceğe dur duraksız uzanan umutla ilintili olmak zorundadır.” (Borgna, 2014: 102)

“Mutluluk duygusunu yaşayan bir bireyin en belirgin özelliği nedir?” sorusuna şu cevaplar verilir: kişinin keyifli olması, sevgi duygusuna hayatında fazlasıyla yer açması, kişinin aile ve iş hayatının sağlıklı olması, kişinin hedefleri için çaba sarf edip kabullenmesi, kişinin boş zamanlarını dolduracak ilgilerinin olması... İnsan, mutluluğu yakalamaya çalışırken çoğu kere mutsuz olur. Mutsuzluk halinde duyguların deneyimlerini yaşayamaz; içinde ve çevresinde olan bitenler onu ilgilendirmez, yaşam enerjisini kaybeder. Russell, *Mutlu Olma Sanatı* adlı eserinde, mutsuzluğun nedenlerini şunlara bağlamıştır:

- “1. Byron⁴ Mutsuzluğu
2. Rekabet
3. Can Sıkıntısı ve Heyecan
4. Yorgunluk
5. Çekememezlik
6. Günah Duygusu
7. İşkence Korkusu
8. Kamuoyu Korkusu” (2014: 6)

2.1.4. Ümit

Ümit duygusunun sözlükteki⁵ anlamı “*Arzu edilen, olması istenen bir şeyin gerçekleşebileceği ihtimâlinin verdiği rahatlatıcı, ferahlatıcı duygu, olması istenen bir şeye duyulan beklenti, umut.*” şeklinde ifade edilmiştir. Smith, *Duygular Sözlüğü*’nde ümit duygusunu şöyle tanımlamıştır: “*Beklentilerin solduğu, elimizden gelen hiçbir şeyin kalmadığı ve kendi kendimize sessizce durumun iyi olmasını dilediğimiz belki de dua ettiğimiz ama en kötü şeyin de olabileceğini bildiğimiz yerde duruyor umut.*” (2018: 276). İki tanımın ortak yönü, kişinin gerçekleştirmeyi ve arzuladığı bir şeyi yerine getirme

⁴ Adını Lord Byron’dan almış mutsuzluk tipidir. Akıllı bireylerin; geçmişi ve şimdiyi öğrenip; gidişatı anlamaları ve artık dünyada yaşamaya değer hiçbir şey kalmadığının kanısına varmaları şeklindeki mutsuzluktur. Buna inanan bireyler genelde mutsuzlukta içten içe bir üstünlük görürler ve entelekt bir gösterge olarak cümlelerinden eksik etmezler.

⁵ Kubbealtı Lügati, <http://www.lugatim.com/s/%C3%BCmit>, Erişim Tarihi: 16.07.2019.

ihtimalinin olumlu tarafını görmek. Ümidin tanımlamalarında ortak noktalar olduğu gibi farklılıklar da göze çarpar. Fromm (1990) *Umut Devrimi* adlı eserinde “*Umut, yaşamaya ve büyümeye eşlik eden, onunla birlikte bulunan bir ruhsal öğedir.*” (s. 27) diyerek ümitle hayatta var olabilmeyi vurgular. Hayrani Altıntaş, hayalin ümitle ilişkisine değinir: “*Gerçeklere bağlı olarak gelişmesi söz konusu iken, ümit ile hayal âleminin en geniş sınırlarına kadar gidilir.*” (2018: 211). Kişi önce belli istekleri, arzuları ve hayalleri temellendirir, sonrasında onların gerçekleşmesi için ümit eder.

Ümit, insanın yaşadığı en güzel duygulardan biridir; insana yaşam sevgisi verir. Bu olumlu duygu, kişiyi heyecanlandırarak harekete geçirir. Duygusal zekânın ilk basamaklarındandır; ümit duygusu, insanın “mutlu” olmasında en temel etkenlerden birisidir. Ümidi artırmanın yolu, insanın kendi olumlu taraflarını ve geçmiş başarılarını görmesinden geçer. Ümitli olmak demek yenilgiyi kabullenmemek demektir. Ümit aynı zamanda bütünleştirici özelliğe sahip bir erdemdir ve zor zamanlarda çevresindekileri ayağa kaldırmaya yetecek gücü kendisinde bulur (Tarhan, 2019: 86-87). Ümit edilmezse yaşam sona ermiştir, çünkü insan ruhunun dinamiğinde ümit vardır.

Kişi arzuladığı şeyin gerçekleşmesini ümit eder; gerçekleşmeme ihtimali korkuyu; gerçekleşme ihtimali ümidi karşılar. Tanımlara göre ümidin diğer duygularla ilişkisi ve gelişim çizgisi şöyle şekillenebilir:



Şekil 2.1. Ümit duygusunun diğer duygularla münasebeti

Ümidi var eden, güçlendiren önemli bir öge de inançtır. İnanç, -sonuçlanmayan- bir şeyin doğru olduğuna inanmaktır. Fromm, ümit ile inanç bağlantısına şöyle değinmiştir: “*Umut, inanca eşlik eden ruh halidir. Umutsuzluk hâli olmaksızın inanç ayakta duramaz,*

dayanaksız kalır. Umut, yalnız ve yalnız inanç temeli üzerinde durabilir.” (1990: 29). Beklentisi olan insan, hayat karşısında inanıp ümitlenir; ümidi gerçekleşirse mutluluk duygusunu da tadar. Mutlu olamama ihtimali korkuyu ortaya çıkarır.

Ümit, çoğunlukla insanda kaybolmayan bir duygudur ama kaybolması durumunda kişi inanç sıkıntısı yaşıyordur. H. Altıntaş (2018), ümidin inançlı bir insanda yitip gitmesinin çok zor olduğunu belirtir: “*Ümitsizlik, derin bir kedere bürünme, kişinin içine dönmüş olma halidir. İhmal edildiğine, haksızlığa uğradığına, başarısız olduğuna, suçlu bulunduğu inanır; sanki ruhu ölmüştür. Bu halde kurtuluş her şeye gücü yeten Yaratıcı'ya dönüp ondan ümit etmektir.*” (s. 211). İslam dininde ümitsizlik yoktur, “*Allah'tan ümit kesilmez!*” söylemi bunun apaçık kanıtıdır, bir çıkış yolunun olmadığını düşünmek günahtır, ayette de geçer: “*Allah'ın rahmetinden ümit kesmeyin. Çünkü inkâr edenlerden başkası Allah'ın rahmetinden ümit kesmez!*” (Yusuf Suresi 87. Ayet). Kierkegaard, *Ölümçül Hastalık Umutsuzluk* adlı eserinde, umutsuzluğu ölümçül bir hastalığa benzetmiştir. “*Ölüm, hastalıkları sona erdirir, ama kendi içinde bir son değildir. Ama "ölümçül hastalık", dar anlamda kendisinden sonra hiçbir şey bırakmadan ölüme varan bir hastalık demektir. Ve umutsuzluk budur.*” (2017: 26). Ben'in hastalığı olarak görüp ölmekle ölememek arasında yitirilen hayata değinir. Ümit beslenen şeyin gerçekleşmesi, edebi metni mutlu sona götürecektir; gerçekleşmemesi durumunda ise hüznü görülecektir; tüm duyguların oluşumunda ümit duygusunun katkısı büyüktür.

2.1.5. Sonsuzluk

Sınırları çizilmeyen ve her şeyi kaplayan sonsuzluk, eski dönemlerden beri tartışılan konularından biri olmuştur. Özellikle matematik ve felsefenin ilgi alanına giren ve insan zihnini yüzyıllar boyunca meşgul eden sonsuzluk duygusu üzerine farklı görüşler ortaya atılmıştır; kimi düşünür sonsuzluğu tartışmayı değerli görmüş, kimisi tartışmaya gerek duymamıştır. Bütün duygular deneyimlenebilirken sonsuzluk, insani deneyimlerin ötesinde kalmaktadır bu yüzden sonsuzluk, düşünce tarihinde yer alan ama tam tanımlanamayan bir duygu olmuştur. TDK *Türkçe Sözlük*'ünde sonsuzluk, “*Sonsuz olma durumu; sonu olmayan gelecek zaman, ebediyet; sonu ve sınırı olmayan uzay.*” (2005: 1792) şeklinde tanımlanmıştır. “*Sonsuzluk eğilimi, insanı dengeleyen bir duygudur. Yaşamının ve sonlu olmanın karşıtı olduğu için kişide kontrolü sağlayan ve ölümlülük düşüncesiyle sonsuz*

güçten bir pay aldığını hissettiren bir yanı vardır.” (2019: 138) ifadesiyle Nevzat Tarhan, sonsuzluk duygusunu ölümsüzlükle ilişkilendirir.

“Sonsuz” kavramının kullanım nedenleri, çoklu bir tanımlama ortaya çıkarmıştır. Sonsuzluğun içini dolduran kavramlar şunlardır: zaman (süreklilik) ve mekân (bölünebilirlik). Gündelik hayatta insanlarla gerekirse topolojik tasvirler aracılığıyla da iletişim kurulur. Böylece kişi öznel topolojik uzayı⁶ ile diğerlerinin öznel topolojik uzayları arasında mekân oluşturup bilgi aktarımını sağlar. Topolojik uzay, fizyolojik ve biyolojik özelliklere bağlı olduğu kadar kültürel değerler de ona anlam katar. Kişi kendi için sonsuz, öznel topolojik uzayının içinde yer alabilir; sonsuz olarak bu uzayı tasarlayabilir (Ural, 2007).

İslam âlimleri başlangıcı olanın sonu olur, başlangıcı olmayanın ise sonu olmaz düşüncesinden hareketle Allah’ın yanında âlemin hem ezeliyet hem ebediyette sürekli olduğunu savunmuşlardır, bu görüş ayette de geçer: *“Yeryüzünde bulunanların hepsi fanidir.”* (er-Rahman Suresi 26-28. Ayet). Kelamcılar ise başlangıcı olan bir varlığın sonunun olmasını gerekli görmemişlerdir. Allah’tan başka her şeyin bir başlangıcı olduğunu kabul etseler de ahiretin sonsuzluğunun mümkün olduğunu ispat etmeye çalışmışlardır (Kılavuz, 1994: 72). Batı düşünürlerinden Aristoteles iki tür sonsuzdan söz eder: artan sonsuz ve azalan sonsuz. Bir şey artarak sonsuz büyüğe, azalarak sonsuz küçüğe doğru gider. Platon (2018) *Şölen* adlı eserinde her insanın sonsuzluğu yakalamak istediğine değinir: *“... ölümlü varlık elinden geldiği kadar sonsuz, ölümsüz olmaya çalışıyor. Bunun için de yapabileceği bir tek şey var: Doğurmak, eskiyen bir varlığın yerine durmadan bir yenisini koymak.”* (s. 51)

Spinoza, sonsuzluğu açıklarken zihin ve beden arasındaki ilişkiye değinmiştir: *“ (...) biz bedenimizin daha önce var olduğunu hatırlamasak bile zihnimiz, sonsuzluğun bakışı altında bedenin özünü içerdiğinden onun hem ezeli-ebedi olduğunu hisseder hem de bu varoluşun zamanla belirlenemeyeceğini, yani süreyle açıklanamayacağını.”* (Türkmen, 2014). Kierkegaard, insanın sonsuzluğu bulamadığı için umutsuzluk yaşadığını

⁶ “Topolojik uzay, biz algıladığımız sürece vardır; fizik nesnelerin birbirlerine göre durumları, yani kalemin defter ve silginin arasında olması, kitabın masanın üzerinde olması, yani duyu organlarımızla fiziksel nesneler arasında o an algıladığımız, farkına vardığımız bu tip bağıntılar bizim *topolojik algı uzayı*’mızdır. Bu topolojik uzayın bir soyutlaması, kavramlaştırılması mekân dediğimiz şeydir. Mekân ile topolojik uzay aynı değildir. Çünkü mekân bizim algımızdan bağımsızdır, o bir tasarımdır, kavramlaştırdığımız bir varlıktır, nesneler arası bağıntıların mevcut olabilmesi için gereklidir ve kişiye bağlı değildir.” (Ural, 2007)

belirtmiştir: “İnsan sonsuzluk ile sonlunun, geçici ile kalıcının, özgürlük ile zorunluluğun bir sentezidir.” (...) insan sonluluktan sonsuzluğa geçişi umutsuzluk yoluyla gerçekleştirir. Sonlu varlığı ile sonsuz varlığı arasına sıkışan insan kendi olma sürecini umutsuzluk içinde yaşar.” (2017: 11) Descartes’a göre sonsuzu anlamaya çalışmak ise hiç de gerekli değildir, yalnız hiçbir sınırını bulamadığımız her şeyin sınırsız olduğunu düşünmemiz gerekir.

2.2. Olumsuz Duygular

İyilik, doğruluk, güzellik ve mükemmellik bulunmadığında herkes şikâyet eder; bu hoşnutsuzluk, olumsuz duyguları ortaya çıkarır. Yıkıcı duyguların içinde üzüntü, korku, yalnızlık, nefret, şüphe, öfke, kıskançlık, utanç, üstünlük, kibir, bencillik, yetersizlik gibi duygular yer almaktadır. Bu çalışmada beş olumsuz duygu incelenmiştir: üzüntü-keder, korku, yalnızlık, yetersizlik, şüphe.

2.2.1. Üzüntü-Keder

Sevincin ve mutluluğun zıddı olan keder, insan doğasında var olan ve maruz kalınan bir duygudur. *TDK Türkçe Sözlük*’ünde “keder” duygusunun tanımı “acı, üzüntü, dert, sıkıntı, ıstırap, tasa” (2005: 1126) olarak verilmiştir. Dilimizde bireyin benzer ruh hâlinin karşılığı olarak üzüntü, sızı, sıkıntı, acı; (Arapçadan ve Farsçadan dilimize giren) keder, dert, hüznün, gam, elem, ıstırap, tasa, teessür, meysus, yeis kavramları kullanılmakta ve bahsedilen duygulardan birinin tanımı -*TDK Türkçe Sözlük*’ünde⁷- diğerlerinin anlamını kapsamaktadır. Günlük konuşma dilinde bu kavramlar her ne kadar ayrı tutulmasa da yazı dilinde duyguların kullanım yerlerinde nüanslar ortaya çıkmaktadır. Özellikle edebi metinlerde yazarlar ve şairler bu kavramlardan bazılarını ön plana çıkarır ki bu da vurgulanan duygunun şiddetinden kaynaklanmaktadır.

Herhangi bir travmatik olay karşısında ortaya çıkan ilk duygu, üzüntüdür. Bütün olumsuz duygularda olduğu gibi üzüntü de iyi değerlendirildiğinde kişiyi düşünmeye ve gerçekleri araştırmaya teşvik eder. Üzüntü kişiyi üretken kılan bir duygudur, kişinin ümidini kaybetmemesi gerekir. İnsan mücadeleden vazgeçerse ve kederlenirse -üç günden

⁷ *TDK Türkçe Sözlük*’üne göre; üzüntünün karşılığı “Olması istenilmeyen olaylardan doğan ruh tedirginliği, gam, teessür.” (2005: 2071), ıstırapın karşılığı “Acı, üzüntü, sıkıntı, keder.” (2005: 918), hüznün karşılığı “Gönül üzümlüğü, gam, keder, sıkıntı.” (2005: 910) olarak verilir.

fazla sürerse- depresyon başlangıcını yaşar. Distimik bozukluk adı verilen depresif kişilikler; hayatları boyunca yüzü pek gülmeyen, üzülmeyi adeta yaşam felsefesi hâline getiren, karamsar ve duygusal olan, zevk alma duyguları azalan, kendini değersiz gören tiplerdir (Tarhan, 2019: 195-196). Özellikle doktorların ve filozofların ilgisini çeken üzüntü, kara safra⁸ denilen bir sıvının vücutta artmasıyla oluşur. Bu fiziksel ağırlık kişinin karakterini de ağırlaştırır ve üzüntü kişiyi alçakgönüllü yapar (Smith, 2018: 277).

Alfred Adler, *İnsan Tanıma Sanatı* adlı eserinde üzüntüyü tanımlarken kişinin sahip olamama durumunu ön plana çıkarır:

“Bir kimsenin bir şeyden yoksun bırakılması ya da bir kayba uğraması ve yoksun bırakıldığı ya da kaybettiği şeyden ötürü kolay kolay teselli bulamaması durumunda kendini açığa vuran bir duygudur. Üzüntü kişinin bir keder yani bir güçsüzlük duygusunu ortadan kaldırarak kendisine daha iyi bir durum sağlama isteğinin tohumlarını içerir.” (2019: 310)

Adler; öfke nöbetleriyle eşdeğer tuttuğu üzüntü duygusunun, kişinin çevresine cephe aldırabileceğinden bahseder. İnsan yaşamında doğal bir yeri olan üzüntünün fazlası, kişiye de çevresine de zarar verebilecek düzeye gelebilir. Üzülen kişi yücelme ve tatmin olma duygusunu çevresiyle kurduğu bağla temin eder, böylelikle deşarj olur. Kişinin çaresizlik ve güçsüzlük duygusunu yok etme amacını gütmesi, beden-ruh dengesini koruması içindir.

Spinoza’ya göre “*Keder, insanın daha yüksek bir yetkinlik seviyesinden daha düşük bir yetkinlik seviyesine geçişidir.*” (Atbakan, 2012: 71). Spinoza, tüm duyguları; arzu, sevinç ya da keder tabanlı olarak belirlemiştir. İnsan, ‘conatus’ ismini verdiği bir ilke gereği varoluşunu korumaya ve sürdürmeye çalışır. Kişinin varlığını sürdürme çabasını arttıran duygu sevinç; azaltan duygu ise kederdir. Spinoza’ya göre kederden doğan tüm duygular (nefret, hüzn, pişmanlık, vicdan azabı, öfke, kıskançlık, hor görme, kibir, hırs, intikam, kin...) yıkıcı ve insan doğasına aykırı duygulardır. İnsanın duygu seyri, dış nedenler tarafından değişmekte ve çeşitlenmektedir. O hâlde kişinin çevresinde bulunan uyaran kadar keder türü ortaya çıkar: “*Bizi duygulandıran ne kadar nesne türü varsa, o kadar sevinç, keder ve arzu türü ve dolayısıyla bunların birleşiminden doğan (tereddüt gibi) ya da bunlardan türeyen (sevgi, nefret, umut, korku, vb. gibi) o kadar duygu türü vardır.*” (Atbakan, 2012: 75)

⁸ Kara safra melankolinin karşılığıdır. Yunancadaki melas (kara) ile khole (safra) kelimelerinden oluşmaktadır.

B. Russell, *Mutlu Olma Sanatı* adlı eserinde mutsuzluğu üstün görenlerin hayat felsefesini açıklar, Akıllı insan, insanoğlunun geçmişini öğrenip dünyada yaşamaya değer bir şeyin kalmadığını gördüğünde üzülür. Ancak mutsuzluğun evrenin doğası gereği olduğuna inanır ve aydın birinin zaten mutlu olamayacağını düşündüğü için yaşadığı üzüntüyle övünür. Gurur duymaları, mutsuzluk nedenlerinden kuşku duymalarına yol açar. Lord Byron da mutsuzluğundan zevk alanlardandır, Lord Byron'un mutsuzluğunun nedenlerini sıralarken bilgili olanların üzüntüye kapılmasının kaçınılmaz olduğunun altını çizer: *“Ve akıllılık nedir, delilik ve çılgınlık nedir bilmek için yanıp tutuştum; anladım ki bu bile ruh tedirginliği. Çünkü çok bilen çok derdi olur ve bilgisini artıranın üzüntüsü de artar.”* (2014: 29)

2.2.2. Korku

Korku; zihni kemiren, mantıklı düşünceleri yok eden, bilinçli hareket etme kapasitesini körelten, insanlığın her döneminde var olan olumsuz bir duygudur. Geçmişten günümüze gelirken korkunun sadece şekli ve şemaii değişmiştir. İlkel insan, tabiatı tanımadığı için korkarken; modern insan her şeyden korkar olmuştur. Bilgisizlikten bilgiye geçişte dahi önlenemeyen korku duygusunun *TDK Türkçe Sözlük*'ünde üç farklı tanımı yapılmıştır:

“1. Bir tehlike veya tehlike düşüncesi karşısında duyulan, kaygı, üzüntü. 2. Kötülük gelme ihtimali, muhatara. 3. Gerçek veya beklenen bir tehlike ile yoğun bir acı karşısında uyanan ve coşku, beniz sararması, ağız kuruması, kalp, solunum hızlanması vb. belirtileri olan veya daha karmaşık fizyolojik değişmelerle kendini gösteren duygu.” (2005: 1217)

Hayrani Altıntaş (2018), *Psikoloji Sözlüğü*'nde korkunun endişeyle farkına değinir: *“Bir tehlike karşısında veya tehdit hissedildiği an hissedilen endişe duygusudur. Korku endişeden farklı bir şeydir. Birincisi gerçek tehlike karşısında ortaya çıkan duygusal bir infialdir. Hâlbuki ikincisi karşıda bir eşya olmaksızın duyulan bir şeydir. Tehlikenin tahlili sonucu ortaya çıkar.”* (s. 116). “Savaş” ya da “kaç” diye beyne acil uyarılar veren korku duygusunun ortaya çıkması için önce tehlikenin olması gerekliliğini tanımlarda görmektediriz.

Sosyoloji, felsefe ve psikolojinin temel konularından olan korku üzerine birçok farklı yorum yapılmıştır. Güven duygusunun zıddını korku olarak belirleyen Aristoteles'in *Retorik* (1995) adlı eserinde yaptığı tanım şöyledir:

“Korku ilerdeki yıkıcı ya da acı verici kötü bir şeyin zihindeki tablosuna bağlı bir acı ya da rahatsızlık olarak tanımlanabilir. (...) bu tür şeylerin belirtileri korku vericidir, korkunç olan şeyin kendisinin çok yakında olduğunu hissettirir bize; korkulan şeyin yaklaşması, 'tehlike' dediğimiz şeydir.” (s. 108-109)

Jung'a göre, kuşaklar boyu edinilen yaşantıları birey arketipler⁹ yoluyla kazanır, bireyin yılandan korkması için yılanla karşılaşmasına gerek yoktur, arketiple korkular da öğrenilmiştir. Jung'un anne arketipi bu anlamda önemlidir. Kişiyi koruyan, kollayan yönüyle seven anne; yutan, boğan, korkutan yönüyle korkunç anne şeklinde çift yönlü anne tipini oluşturmuştur.

“Anne arketipinin özellikleri ‘annelik’ ile ilgilidir: dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan.” (Jung, 2005: 25)

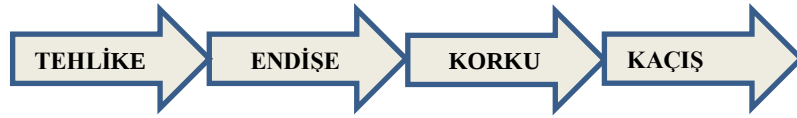
Kierkegaard, *Korku ve Titreme* adlı eserinde korku kavramını iman ile açıklar. Tanrı'ya inanan insan, kendini güvende hissettiği için korkudan uzaklaşır; bunu Hz. İbrahim ile oğlu İshak'ın hikâyesiyle verir. Tanrı'dan gelen emirle oğlunu kurban edecek olan Hz. İbrahim'in imanı ve güveni tam olduğu için Tanrı oğlunu ona bağışlar. Kierkegaard eserinde korkulardan ancak iman yoluyla uzaklaşılacağına inanır. Eserin takdim kısmında, yazılış amacına değinilmiştir:

“Kierkegaard'ın İbrahim'i, iman sınavında çektiklerinden dolayı yücedir. Ve İbrahim'in bu ıstırapı çekişi ve yüceliği, sosyal değerlerin tipik örneği olmasının aksine, onu kendi toplumundan ve sosyal usullerinden çok radikal bir biçimde koparmaktadır. Kierkegaard'ın bizi İbrahim'in yüceliği ile etkilemesinin çok özel bir amacı vardır. Aslında *Korku ve Titreme*'nin İbrahim ve İbrahim'in öyküsü ile ilgili olmadığı rahatlıkla söylenebilir.” (2014: 10)

⁹ Arketip, daha antikçağda bile kullanılan ve Platon'un “idea”sıyla eşanlamli olan bir kavramdır. Dünyaya belli bir yönde tepki vermede doğuştan gelen bir eğilimdir (Jung, 2005: 17). Arketipler, rüyalarda ve sanatçıların eserlerinde ortaya çıkar.

Freud’a göre sağlıklı bir insanın yaşadığı kaygı ile korku duygusu eş değerdir. İnsanın dış çevreden gelen tehlikelere karşı olağan tepkisi korku duygusudur. Egonun dış güçlere karşı mücadelesinde fazla zorlanması kaygı tepkisini oluşturur. Bu tür kaygı beklenen ya da yaklaşan bir tehlikenin algılanması sonucu yaşanır. Dış dünya, gerçek kaygıya; süper ego, ahlaki kaygıya ve id, nevrotik kaygıya neden olmaktadır. Dış dünya kaynaklı kaygı, korku duygusuyla eş anlamlıdır; çoğu kez kaçma refleksiyle birlikte yaşamı sürdürmenin ve korunma içgüdüsünün bir belirtisi olarak normaldir. Kişi korkularıyla yüzleşemeyince onlardan kaçmak ister ve korkusu daha da büyür. Zihinde beliren tehlike, kişiyi kısır döngü içine götürür; korkudan kaçmak sadece korkuları bastırır ve sansür mekanizması devreye girer. Freud’a göre sansür mekanizması, rüyayı değişikliğe uğratan psişik bir sistemdir, sansür sisteminin amacı korkunun ya da başka sıkıntı verici duyguların ortaya çıkmasını önlemektir (Geçtan, 2015: 160-161). Korkudan kaçmak ya da onu baskılamak yerine korkuyla yüzleşip savaşmak gerekir, böylelikle kişiye yönelik tehditler sona erecektir.

Korku duygusunun tanımları esas alındığında ortaya çıkan duygu seyrini şöyle şekillendirebiliriz:



Şekil 2.2. Korkunun duygular arası geçişi

Korkunun çeşitli tezahürü vardır; bu, bireyden bireye dönemden döneme değişmektedir: ölüm korkusu, yaşam korkusu, kaybetme korkusu, gelecek korkusu, delilik korkusu, karanlık korkusu, hasta olma korkusu, yalnızlık korkusu, korku korkusu, sosyalleşme korkusu, acı korkusu, ses korkusu... Borgna, *Ruhun Yalnızlığı* adlı eserinde belirsizlik korkusunu dile getirmiştir:

“En korkunç korku; en yaygın olan, orada burada mevcut olan, belirsiz, serbest, başıboş, akışkan olan, belli bir adresi ve net bir nedeni olmayan korkudur; bizi nedensizce izleyen, korkmamız gereken ve her yerde görülür gibi olan ama kendisini hiçbir zaman net bir şekilde ifşa etmeyen korkudur. ‘Korku’ içinde bulunduğumuz belirsizliğe, tehdit karşısında ya da tehdidin seyrini durdurmak için, seyrini durdurmaya başaramıyorsak da hiç olmazsa onunla yüzleşmek için -

yapabileceğim iz ya da yapamayacağımız bir şey olan- yapmamız gereken karşısındaki cehaletimize verdiğimiz addır.” (2014: 71)

2.2.3. Yalnızlık

Varoluşun kaçınılmaz bir parçası olan yalnızlık, doğumdan ölüme kadar bireyin karşısına çıkabilecek bir duygudur. Herkesin deneyimlediği yalnızlık duygusu, tarihin tüm dönemlerinde var olmasına karşın duygunun tanımı üzerine mutabık kalınamamıştır. *TDK Türkçe Sözlük*’ünde “*Yalnız olma durumu, kimsesizlik; kimse bulunmama durumu, ıssızlık, tenhalık.*” (2005: 2118) şeklinde tanımı yapılan; özellikle psikoloji, sosyoloji ve felsefe alanlarının temel konusu olan yalnızlığa, kuramcılar birbirinden farklı anlamlar kazandırmıştır. Yalnızlığın pozitif ve negatif çağrışımları olması sebebiyle -üretkenlik ve yaratıcılık söz konusu olursa pozitif; yabancılaşma, soyutlanma olduğunda ise negatif-tanımlar ortaya çıkmıştır ancak yalnızlığın olumsuz duygu olduğu görüşü daha yaygındır. Kutsal kitaplarda geçen metinlerde dahi insan yaradılışı gereği yalnız olamaz. Allah, Hz. Âdem’in yalnızlığını gidermek için hayvanları; hiçbirini uygun olmayınca Âdem’in kaburga kemiğinden Hz. Havva’yı yaratır.

Engin Geçtan, “*öylesine acı veren ve ürkütücü bir duygudur*” dediği yalnızlığın anlam çeşitliliğine değinir, insanın kendi seçimiyle geçici bir yalnızlığa çekilmesinin yaratıcı ve yapıcı olduğunu belirtir.

“Üstelik bir insanın tek başına yaşaması biçimindeki somut yalnızlık, kendi toplum grubuna yabancılaşma biçiminde yaşanan yalnızlık, çevresi tarafından itilme sonucu yaşanan yalnızlık, bir insanın çevresiyle ilişkilerini en azına indirerek kendi seçimi ile yaşadığı yalnızlık ve insanın kendisini anlaşılmamış ve kimsesiz hissettiği gerçek yalnızlık gibi birbirinden çok farklı yaşantıların tümü ‘yalnızlık’ sözcüğüyle dile getirilir.” (1994: 109)

Sartre’a göre bireyin yavaş yavaş toplumda yabancılaşmasına, yalnızlaşmasına ve bunalmasına sebep olan varoluş mücadelesinde, “*geçmişsiz, desteksiz, yapayalnız bir varlık olan*” insan kendi özünü, varoluş sürecini ancak yalnızken tamamlayabilir. Kierkegaard’a göre bireyin varlığını koruması için toplumdan sıyrılması gerekir. Bireycilik ancak yalnızlık, sıkıntı, kaygı ve umutsuzluk içinde belirir; korunur ve derinleşir (Bezirci, 2017: 10-11). Schopenhaur’a (2008) göre yalnızlık bireye hoşnutluk verir, bireyin kendisiyle baş başa kalabilmesi değerlidir, geri kalan her şey lüzumsuzdur:

“İnsan sadece yalnız olabildiği sürece bütünüyle kendisi olur: Demek ki yalnızlığı sevmeyen özgürlüğü de sevmez, çünkü insan ancak yalnız olduğunda özgürdür. Buna göre herkes kendi benliğinin değeriyle orantılı olarak yalnızlığa lanet edecek, ona katlanacak ya da onu sevecektir. Çünkü yalnızlık içinde zavallı kişi tüm zavallılığını, büyük zihin tüm büyüklüğünü duyumsar, kısacası herkes kendini olduğu gibi duyumsar. Ayrıca bir kimse doğanın sıralamasında ne denli yukarıda yer alıyorsa esas olarak ve kaçınılmaz bir biçimde o denli daha yalnız kalır. Ama fiziksel yalnızlığın zihinsel yalnızlığa denk düşmesi onun için bir iyiliktir. Aksi durumda heterojen yapıdaki kalabalık çevrenin onun üzerinde rahatsız edici, hatta düşmanca bir etkisi vardır; onun benliğini çalar ve yerine de bir şey vermez.” (s. 131-132)

Borgna, *Ruhun Yalnızlığı* adlı eserinde içsel yalnızlık, ruhun yalnızlığı, yaratıcı yalnızlık ile acılı yalnızlık, olumsuz yalnızlık, tecrit yalnızlığını ayırt ederek fayda ve zarar açısından yalnızlığı sınıflandırır:

“Yalnızlık, başkasıyla olan ilişkiyle tanımlanır; tecritte ise bu böyle değildir. Bir diğer deyişle yalnızlıkta, insanların ve nesnelerin dünyasına âşık olunur, hatta başkalarıyla ilişki içinde olma arzusu ve özlemi de vardır; bunun karşı savı ise tecrit, daha iyi bir tabirle, insanın kendi içine kapanma, dünyadan ve dünyadaki aşkınlıktan elini ayağını çekme hali olan olumsuz yalnızlıktır.” (2014: 23)

R. M. Rilke’ye göre, -her ne kadar acı da olsa- insan yalnızlığı kabullenmelidir, insanın çevresinde yakın hiçbir şeyi kalmayacak ve tüm uzaklar sonsuz uzağa dönüşecektir. “*Yalnız olmak iyidir, yalnızlık zordur çünkü bir şeyin zorluğu da onu yapmamız için artı bir neden oluşturur. İnsana yakın olan yalnızca kendi iç dünyasıdır; başka her şey uzağındadır onun.*” (2007: 45)

Erikson’un psikososyal gelişim kuramına göre bebeğin, temel güvene karşı güvensizlik adını verdiği (Freud’un oral dönemini kapsayan) dönemde anne tarafından tüm ihtiyaçları karşılanır. Farkında olmadan toplumun değerlerini de bebeğe geçiren anne, bebekte güven duygusu oluşturur; anne ile çocuk arasındaki bağlanma olumsuz şekillenirse güvensizlik duygusu ortaya çıkar (Geçtan, 2003: 95-96). Güven duygusundan yoksun olan kişi, yalnızlık duygusu yaşar. Gelişim psikolojisinin bütünlüğü içinde ele alınan yalnızlığın oluşum nedeni, bebekliğe dayanır. Bir bakıma bireyin annesiyle oluşturduğu bağ onun diğer kişiler arası iletişimini belirleyecek seviyeyi oluşturur. Maslow’un ihtiyaçlar hiyerarşisinde de temel gereksinimler arasında yer alan ait olma ve sevgi, karşılanmadığı takdirde kişi kendini yalnız hisseder.

2.2.4. Yetersizlik¹⁰

Toplum içinde yaşamını sürdüren insan tek başına, yetersiz bir varlıktır ve yetersizlik duygusuyla muhakkak karşılaşacaktır. Özellikle psikoloji ve sosyolojinin konusu olan bu duygunun devamında kişide değersizlik, aşağılık yahut üstünlük duyguları vücut bulabilir. Bireysel psikoloji ekolünün kurucusu Alfred Adler, eksiklik duygusu terimini ilk kez gündeme getirerek eksiklik duygusu taşıyan kişileri topluma kazandırmayı amaçlayan bir psikoterapi yöntemi geliştirir. Adler’e göre kişi, daha çocukken erişkinlerin karşısında kendini yetersiz ve güçsüz görür ve tüm ömrü boyunca eksiklik duygusunu yaşar. Kısıtlanmışlık ve güvensizlik duygusunu hissetmeye başladığında sürekliliği olan bir uyarı mekanizması ile hayatını devam ettirir. Bu duygu insana belli başlı becerileri de kazandırır: *“Özellikle sürekli yetersizlik duygusunun uyarılarından yararlanan insanoğlu, kendisinde öngörü diye bir gücü oluşturmuş, ruhunu bir gelişim sürecinden geçirerek, bizim bugün düşünme, hissetme ve davranma diye bildiğimiz yetilerin oluşumunu sağlamıştır.”* (2019: 53)

Engin Geçtan, *İnsan Olmak* adlı eserinde, insanın yaşamını sürdürebilmesi için onu güdüleyen eksiklik duygusuna ihtiyacı olduğunu ve insanların çoğunun kendinde yer eden bu duygunun varlığını, zor durumda kaldığında kabul ettiğini dile getirir:

“İnsanın dünyaya gelişi ile yaşanmaya başlanan ve ömür boyu süren bu duygu evrenseldir. Çünkü doğadaki tüm varlıklar ‘eksi’ bir durumdan ‘artı’ bir duruma geçmek için sürekli çaba içindedirler, insandaki eksiklik duygusu da, bireyin gelişimi ve insanlığın evrimi için gerekli bir dürtüdür. Ama çoğumuz, bu duygunun -varlığını yadsıma eğilimindeyizdir. Çünkü eksiklik, toplumsal değer yargılarına göre arzu edilmeyen bir durumdur.” (1994: 74)

Adler’e göre insan tek başınlığıyla eksik bir varlıktır, yetersizlik duygusu onu toplumla bütünleşmeye iter, dil dahi bireyin eksiklik duygusu sonucunda oluşur:

“... bireysel yetersizliklerimiz kalıtsal bir kökene dayanıyor. Böyle bir durumda psikolojiye düşen görev, insanları birbirleriyle iyi geçinecek, dolayısıyla doğal güçsüzlüklerinin dışavurumunda bir yumuşama sağlanacak gibi eğitmektedir. Toplumsal gelişmenin tarihinde yetersizlik ve eksikliklerini yenebilmek için insanların nasıl bir araya geldikleri anlatılır. Dilin de toplumun bir buluşu olduğunu

¹⁰ Bu başlık altında eksiklik, değersizlik, aşağılık ve yer yer üstünlük duygularına değinilmiştir.

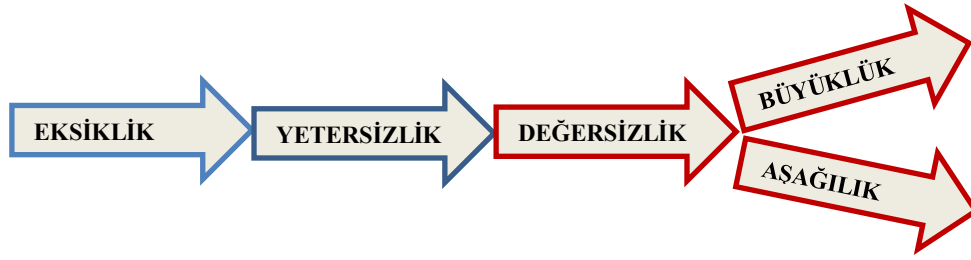
herkes bilir; ancak, bireysel yetersizliğin ilgili buluşun anası sayılacağına az kişi farkındadır.” (2000: 31)

Engin Geçtan, değersizlik duygusuyla eksiklik duygusunun farkına değinirken değersizlik duygusunun insanı bir şeyler yaratmaya güdülemediğinden bahseder:

“Değersizlik duygusu, bir insanın kendisini diğer insanlardan daha değersiz bir varlık olarak algılamasını tanımlar ve kökenini çocukluk yaşantılarından alır. Bir çocuğa değer verilmemesi, onu kendine özgü hakları olan özerk bir varlık olarak tanımama anlamına gelir. Çünkü bir insana değer vermek, onun gerçeklerini anlamaya çalışmak ve onu olduğu gibi benimseyebilmektir.” (1994: 75)

Bu söylemler doğrultusunda bireyin yetersizlik ve eksiklik duygusunu yaşaması -her ne kadar bireyi zorlasa da- onun yaşam mücadelesi için gereklidir. Bu duygulara sahip birey eksiklikleriyle savaşıyor üstesinden gelebilir, lakin değersizlik ve aşağılık duygusuna sahip olan birey ise bu süreçte sağlıklı karar alamayabilir. *TDK Türkçe Sözlük*'te aşağılık duygusunun tanımı şöyle yapılmıştır: “*Kişinin gerçeklere uyan veya uymayan sebeplerle, kendini yetersiz, yeteneksiz ve güçsüz görme duygusu, aşağılık hissi, aşağılık kompleksi.*” (2005: 135). Hayrani Altıntaş'a göre, ebeveynler çocuğa yaşıyla uyumlayan bir eğitim verir ve çocuğu buna zorlarsa çocukta aşağılık duygusu oluşur. Bu duyguya engel olmak için çocuğun kabiliyet ve istekleri doğrultusunda bir ortam meydana getirilmelidir (2018: 21). Psikososyal gelişim kuramına göre Erikson, çocukta “becerikliliğe karşı aşağılık duygusu”nun oluştuğunu belirtir. Sosyal boyutun bir tarafında beceriklilik, diğer tarafında aşağılık duygusu yer alır. Ebeveyn ve çevresi, çocuğun uğraşısını takdir ederse çocukta beceriklilik; engellerse aşağılık duygusu gelişir (Elkind, 1979). Aşağılık duygusunu bertaraf etmek isteyen çocuk, çevresine karşı bir üstünlük kurmak amacını taşımasıyla harekete geçer. Çocukların küçük yaşlarda tüm ilgiyi üzerine toplamak istemesi, insandaki saygınlığa kavuşma arzusundan kaynaklıdır. Aşağılık ve üstünlük, birbirine aykırı iki eğilim gibi görünse de Adler'e göre bu duygular birbirini tamamlar: “*Üstünlük çabasıyla aşağılık duygusunun, normal duygusal tutumlar olarak birbirlerini bütünlediği açıktır. İçinde yaşadığımız durumda kendimizde bir şeyin eksikliğini hissetmeseydik, üstünlük sağlamaya ve başarı elde etmeye uğraşmazdık.*” (2000: 43-44). Üstünlük duygusuyla aşağılık duygusunun benzer bir yönü vardır, o da her ikisinin de yaşamın olumsuz tarafına eğilim göstermesidir.

Bireyin eksikliğini hissettiği şey, bireyde yetersizlik duygusu¹¹ oluşturur ve birey topluma karşı kendini değersiz hisseder; sonrasında kimisinin azamet duygusuyla birlikte narsist bir hüviyet, kimisinin de aşağılık kompleksi kazanmasına neden olur. Bu duyguların birbirleriyle bağlantısını göz önünde tuttuğumuzda bireyin ruh sağlığını etkileyen duyguları zararsızdan (maviler) zararlıya (kırmızılar) doğru sıralayabiliriz:



Şekil 2.3. Yetersizlik ile diğer duyguların münasebeti

Jung, bilinçdışının bir parçası olan gölge arketipini¹² kişisel ve kolektif olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Kişisel gölge, ruhun yok sayılmış ve bastırılmış içeriğini ya da bilinçli varlığın ömrü boyunca daha az yaşanmış yanını kişileştirir; ortak gölge ruhun içindeki evrensel, insansı karanlık yanını, aşağılık eğilimini canlandırır. Çağın ruhunun arka yanına, gizli karşıt-tezine, ortak gölgeye; Faust'un Wagner'i; Dante'nin Vergilius'u; Gılgamış'ın Enkidu'su; Habil ile Kabil örnek gösterilebilir (Jung, 2006: 71).

“Kolektif gölge söz konusu olduğunda, toplumun genelinin korku ve aşağılık duygularını, bir ideoloji ya da bir liderin anlamca belirlemesidir. Bu durum genellikle dini zulüm, ırkçı yobazlık, sınıf sistemi, günah keçisi ilan etmek, cadı avcılığı ya da soykırım nefreti gibi fanatik tutumlara dönüşür. Toplumun reddettiği gölgeyi taşıyan bir azınlık söz konusu olduğunda, ciddi bir kötülük potansiyeli açığa çıkar.” (akt. Pelister, 2006: 102)

¹¹ Bu çalışmada yetersizlik duygusu ele alınırken arada değersizlik, aşağılık, eksiklik ve büyüklük duygularına da değinilmiştir. Tanpınar'ın hikâyelerinde yetersizlik duygusu daha sık geçtiği için bu başlıklar altında hepsi incelenmiştir.

¹² İnsanlığın ortak tecrübelerinden oluşur, ruhsal benliğin kurulmasında büyük yer kaplayan gölge arketipi, bireyin karanlık yönünü temsil eder ve bilinçdışının projeksiyonu işlevini sağlar. Gün yüzüne çıkmasına müsaade edilmeyen gölge arketipinin, ruhun dengesini yitirmemesi için diğer arketiplerle (anima, animus, persona...) uyumlu olması gerekir.

2.2.5. Şüphe

Herhangi bir konudaki kararsızlığı ifade eden şüphe, pek çok insanın yaşadığı temel duygulardan biridir. *TDK Türkçe Sözlük*'ünde şüphenin eş anlamlısı kuşkunun tanımı şöyle yapılmıştır: “1. Bir olguyla ilgili gerçeğin ne olduğunu kestirememekten doğan kararsızlık, kuruntu, işkil, şüphe, acaba, şek. 2. Başkalarının iyi niyet ve amaçlarını kötüye yorarak işkillenme duygusu.” (2005: 1270). Hayrani Altıntaş’a (2018) göre şüphe (kuşku), “gerçek üzerinde tereddüt ortaya çıkaran belirsizlik” duygusudur (s. 190). Nevzat Tarhan (2019) psikolojik bütünlüğünü koruması için insanın şüpheyi ihtiyacı olduğunu belirtir: “Şüphe, insanda kaygıyı ve korkuyu arttıran bir duygudur. Bu duygu eğer olumlu yorumlanırsa insana faydalı olur.” (s. 172)

Şüphecilik İlk Çağ filozoflarını hayli meşgul etmiştir, özellikle sofistlerin eğilimlerini sistemleştiren bir ekol olur. Herkes tarafından kabul gören ortak doğrunun ve bilginin olmadığını; kişiden kişiye değiştiğini ileri süren sofistler, ilk şüpheci düşünürlerdir. Fazla kuşkuculuk, onları yokçuluğa/nihilizme kadar götürür. İslam düşünürü Gazali’ye göre şüphe, kesin bilgiye ulaşmak için araçtır. Duyulardan ve akıldan kuşku duyan Gazali, Tanrı’nın insan kalbine bağışladığı bir ışıkla kesin ve güvenilir gerçek bilginin elde edebileceği sonucuna inanır. O, kesin bilgiyi bilimsel bilgide değil, Tanrı sevgisinde ve inancında bulur (Kasapoğlu, 2004: 59-63).

Şüphe, 17. yüzyılın önemli düşünürlerinden Descartes’in yönteminin özünü oluşturur. Descartes, “metodik şüphe”siyle doğru bilgiye ulaşmada kuşkuyu bir araç olarak kullanır ve kuşkudan yola çıkarak kesin bilgiye ulaşır. “*Düşünüyorum, o halde varım.*” (cogito ergo sum) yani insan her şeyden şüphelenebilir, bir tek kuşkulanan ben’den kuşkulanamaz. Descartes’e göre şüphenin işlevi, insan doğru bilgiye vardığında sona erer (Timuçin, 1998: 4). Modern felsefede Descartes’in felsefenin temel ilkesi olarak belirlediği şüphecilik yaklaşımını eleştiren Kierkegaard, *Johannes Climacus*¹³ ya da *Her Şeyden Şüphe Edilmelidir* adlı eserinde şüphe, şuur ve tefekkür kavramları üzerine farklı görüşler sunar. Descartes’in felsefi sisteminde düşünce daha çok önemsendiği için Kierkegaard onun görüşlerini reddeder; insanın varoluşunu ve Tanrı ile olan ilişkisini öne çıkaran bir yaklaşımı benimser; şüpheyi şuurla değil, imanla bağdaştırır (Çev. Yıldırım, 2016).

¹³ Müstear isim altında hikâye ve felsefi yorumlar birlikte verilmiştir.

Erikson’a göre güven duygusu yeterince gelişmemiş veya zayıf kalmış kişilerde şüphe ortaya çıkar. Erikson’un gelişim evresinin ilk basamağı olan temel güvene karşı güvensizlik döneminde anne-bebek arasında güvenli bir bağlanma gerçekleşmezse (annenin ilgisiz, tutarsız, düzensiz bazen saldırgan olduğu durumlarda) kişinin hayatının sonraki dönemlerinde güvensizliğe bağlı olarak korku ve şüphe belirir. Bu da ileriki yıllarda kişinin çevresiyle dengeli bir ilişki kurmasına engel olur (Kaplan, 2008: 74). Şüphe kronikleşirse, ruhta güçlü bir sarsıntı yaratır; kişi kurtuluşu geçmişe sarılmakta arar. Gelecek karşısında kişiyi güvensiz ve korkak yapan kuşku, kişinin geçmişine bağımlı yaşaması sorununu ortaya çıkarır; bu durumda kişi her şeye kaygıyla, korkuyla yaklaşır; bunalımlara yol açan bu tür şüpheler, dramatik şüphe şeklinde nitelendirilir. Şüphenin en ağır biçimi olan ‘şüphe deliliği’ ise tam anlamıyla patolojik bir durumdur (Kasapoğlu, 2004: 65).

Toplumda başkalarına rahatça açılmayan ve onların yardımını -ihanete uğrayacaklarını düşündükleri için- istemeyen yalnız ve kronik kuşkucu insanlar bulunur. Gizil paranoid özellikleri taşıyan bu kişilerin dikkat çekici bir olay yaşamadıkça kişilik bozukluklarını belirlemek zordur. Günlük yaşantılarında kolayca kuşkuya kapılan ve çevresine güvenlerini yitiren bu kişilerin, yalnızlık ve gizlilik eğilimiyle yaşadıkları görülür. Paranoid kişilerin çocukluk yılları incelendiğinde çoğunun kuşkucu, içe kapanık, inatçı olduğu saptanmıştır. Genellikle otoriter, baskıcı ve eleştirel yapıda olan; aşağılık duygusunu üstünlük duygusuyla örtbas eden ailesi, çocuğundan da bunu bekler. Böyle yetişen paranoid bir kişinin toplumdan soyutlanması risktir (Geçtan, 2015: 133-134).

Gordon Willard Allport, insanın şüphelerini çeşitli başlıklar altında inceler: tepkisel-olumsuz şüphe, bireyin ilgilerine karşılık bulamamasından kaynaklanan şüphe, geleneksel dinin eksikliklerinden kaynaklanan şüphe, Tanrı anlayışından kaynaklanan şüphe, dinsel arayışın kaynaklarıyla ilişkili şüphe, referans şüphesi, bilimsel şüphe, büyü ile dinin karışmasından kaynaklanan şüphe (Kayıklık, 2005: 146-151). Felsefe tarihinin belli dönemlerinde kuşku ve tereddüt içinde olmak yani “şüphecilik”, inançsızlık/ateizm ile ilişkilendirilmiştir.

Şüphe duygusuyla mücadele etmenin en etkili yolu, düşünceyi akıl süzgecinden geçirmektir. Şüphenin kişiye katacağı olumlu yönleri de vardır; bu, bilimsel şüphenin

faýdacý yönlerini yansıtır. Kişiyeye yeni sorular sordurarak onda merak duygusuyla birlikte keşfedici özellikler ortaya çıkarır ve yeni buluşlara sevk ettirir (Tarhan, 2019: 174-177).



3. TANPINAR'IN HAYATINDA DUYGU

İnsan değerli bir varlık olduğu için kendi dünyasında değerler yaratmak ister, sanat eseriyle bunları diğer insanlara gösterebilme olanaklarına sahiptir. Sanatkâr kendini tanımak için çıktığı değer yolculuğunda, aslında insanı çeşitli yönleriyle eserine taşır. Bu bağlamda Tanpınar da eserleriyle değerlerini, düşüncelerini ve duygularını okura yansıtırken insana açılır: *“Kendime gelince... İnsan o kadar mühim değildir. Ben de herkes gibiyim.”* (YG: 399). “Antalyalı Genç Kıza Mektup”, özellikle sanat anlayışı ile ilgili emareler taşıdığı için önemlidir. Gençlik yıllarında meyve bahçeleri arasında gezinirken ilk şiirlerini yazdığını söyleyen Tanpınar mektubunda, *“... edebiyattan başka bir şey yapamayacağımı anladım. Yavaş yavaş hülya adamı oldum.”* (YG: 394) ifadesiyle genç bir kıza iç dünyasını açar. Tanpınar'ın eserlerinde karşımıza çıkan hülya, duygu, hayal, rüya, sembol, büyü, tılsım, sır gibi kavramlar gerçekliğin dışında gelişir ve duyguların ortaya çıkmasına vesile olur. Tanpınar, estetiğinin temelini oluşturan rüya motifine mektubun sonuna doğru değinir; ona göre zihinde yeniden yaratma aracı olan rüyaya eşlik eden duygu çok önemlidir:

“Ne içindeyim zamanın şiirini, şiir hâlini kozmosla insanın birleşmesini nakleder ki bir çeşit murakabe (içine dalma) ve rüya halidir. Görüyorsunuz ki, hakiki rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alakası yoktur. Zaten rüyanın kendisinden ziyade, benim şiir anlayışında, bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur.” (YG: 398)

Rüyalara eşlik eden duyguya Tanpınar; “Rüyalar” adlı hikâyede *“O zamana kadar anlattığımız rüyalarına refakat eden duygu burada birdenbire kayboldu.”* (s. 244-245), “Geçmiş Zaman Elbiseleri” adlı hikâyede *“Yalnız sonradan bu geceyi düşünürken bu yekpare uykuya bir nevi vicdan azabına benzeyen garip ve ağır bir hissin, tıpkı bir ölüm musikisi gibi uzaktan refakat ettiğini hatırladım.”* (s. 73), “Yaz Yağmuru” adlı hikâyede *“Bazen, şüphesiz gündelik işlerin, kendi mazisine ait şeylerin de rüyalarına karıştığı olurdu. (...) Çünkü bu iki cins rüya birbirinden adeta farklıydı. Birincisine bir nevi sır, içinden gelen bir duygu refakat ederdi; rüyadan ayrı bir şey.”* (s. 243) yer verir. Bu ifadeler doğrultusunda Tanpınar'ın estetiğinin temelinde, gerçek rüyadan bahsedilmez; o, rüyanın eşlik ettiği duyguyla ilgilenir. Korku, vehim, saadet, sonsuzluk, arzu, keder, yalnızlık gibi birçok duyguyu şekillendiren rüya; Tanpınar'ın eserlerinde esastır.

Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı eserinde Türk ve dünya edebiyatından müstesna isimlere yer verirken o isimlerin beğendiği yönlerine değinir. “Fuzuli’ye Dair” yazısında Fuzuli’nin dil ve üslubuyla ilgili birçok özelliğini sıraladıktan sonra “*Fakat en mühimi, onun edebiyatımızın bir tarafında daima büyük bir duygu hazinesi gibi durması...*” (EÜM: 165) ifadelerine göre Tanpınar’ın Fuzuli’ye hayranlık duyması onun duygularını etkili kullanmasından ötürüdür. Servet-i Fünûn yazarlarından Halit Ziya Uşaklıgil’i değerlendirdiği yazısındaki “*Hâlid Ziya devrini aşamadı, fakat onu kendisine kabul ettirdiği çerçeveler içinde yaptı ve yaydı. Yarattığı tiplerden bir kısmının nesiller boyunca hayatta devam etmesi de gösterir ki, tiplerin bir nevi dinamizması vardır. O, bir duygu nev’ini, bir görüşü cemiyetimize getiren adamdı.*” (EÜM: 287) ifadelerinde de duygunun vurgulandığı görülmektedir. Yahya Kemal’in şiir anlayışını hayranlıkla anlattığı yazısında ise onun şiirlerindeki duyguları musikinin dahi veremediğinden bahseder: “*Duygu dediğimiz şeyin bu kadar mucizeli bir şekilde ses oluşunu belki musikîde bile görmeyiz.*” (EÜM: 333) ifadesiyle Türk şiirinde “nağme”yi kuran adam olarak gördüğü Yahya Kemal’e bu yakıştırmayı, şiirlerinde duyguları etkili kullanmasından dolayı yapar. Tanpınar, makalelerinde ve eleştirilerinde öne çıkardığı yazar/şairlerin beğendiği yönlerini sıralarken eserlerin kendisini çeken duygu yönüne değinmektedir.

Tanpınar, “*insan dediğimiz duygu ve düşünce kaosunun vuzuh noktası*” (EÜM: 147) olarak gördüğü “dil” ile sanatını icra ederken kendisine duygu ağırlıklı bir yol çizer. Sanat anlayışının temelinde duygunun yeri önemlidir, bunun bir gelenek olduğunu Mehmet Kaplan şu ifadelerle belirtir: “*Türk felsefesi yoktur, fakat bir Türk edebiyatı vardır ve bu edebiyat, duygular, hayaller ve semboller vasıtasıyla Türk milletinin hayat karşısında aldığı tavır, yani Türk’ün insan, kâinat, toplum, din hakkındaki görüşlerini canlı bir şekilde ifade eder.*” (EÜM’in arka kapağından) ifadeleri doğrultusunda Tanpınar’a göre sanatkar, karanlık dünyasını duyguları etrafında esere yansıtır:

“İster bir rüyayı anlatalım, ister realiteden bahsedelim; Ancak bu suretledir ki, sanat, adamı, ömrünün arızalarına, realitenin akislerine realite üstünde bir çehre verebilir. Herkes kendi varlığının karanlıklarında rüyalarının sırrını gizler. Bu demektir ki eserlerimizde, benliğimizin bir köşesinde, bizim için bilinmeyen bir dip tabakada hapsedilmişlerdir.” (G: 36)

3.1. Olumlu Duygular

Tanpınar'ın günlüklerinde, mektuplarında, makalelerinde ve denemelerinde dostluk, merhamet, sevgi, arzu, mutluluk, ümit, sonsuzluk, galibiyet, sabır, huzur vb. pozitif duygular başta gelirken kullanım sıklığı en fazla olan beş olumlu duygu şunlardır: sevgi-aşk, arzu, mutluluk, ümit, sonsuzluk.

3.1.1. Sevgi-Aşk¹⁴

Sevgi-aşk; her dönem psikolojinin, felsefenin ve edebiyatın ana temalarından biri olmuş; şairler ve yazarlar tarafından, insanı insan yapan bu duygu çokça işlenmiştir. Tanpınar'ın hikâyelerinde de sevgi duygusunun zengin bir anlatımla ele alındığı görülmüştür. Özellikle mektuplarına ve günlüklerine bakıldığında aşırı sevgi ve bağlılığın yani aşkın daha çok işlendiği göze çarpmaktadır.

Tanpınar, ruhu etkileyen ve ona bütün özelliklerini kazandıran aşkın nasıl başladığından ziyade onun devamlılığıyla ilgilenir. İnsan soyunun sürekliliğini sağlayan kalıtımın rolü düşünüldüğünde, Tanpınar aşkın aktarılmasında da kalıtımın önemli bir işlev kazandığını düşünür. Tanpınar'a göre *“tek bir spermde nakledilen bir yığın”* (YG: 147) özelliğin arasında aşk da vardır, aşk insan hayatında lezzetli keşifler doğurur. İnsan vücudunun her kımıldanışında farklı güzelliklerini gösteren ve *“sevdiğimiz mahlûku, yavaş yavaş çok şaşırtıcı bir coğrafya gibi keşfet(tiren)”* (YG: 148) araç aşktır.

Tanpınar, aşk tecrübesinin insanlara ölüm tecrübesinde olduğu gibi atalardan miras kaldığını düşünür. Büyük aşk şairlerinin bu duyguyu etkili işlemesinin nedenini, sevgili ile ezelden tanışmış olmasına bağlar. Her âşışın bir *“reminiscence¹⁵ vehmi içinde”* aşkı yaşamasına değinen Tanpınar, aşkı tecrübe etmeyen âşıkların dahi Âdem ile Havva'nın tecrübesini, hazzını, acısını ve ayrılığını kendi benliğinde bulacaklarını söyler: *“Uzviyetimizin en karanlık tarafında, çok gizli bir yerde teninin kadınından ayrılmış olmanın azabı mevcut ve müessirdir.”* (YG: 149). Bu ifade doğrultusunda, Tanpınar'ın eserlerindeki sevgililerin ayrılmadan ayrılık kaygısını duymalarının nedeni, daha anlamlı

¹⁴ Günlüklerinde ve mektuplarında sevgiden ziyade aşk duygusu daha sık geçtiği için bu başlık altında *“aşırı sevgi ve bağlılık”* olan aşk değerlendirilmiştir.

¹⁵ *“Belli belirsiz anı, bulanık anı, hatırlama, kaynağı eski bir hatıra dayandığı halde insanın zihninden doğmuş zannettiği düşünce.”* (Özcan, 2016: 232).

görülmektedir. Özellikle hikâyelerdeki erkekler, karşılarına çıkan güzel kadınlara karşı hiç yabancılık çekmemekte; onları ezelden tanıdıklarını düşünmektedir; bu düşünceye kapılmalarının sebebi, Tanpınar'ın aşk tecrübesini ezeli bulmasıdır.

Tanpınar'a göre aşkla erkek, kendi oluşumunu tamamlar; yani kadın bedeni ve ruhu erkeğin bütünleyicisidir. *“Onlar bütün tekevvün boyunca benim kısa lezzetlerim ve uzun hasretlerim olmuşlardı. Şimdi onların hepsini sende, senin tılsımlı terkinde teker teker buldukça şaşıyorum.”* (YG: 149) diyen Tanpınar, aşkı tabiatın kucağında -taştta, madende, bitkilerde, derelerde, gül bahçesinde vs.- arar. Tabiat kadar sonsuz olan aşk, asırlar boyunca kendi oluşumunu tamamlayarak gönüllerde kendine yer bulur. *“O, ruhun muayyeniyet kazanması için biricik nizamdır. Ve bizi ömrümüzde bir defa ve bir tek insan için ziyaret eder ve bir defa koklandıktan sonra unutulmayan bir gül gibi bütün bir ömrü lezzet hatırasıyla doldurur.”* (YG: 153) ifadeleriyle Tanpınar, âşık olmayanlara acır; Don Juan'ı örnek vererek hayatı anlamsızca sürdürdüğü için onu hiç kıskanmadığının da altını çizer.

Tanpınar, aşk psikolojisinin insanda uyanmasına güzel sanatların etkili olabileceğini söyler; bunun yanında sanatkârın elinde parlayan aşk, sanat eserini ölümsüzleştirecektir. Tanpınar'ın İstanbul ve Bursa'ya olan sevgisi, sanatın bu kentlerde şekillendirdiği ruhu benimsemesinden kaynaklıdır. *“Kendimi, milletimi, dilimi hep onda bulurum. Ve onu severim.”* (M: 257) dediği İstanbul'un ve *“Bu füsûnu, üstünde yükseldiği toprağı kavramasını bilen ve o kadar asırdan sonra ilk günlerin tazeliğiyle bizi saran mimarî yapar. Bütün hayat orkestrasını bir sana'tın tek başına idare ettiği bir şehir görmek isteyenler -hiç olmazsa vatanımızda- Bursa'yı görmelidirler.”* (YG: 244) ifadesiyle örnek gösterdiği Bursa'nın ondaki yeri çok başkadır.

Tanpınar, çevresinde gördüğü yahut tanıdığı kadınların fiziksel özellikleri üzerinde günlüklerinde fazlasıyla durur; kadınlar zihnini sadece gündelik hayatta değil eserlerinin oluşumunda da meşgul eder. Nitekim *“Hayatımda aşk yok. Beni yalnız o diriltebilir.”* (G: 93) ifadesiyle eserlerinin ana malzemesini oluşturan aşkın bulunmaması, -söylediği dönem itibarıyla- sanatsal yaratımını engellemiştir diyebiliriz.

Tanpınar, genç kızların cazibelerinden etkilendiğini fakat kadınları sevdiğini söyleyerek evlenmeme nedenlerinden birini böyle izah eder: *“Estetizmi ve aşkı varoluşun*

odağına yerleştiren Tanpınar gibi bir yazar için mütevazı sevgilere dayanarak kurulmuş evlilik hayatının cazip gelmeyeceği açıktır. Tanpınar, kadınla gündelik hayatın sıradanlığını yaşamayı değil, onun üzerinden aşk ve güzellik rüyası görmeyi ister.” (İnci, 2014: 42). Tanpınar’ın günlüklerinde büyük bir aşktan bahsedilir, lakin kadının hiçbir özelliğine yer verilmez: *“Bilhassa bir kadını sevdim, çok ıstırap çekmekle beraber hakikaten mesut oldum, birkaç kadın da beni sadece tatmin ettiler.”* (G: 324). Zaman zaman karşılaştığı ve kimliğini açıklamadığı kadına tutulan Tanpınar, tam manasıyla duygularını kadına açamamaktadır:

“Asıl garibi bütün bunlardan hiçbir surette sana bahsedemeyeceğimdir. Bu komediyi sonuna kadar oynayacağız. Sen tali’ine gideceksin, ben kendi tali’ime... Tek iyiliği de bu. Fakat niçin olmasın? Niçin on beş, yirmi sene evvel yaptığımı bugün yapamayayım? Niçin geri kalan, senin için ve seninle geçmesin? Niçin etrafım benim üzerimde bu kadar ağır basıyor?” (G: 115-11)

Hülasa Tanpınar’a ilham getiren duygu aşktır ve kadın, onun sanatının ağırlık merkezini oluşturmaktadır; *“Aşk gidince her şey gitti.”* (G: 312) ifadesi, bu çıkarımı desteklemektedir.

3.1.2. Arzu

Arzu, felsefenin ve psikolojinin ana konularına teğet düşen bir duygudur; üzerine o alanlarda fazlasıyla çalışılmıştır. Edebi ürünlerin kurgu yapısında da önemli bir duygu olan arzunun, Tanpınar’ın hikâyelerindeki yeri bambaşkadır. Tanpınar, *“arzu hayatın biricik sırrıdır”* (YG: 144) ifadesiyle anlamlandırdığı arzu duygusuna kendi yaşamında ve bittabi eserlerinde fazlasıyla yer vermektedir. Bu duygunun günlüklerinin satır arasında görebildiğimiz kelime karşılıkları “haz, tensellik, erotik, şehvi, çıplaklık, seksilik” olmuştur. Tanpınar’a göre insan, ömrünü şöyle tamamlar: *“doğuşun velvelesi, ümitler, seks, neşe, heyecan ve ihtiyarlığın adım adım yaklaşması.”* (G: 201). Sanatına hükmeden düşünce tarzı, kadın vücudunun karşı cinste oluşturduğu şehvi duygulardır. Kadının, hayatındaki tüm boşlukları doldurabildiğini Tanpınar; *“Evvela erotik bir bünye yahut zihnîleşmiş erotizm... Belli başlı vizyonum kadın vücudu. Kendiliğinden gelen. Benim için hakiki cristallisation¹⁶ oradır.”* (G: 254) ifadeleriyle aktarır.

¹⁶ “Kristalleşme, billurlaşma, açığa kavuşma.” (Özcan, 2016: 106).

Şahin'e göre, Tanpınar'ın poetikasında tamamlanmak arzusu, cinsel birleşme biçiminde de karşılık bulur. “...erotizm, kelimelerin başlattığı ancak onlar ortadan kaybolduktan sonra ortaya çıkan boşlukta cereyan eder. Erotizmin mekânı dilin yapısal kendiliğindeki belirsizliktedir.” (2012: 71) ifadelerince Tanpınar'ın eserlerindeki anlamda oluşan aralıklar, erotizme hizmet etmektedir, Şahin'in “*Tanpınar dille sevişen adamdır.*” (2012: 73) ifadesi, erotizmin Tanpınar'ın sanatsal üslubundaki işlevini özetler.

Tanpınar'ın hikâyelerinde âşık olunan kadının bedeni arzulanmaz, yani güzellik idesinin etrafında yaşayan kadın ile cinsel haz uyandıran kadın birbirinden farklıdır; birinde insanilik, diğerinde çıplaklık vardır: “*Başkalarının ağzında öğrenebileceğim şeyleri söylemekten ne kadar çekinirsem çekineyim güzel kadın ve hazlar ayrı şey, yazık ki devam edemiyor ve kadının arkasından insan, haz insanının arkasından solmayan çıplak insan çıkıyor.*” (G: 308). Tanpınar'a göre hayatını sadece arzularıyla idame ettiren Don Juan gibiler “*arzunun cehenneminde, şifasız bir boşluğun kırbacı altında bütün ömürlerince sürüneceklerdir.*” (YG: 153)

Tanpınar, günlüklerinde kadınların hususiyeti üzerine düşüncelerini söyler; bir tarafta arzu nesnesi kadın, diğer tarafta insan olan kadın vardır:

“Kadın vücudunun güzelliği. Bir yığın tecrit. Daha doğrusu ortada ikilik var. Kadın hem kadın hem de insan. Bizim yalnız bir tarafı hoşumuza gidiyor. Bu kadar mükemmel bir haz vasıtasının, bu kadar mükemmel bir şeyin bir kafası, kendisine mahsus bir kaderi, mizacı olması ne fena bir şey. Kadın insan olmamalıydı!” (G: 235)

Tanpınar, aşksızlık kadar kadınsızlıktan da günlüklerinde ve mektuplarında şikâyet eder. Tanpınar, gerçek aşkın arzuya galip gelen aşk olduğunu belirtirken “*Nietzsche'nin 'Sensualite'nin köpeği' adını verdiği yırtıcı, fakat haddizatında lâtif ifrit, şuur hayatımızın eşiğinde mütemadiyen şekil değiştiren o cazip Sfenks'i duyduktan sonra ruhumuzu kaplıyan ataletle galebe çalabilen aşk, büyük imtihanım vermiş olan asıl aşktır.*” (YG: 146-147) ifadelerini kullanır. Tanpınar, Nietzsche'nin benzetmesiyle arzunun, -Sfenks heykelindeki gibi- kadın vücudu olduğunu söyler:

“Sansualite bir kuyu gibi. İmajlar bir kere sizi yakaladılar mı kurtulmanız imkânsız. Fakat tadabilmek için hafif bir muvazene bozukluğu lazım yahut zihnîlik. Bir de karşı tarafın kendini muhafaza etmesi, küçülmemesi, gülünç olmaması. Burada tatminin en büyük şekli ümitsiz olmayan sonsuzluktur. Acaba bütün bunlardan -ki gayet kötü ifade edilmiş şeylerdir, hakikatte arzunun dışında kalan psikolojik tarafı bir yana, gördüğüm şey büyük resimde heykelde bizi o kadar şaşırtan genç kadın vücududur-” (G: 307)

Tanpınar’ın kadın eşyasına karşı ilgisi olduğunu günlüğünde kendi dile getirmektedir; sevdiği kadını hatırlatan her şey onda hayranlık uyandırır. Cismin üzerinden başlattığı erotizm bir nevi kadına duyduğu arzunun açığa vurulmuş hâlidir. Kadın bedenini sarıp kuşatan her şey ona göre değerlidir, kadının çıplaklığı kendisine tanrıçaları anımsatır:

“Evvela masa üzerindeki küçük süslerini, kullandığı losyonları, tuvalet eşyasını seyrettim. Aldım, baktım. Küçük saatini elimde evirdim, çevirdim. Sonra elbise dolabına baktım. Bütün o kat kat elbiseler, süsler. Her kadını tamamlayan şeyler bana korkunç bir yalnızlık, acıma ve onun olma his ve arzusunu verdiler. Utanmasaydım yere diz çöker, çarşafta ayağının yerini öperdim, yastıkta ve örtülerde vücudunun izlerini. Yapamadım. Kültürün, makul hayatın, muvazeneli ruhun ötesinde kendisine adeta kıyan hayatıyla bana adeta başıboş cinsin bir reenkarnasyonu gibi görünüyor ve beni öyle çekiyordu. (...) Fakat durmadan çeken ve büyüleyen çıplak vücuduyla bütün tabiata müsavi Helen’in gizli ve en asli kanunlarıyla mücehhez bir ilah gibi büyüktü. Küçük, haşin ve bir bakıma çirkin yüzü, yanmış kolları, boynu, memeleri, kalçaları, ayakları her şeyi bir divinite¹⁷, de olduğu (gibi) büyük, ölçüleri geçen şeydi. Hepsi ‘Korkma, tapın, bana doğru ak!’ diyordu.” (G: 306-307)

Tanpınar’ın günlüğünden, çevresinde gördüğü genç kızlara da cinsel nesne olarak baktığı anlaşılmaktadır. Adalet Cimcoz’a yazdığı mektupta da “*Lolita’cılığı ayıplamayı benden bekleme. İçim gidiyor vallahi.*” (G: 334) diyen Tanpınar, kendisini baştan çıkaran hazzın “hayvani hayatın arasından” çağırdığını hiç kimsenin ona karşı koyamayacağını sadece “*uzviyetin imkânsızlığı ve heyhat cemiyetin hükümleri*” (M: 161) karşısında boyun eğdiğini söyler.

¹⁷ “Tanrısallık, Tanrı.” (Özcan, 2016: 117).

3.1.3. Mutluluk¹⁸

Tanpınar'ın hayatına ve eserlerine bakıldığında mutluluğun yakalanmak istenen bir duygu olduğu görülmektedir. Tanpınar, annesini Kerkük'te tifüsten kaybettikten sonra 1916 sonbaharında Antalya'ya ailesiyle yerleşir. Hastahanebaşı mevkiinde tek başına deniz kıyısında ve kayalıklarda gezmeyi sevdiğini söyleyen Tanpınar, onu mutlu eden ve sanatının beslendiği iki manzaradan bahseder:

“Biri bu kayalıkların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışıkla ve dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzaradır. Bu kayalarda beni mesut eden şeylerden biri de yine sakin saatlerde kovuklara suyun dolup boşalmasıydı. Bir de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi. Bunlar benim muhayyilem için büyük manaları olan şeylerdi.” (YG: 395-396)

Tanpınar, insanın çevresinde onca güzelliğin olduğunu ama yine de mutlu olamadığına dikkat çeker. İnsanların eldeki imkânlarla mutlu olamamasını üzücü bulur, hülya insanı olmasının nedenini açıklar. Gerçeklerden hayallere doğru kayan mutluluğun içinde bir aile kurma hülyası vardır: “*Realiteden kopuk, şahsi saadet hülyalarım var. Küçük bir kız çocuğu, dişi ve yavru bir köpek, benimle dost olmuş bir çift saksığan. Bu sonuncularına o kadar bağlıyım ki. Bunlarla vizüel¹⁹ denebilecek saadetler temin ediyorum kendime.*” (G: 156). Tanpınar; bir yandan aile kurmanın bir yandan da akademik başarıyı elde etmenin zor olduğunu, bunlara insanın ancak ömrünün sonunda ulaşabildiğini belirtir: “*Her şey bizde geç oluyor. Erken başlıyor fakat geç oluyor. Türkiye’de insanlar ya hayatının sonuna kadar ferdi saadet hülyasıyla yaşıyorlar yahut da aile gailesinde tükeniyorlar.*” (G: 193). Çevresinde gördüğü mutsuz aile tabloları onun “*bekârlık ne saadet... ne akıllılık.*” (G: 218) demesine neden olurken özellikle hasta olduğunda aksini düşünür.

Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı bir mektubunda kendisinin mutluluğu Avrupa’da bulacağına inandığını söyler. Üniversiteden bir yıllığına uzaklaşarak dinlenmeyi hedeflemektedir, Avrupa’ya gidebilmek için Cevat Dursunoğlu’yu ikna etmesini ister:

¹⁸ Mutluluk duygusu bu çalışmada; sevinç, saadet, eğlenme, müjde, tebessüm, neşe, memnuniyet, kahkaha, mesut kavramlarını karşılamaktadır. Tanpınar’ın eserlerinde mutluluk kavramı geçmemektedir, onun yerine saadet duygusu geçmektedir. Neşe ve sevinç daha kısa vadeli olup mutluluğa geçişte ilk basamaklardır.

¹⁹ “Visuel, görme duygusuyla ilgili.” (Özcan, 2016: 272).

“Kutsi, ister misin ben mesut olayım? Beni bir sene için Avrupa'ya, maaşımla ve bir parça da yani birkaç yüz liralık bir tetkik seyahati masrafiyla gönderin. Bu seneler benim için çok mühimdir. (...) Ben mektepten çıktım çıkalı geçirdiğim on üç seneyi yaşamadım; sırtımda bir dağ gibi taşıdım, yorgun ve bitabım.” (G: 179)

Tanpınar; yazılarında yaşadığı yüzyılın insana birtakım zorluklar yaşattığının, gerçek mutluluğu düşünmenin rüya olabileceğinin altını çizer. İnsanın dışında gelişen toplumsal-tarihi-askeri-siyasi olaylar, yirminci yüzyıl insanını derinden etkilemiştir; Tanpınar insanların saadet duygusu yerine en fazla yakalayabileceği hissin huzur olacağını söyler:

“Sanki asrımızın insanına rahat hakikaten nasipmiş gibi düşünüyoruz. Rahat, ferdî saadet, kaygısız baş, bunlar on dokuzuncu asrın kısa rüyalarıydı. Doğrusunu isterseniz bizlere hiç nasip olmayan rüyalar... İnsan talihinin azdığı bu devirde bunu akla getirmek bile gülünçtür. Bu devirde olsa olsa vazifesini yapmaktan gelen iç ferahlığı, huzur vardır.” (YG: 62)

Tanpınar, Dante'nin cehennemindeki Francesca de Rimini'nin²⁰ ağzından ilk defa (yasak) aşkın işlendiğini ve ilk günahın azabına rağmen aşkın bir saadet kaynağı olduğunu ifade eder. Tanpınar aşkın peşinden koşup evliliği ertelediği için kendisine kızar, şahsi hayatındaki mutluluğu geciktirmesinden dem vurur: “*Nesiller önümden nasıl geçiyorlar ve ben hep aynı hülyadayım. Keşke evlenmiş olsaydım ve ferdi saadet düşüncesi kafamda bu kadar zalim bir hedef olmasaydı. Bir duvarın arkasında gibi yaşıyorum.*” (YG: 145)

Tanpınar, çocukluğunda da kitap okumayı çok sevdiğini lakin imkânların kısıtlı olması sebebiyle kitap temin ederken zorluklar yaşadığını, yeni neslin şanslı olduğunu belirtir: “*Çocukluğumun hangi çağına baksam bu kitap yokluğunun verdiği boşluğa, o acayip, çıldırtıcı can sıkıntısına rastlarım. Bu günün gençleri o zamanki benden ne kadar mesut! Acaba saadetlerini biliyorlar mı?*” (YG: 393)

3.1.4. Ümit

Tanpınar; mektuplarında, günlüklerinde ve hikâyelerinde kendisinin/kahramanlarının içsel yolculuğunda bu duygu yoğunluğunu güçlü bir anlatımla oluşturmuştur. Tanpınar,

²⁰ Dante ile aynı devirde yaşayan Francesca de Rimini'yi şair, *İlahi Komedya* adlı eserinde karakter olarak işler. Eserin konusu edebiyatla sınırlı kalmamış hem resim hem müzikte kendine yer bulmuştur: Rus klasik bestecisi P. İ. Çaykovski (1840-1893) “Francesca de Rimini” bestesi ve İngiliz Ressam William Dyce'ın (1806-1864) “Francesca de Rimini” adında bir tablosu mevcuttur. Tabloyu incelemek için bk. : (https://www.nationalgalleries.org/sites/default/files/styles/postcard/public/externals/292.jpg?itok=GOJ_sf2l)

ölmeden iki yıl önce hastalıklarına ve yaşına rağmen çalışmalarını devam ettirdiğini, hiç pes etmediğini dile getirir ki bu, Tanpınar'ın en zor koşullarda dahi yaşamdan ümit kesmediğini gösterir:

“Fakat sanat ve şiir garip şeyler. İnsan tesadüfle de kalabilir. Üç beş manzumenin tesadüfü, gizli bir zembereğin oynaması, seni iç hayatının öyle bir yerine getirir ki, eser çıkar. Onun için çalışmaktan hiç vazgeçmedim. Ve çalışıyorum da. Şimdi itiraf edeyim, günde hiç olmazsa iki saat bitmemiş mısraları kopya ederim, nasıl bitireceğimi düşünürüm ve ararım. Bavul dolusu böyle müsvedde vardır evimde. Burada da böyle. Ölmediğime göre daha ümit var demektir.” (M: 180)

Özellikle gençlik yıllarında hülyalar kurup onların gerçekleşmediğini görünce ümitsizliğe kapılır. Ahmet Kutsi Tecer'e 1936'da yazdığı mektupta on yılda inşa ettiği hayatından memnun değildir, kendini yetersiz bulur, “meşhur olmak ümitlerinden” vazgeçtiğini, on yıl önceki ümitlerinin gerçekleşmediğini söyler:

“Aradan on sene geçmiş... Bu on sene beni çıldırttı. Bu uzun zamanda ne yaptım. Hiçbir arzum tahakkuk etmedi, hiçbir gayeye erişemedim. Zamanı sadece sukut-ı hayallerle doldurdum. 34-35 yaşında olmak ve hiçbir şey yapamamaktan sarf-ı nazar ilerde yapabileceğine dair en ufak bir ümit bile taşıyamamak... Geçirdiğim seneler, hakikat bu ki gelecek olanlardan fazla bir ümit beklemeliğime bile imkân vermiyor. Üstelik yapılmamış bir hayat da var.” (M: 38)

Ahmet Kutsi Tecer'e aynı yıl yazdığı bir başka mektubunda aşktan ümidini kestiği için evlenmek istediğini söyler: “*Evlenmek meselesi ne oldu? Evlen, Kutsi evlen... Ebedi bir şifadır evlenmek. Ben doğrusu ümit etmekten bıktığım için evlenmeğe derhal hazırım.*” (M: 48). Tanpınar, Cevat Dursunoğlu'ya yazdığı bir mektubunda mebus olmaya karar verdiğini bildirir, genç olsa Ankara'ya direkt gidebileceğinden bahseder. Kendisinden alacağı haberle hareket edeceğini söyler, kendisini yanlış anlamaması için uzun uzun açıklamalarda bulunur, bir ay sonra gönderdiği bir başka mektubunda ise *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* üzerine çalıştığını ve çok yorulduğunu kendisini mahcup etmeyeceğini ümit ettiğini söyler:

“Binaenaleyh bütün ümitlerimi bu mektuba bağlıyorum. Beni tanıdığımız için, bu arzunun İlalettayin bir hevesten, bir hırs veya nefs-i emmâre kabarışından ibaret addetmeyeceğinize, basit bir yükselme arzusuna kapıldığımı zannetmeyeceğinize eminim. Her halde, bizim Cevat Bey fırka idare heyetinde iken, hazır şu işi yapıvereyim, tam fırsattır diye düşünmedim, buna emin olun.” (M: 70)

Tanpınar ömrünün sonlarına doğru ümitsizliğe kapılır, gerek genç yaştaki isteklerinin gerçekleşmemesi gerekse de ülkenin iç ve dış savaşları Tanpınar'ı karamsar ruh hâline büründürür. Eserlerinin 1940'tan sonra yayımlandığı düşünüldüğünde 1939'da Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı mektubunda, “*Son derece ümitsizim, fakat ortaya öyle iddia ile çıktım ki, geriye dönmek imkânsız.*” (M: 55) ifadesiyle duygularını tarif eder; lakin ümitleri sonraki yıllarda gerçekleşir.

Tanpınar, ülke meselelerinde kişisel hayatında olduğu kadar ümitli değildir; gelecekle ilgili endişeleri vardır: “*Memleket işleri hakikaten acınacak hale girdi. İstikbal için ümit bırakmıyor: Biraz birbirimize, biraz medeni hayata ve insan gibi yaşamağa alışsak.*” (M: 201). Tanpınar, bu topraklardaki insanları kedere boğan II. Dünya Savaşı'nın (ve öncesinin) yıkıcı yönüne de değinir. Savaşlardan ötürü halkın ıstırapla ümit duygusunu birlikte yaşamaya alıştığını söyler, özellikle ülke insanının huzura kavuşması için ümit eder. Ülke birçok savaşa dâhil olduğu için halkın, ölüm korkusundan, yorgunluktan ve ümidin ümitsizliğe dönüş macerasından bunaldığını aktarır:

“Kaç fetih, kaç bozgun, kaç hicretle bu insanlar buralara gelmişler, hangi yıkılışlar ve yapılışlardan sonra bu görüşü alabilmişler? Bu semtin meyva veya insan yüzü gibi böyle olgunlaşabilmesi için kaç ölümün, kaç dönüşsüz veda'nın, kaç gurbetin ve ne kadar gözyaşı ve ümidin tecrübesinden geçmesi lâzımdı...” (YG: 238)

3.1.5. Sonsuzluk²¹

“Sonsuz(luk)” kavramının konuşma dilindeki çoklu anlamı, tarihsel sürecindeki gelişimiyle ortaya çıkmaktadır. Sosyal-kültürel değişimler, bilim ve sanattaki katkılar önemli nirengi noktası olur. Ayrıca kişinin sonsuzluk kavramına hayatından ekledikleriyle çok daha farklı bir tanım ortaya çıkacaktır. Soyut ve nitel bir kavram olması sebebiyle edebi metinlerde de fazlasıyla işlenmiştir. Tanpınar, hikâyelerinde hayal âlemini ve mükemmelliği sonsuzluk duygusuyla yakalamaya ve beslemeye çalışmıştır.

İnsanların ebediyet dediği bu “devamlı susuzluğun başında” Tanpınar da sonsuzluğu yakalamak için uğraş verir, özellikle sanattaki sonsuzluğa inanır. “*Güzel eser, kendi*

²¹ Çalışmada sonsuzluk duygusu tabiri, Tanpınar'ın eserleri esas alınarak kullanılmıştır: “Musikiden gelen duyuş, uyanık hâlde rüyanın tek kaynağı değildir; bütün hayatımız büyük firar kapılarıyla doludur. Gece içimizdedir. Doğrusu şu ki, bazen bu iki hâli birbirinden ayırmak imkânsızlaşır. Musikî gibi, büyük manzaralar da uyandırdıkları sonsuzluk duygusuyla bizi ezerler.” (EÜM: 38).

yolunu ebediyete doğru bizzat açar. O, zamanın malıdır, onunla güreşir, onunla zaferini kazanır.” (EÜM: 88). Tanpınar, Ahmet Haşim’in bir dev olup ebediyetle güreştiğini söyler; kendisi de her yazarın/şairin istediği gibi kalıcı olmak istemektedir. Güzel sanatların her birinde -resimde, müzikte, heykelde, edebiyatta...- ebediyet arar. İnsanın sonsuz zaman karşısında yok olacağını, ancak zekâsıyla ortaya koyduğu eserin ebedi olacağını hatırlatır. Zamanı, sonsuz döngüyü simgeleyen mitolojik yılanı (Uroboros’a)²² benzeter: *“Büyük, ölümsüz zaman ejderi kendi üstüne bir daha döndü, gene kendisinden doğabilmek için altın kuyruğunu ısırmağa başladı.” (...)* Tabiat ana yenileştikçe biz de yenileşeceğiz. *Ey ebedî dönüş, sen ne kadar güzelsin! Nizamın, ahengin ta kendisidir.*” (YG: 74-75)

Tanpınar, Tarık Temel’e yazdığı mektubunda Avrupa’daki seyahatinden dönüş vaktinin geldiğini belirtir. Sonsuzluğun zaman ve mekân kavramlarından soyutlanarak oluştuğunu ifade eder: *“Mesela buraya geldiğim zaman sonsuz bir zamana sahip gibiydim. Şimdi elimde yahut önümde kısacık bir yol, bir şerit parçası ve kırpıntı var gibi geliyor. İnsan zaman ve mekâna beraberce yerleşiyor.”* (M: 215). Tanpınar, sonsuzluğu yakalamak için kaybolacağı bir âlem yaratır; tabiatın kucağında aradığı sonsuzluğu; denizi, gökyüzünü ve yıldızları izlerken hisseder. *“Başımın üstünde, insanı her an bir sonsuzluk duygusu ile ezen lekesiz ve çok mavî, rahmânîliği bize çok uzak bir gökyüzü vardı.”* (2017: 238). Çocukluğunda Siirt’te yazın sıcak olduğu için damlarda yatarlar, Tanpınar gökyüzünü izlemeye koyulur: *“Yıldızlı gece beni büyülerdi sanki. Sonsuzluk dalga dalga vücudumu ve ruhumu doldururdu. Bir Sümer rahibi gibi muhayyilem hep yıldızlarla meşguldü. Sırrın içinde yüzerdim.”* (YG: 395).

Tanpınar, içinde yaşadığı zamanın dışına rüyalarla çıkar; rüyayı sonsuzluğa açılan bir kapı gibi görür. Sınırsızlığın içinde farklı dünyalar kurduğunu, uyanınca kendini bulduğunu söyler:

“Onların bizi kapattığı hudutsuz âlemde bu donuk, fakat parlak sabaha kavuşmak. Bu ışıktaki kendisini bulmak... Rüyalar bizi bilmediğimiz bir fantezinin sonsuzluğuna hapsediyorlar, tabiat kadar sonsuzum fakat kendim değilim. Bende benden başka bir şey olmayan bir yığın başka bir şey konuşuyor, maruz kalıyor, hareket edemiyor. Uyanınca çok uzaklardan kendime doğru dönüyorum. Bu donuk

²² “Kuyruğunu ısırarak yılan olarak da bilinen Uroboros, tamamlanmışlığın, bitmişliğin, mükemmelliğin sembolü olup, kendi kuyruğunu yutan daire şeklinde bir yılan formunda tasvir edilmektedir. Ebediyetin, tekrar doğuşun ve sonsuzluğun sembolüdür” (Erden, 2016: 79).

inci zenginliğindeki dünya benim yeniden kendisi olan varlığımın aynasıdır.” (G: 209)

Tanpınar, “Güzel ile Sevgi Arasında” adlı yazısında ebediyet duygusuna yer vermektedir. “Sevgi” ile “Güzel” kavramları ebediyette karşılaşır ve sohbet ederler. “Sevgi”, nerede olduklarını sorunca “Güzel” *“Heyhat yavrum, burada korku da yoktur, biz sadece varız, sükûnun okyanusunda ebedî varlığın talihini paylaşıyoruz!”* (YG: 138) Maddenin hâkim olduğu dünyadan çok uzaktadırlar; bulundukları sonsuzlukta, madde yoktur.

3.2. Olumsuz Duygular

Tanpınar’ın günlüklerinde, mektuplarında ve denemelerinde öfke, mahrumiyet, huzursuzluk, keder, korku, yalnızlık, şüphe, aşağılık, vb. negatif duygular başta gelirken kullanım sıklığı en fazla olan beş olumsuz duygu şunlardır: üzüntü-keder, korku, yalnızlık, yetersizlik, şüphe.

3.2.1. Üzüntü-Keder

Tanpınar’ın eserlerine bakıldığında keder duygusunun diğer duygulara göre daha baskın olduğu, Tanpınar’ın biyografisi göz önünde tutulduğunda acı çekmesini çeşitlendiren olaylar yaşadığı görülmektedir. Tanpınar’ın çocukken annesini kaybetmesi, babasının mesleği gereği sık yer değiştirmesi, geçirdiği hastalıklar, kardeşlerinin sorumluluklarını üstlenmesi, geçim kaygısı, aile kurma saadetinden yoksun olması, tanınmış ve takdir edilmiş bir yazar/şair olmak istemesi, yaşadığı yüzyılın belli problemlerinin olması, doğduğu ülkenin şartlarını bilmesi, kaderinin-bahtının kapalı olması... Tanpınar, sınırları aşıp şöhreti yakalamak isterken o yurtdışına ancak elli üç yaşında çıkabilmiştir: *“Hakikat şu ki ben Türkçede yeniyim. Fakat dünyada yeni değilim. (...) Ben ise dünya içinde ileriye açık, mazi ile hesabını gören bir Türkiye’nin peşindeyim. İşte memleket içindeki vaziyetim. Dışarıya gelince hiçbir zaman taşamayacağım. 1925’te Avrupa’ya gitseydim, başka adam olurudum.”* (G: 291). Tanpınar, elindeki fırsatları kaçırdığı için kendisiyle çatışır: *“Kırk yaşında tek odada müstakil bir evim oldu. Her şey hayatımda geç oldu. İlk nesir kitabım kırk yaşında çıktı. Hâlâ bile ikinci romanım Remzi’de bekliyor?”* (G: 292) diyen Tanpınar bir Türk aydınına yaşadıklarını reva görmez;

mahrumiyet, çalışmalarını etkiler. Bütün bu tespitler doğrultusunda Tanpınar, sanatını da acı ile yoğurmuştur denilebilir.

Tanpınar'ın Adalet Cimcoz'a Paris'ten yazdığı mektupta artık “müddet” bekleyen adam gibi olduğunu ve “çöplüğünü” özlediğini bildirir. Dostu Doktor Tarık Temel'in sözlerine ehemmiyet vermemesinin üstünde durduktan sonra “*O da benim gibi meyas yaratılmıştır.*” (M: 38) diyerek kedere yabancı olmadığını hatta o duyguları yaradılışı gereği kabullendiğini belirtmiş olur. Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı mektubunda ise neden kederlendiğini/üzüldüğünü izah eder. Haluk Sunat, bu söylemleri yorumlarken Tanpınar'ın kendi canını acıttığına yani mazoşistik²³ bir haz yaşadığına dikkat çeker:

“Aradan on sene geçmiş. Bu on sene beni çıldırttı. Bu uzun zamanda ne yaptım. Hiçbir arzum tahakkuk etmedi, hiçbir gayeye erişemedim. Zamanı sadece sukut-ı hayallerle doldurdum. 34-35 yaşında olmak ve hiçbir şey yapamamaktan sarf-ı nazar ilerde yapabileceğine dair en ufak bir ümit bile taşıyamamak... Geçirdiğim seneler, hakikat bu ki gelecek olanlardan fazla bir ümit beklemekliğime bile imkân vermiyor. Üstelik yapılmamış bir hayat da var. Ah ne olurdu, (bizim nesil ben varım, sen yoksun) kabilinden bağırان zavallıların akli bir parça da bende olsaydı. Hani Sultan Mahmut'un Ara[p']a dediğı gibi (Hiç olmazsa bir gece rahat uyurdum). Yani bir Peyami Safa, bir Necip Fazıl olabilmenin ahmakça saadetne ne kadar muhtacım. Ne oluyoruz, bütün bu kadar ıstırap, mahrumiyet, hayat çeşmesinin başında bir yudum su bile içmeden beyhude bekleyişler, hepsi hepsi boşuna mı gidecek?” (M: 38)

Tanpınar'ın gerek sanatsal metnlerinde gerekse diğeri metnlerinde karşımıza çıkan hastalıkları, çok fazladır. 1936'dan sonra şikâyet etmeye başladığı hastalıkları, Tanpınar'ın yaşam kalitesini düşürmektedir. İlk hastalığı, annesini kaybettiğı yıllarda Kerkük yolculuğunda tutulduğu hummadır; sonraki yıllarda bünyesinin zayıf olması ve bekâr hayatın getirdiğı sıkıntılar nedeniyle, grip ve soğuk algınlığına çok fazla yakalanır. Sigara ve alkol gibi zararlı alışkanlıkları bırakamayıp üstüne de sağlıklı beslenemediğinden hastalıklar, Tanpınar için kaçınılmaz olur. Tanpınar'a rahatsızlık ve acı veren hastalıklara bakıldığında “ürtiker, prostat, uyku problemi, bronşit, fitık, kolit, diş eti hastalığı, nasır, damar sertliği” (Sunat, 2004: 85) gibi hastalıklar sıralanabilir; bu doğrultuda Tanpınar'ın “*hastalığım bir değıl*” (G: 152) diyerek sürekli şikâyet etmesinin sebebi anlaşılmaktadır. 1962 yılında enfarktüs kriziyle hayata veda eden Tanpınar, “*ben parasızlığın şamandırasında yarı hasta, delik deşik bir gemi gibi suyun son hücumunu bekliyorum*” (G:

²³ Acıda zevk arama, kendini baskıdan kurtarmak isteyen kişinin suçu kabullenme duygularını içerir.

297) ifadesiyle hastalıklarıyla harap olan bedenini zorlukla ayakta tuttuğunu söylemektedir. Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer'e 1942 yılında yazdığı bir mektubunda - kimseye söylemediği- hastalığının her şeyden kendisini mahrum ettiğini söyler. *"İnsanlığın büyük ıstırap kervanına katıldım."* (M: 59) diyen Tanpınar, bu yıldan sonra büyük sağlık problemleriyle uğraşır; hastalıkları, bedensel ve ruhsal acılara yol açar.

Tanpınar, Abdülhak Hâmid üzerine yazdığı makalesinde ömrünün sonuna kadar "aynı mesut yıldız"ın ona yol gösterdiği için talihli bir adam olduğunu söyler. Ona göre Abdülhak Hâmid acı çekmediği için ıstırap duygusunun karşılığını eserlerine yansıtamaz; bu sebeple Tanpınar, onun eserlerini eksik bulur. *"Hiçbir zaman idealle hakikatin çıplak ve haşin yüzü arasında kalan büyük bedbahtların ıstırabını tatmadı. Onun için, eserinde insanî zaafıların yokluğu ilk göze çarpan eksikliktir."* (EÜM: 256) diye düşünen Tanpınar, başka bir makalesinde Fuzuli'yi ele alır, onun şiirlerindeki ıstırapın verdiği hazzı beğenir: *"Bir çeşit mazohizmden başka bir şey olmayan bu acıya atılış, onu özleme, onu hayatın tek gayesi, hattâ sebep-i vücudu gibi göstermesi, bu işteki ısrarı eserini öbür şâirlerimizden ayıran büyük vasıflardan biridir."* (EÜM: 142). Tanpınar'ın değerlendirmeleri göz önünde tutulduğunda sanattaki ıstırapın sanatı ve sanatçıyı yücelttiği anlamı çıkarılabilir: *"Fuzulî'nin şiiri, Türkçenin içinde bir eski çağ trajedisinin korosu gibi döğünür."* (EÜM: 142)

Tanpınar, bir genç dostunun yazdığı hikâyesi üzerine onunla konuşur; hikâyenin birçok mahalli özelliği barındırmasına rağmen milli olmadığını söyler. Genç dostu, çocukluğunu Anadolu'da geçirdiğini, topraktan uzak kalmadığını, Anadolu insanına ve köyüne vakıf olduğunu ancak masa başına geçtiğinde hepsinin farklı bir kılığa girdiğini söyler. Tanpınar, dönem aydınlarının yaşadığı bu problemi ıstırap olarak görür: *"Ben bunun sebeplerini çok düşündüm ve neslimizin büyük bir ızdırabını zannederim ki buldum. Kim olursak olalım, nasıl yetişirsek yetişelim, hayat tecrübemizin mahiyeti ve genişliği ne olursa olsun, bizim ağzımızdan hâlâ okuduğumuz frenk kitapları konuşmaktadır.! Tıpkı bizden evvelkiler gibi..."* (YG: 70)

Tanpınar, aşk acısı çektiğini günlüklerinde paylaşır; sevdiği kadına duyduğu aşk yüzünden evliliği, hayatında hep ötelediğini belirtir. Genç kızların bedenlerinin albenisine kapıldığını ama daima kadınları sevdiğini vurgulayan Tanpınar'a, karşı cins mutlulukla

birlikte keder de getirir: “*Bilhassa bir kadını sevdim, çok ıstırap çekmekle beraber hakikaten mesut oldum.*” (G: 324)

Tanpınar, kendi ülkesinin şartlarının elvermemesi hasebiyle aydınların sıkıntıları içinde sanat yapmaya çalıştıklarını dile getirir: “... *sanatkârlarımız fakir bir milletin çocuğu olduklarını, bulunduğumuz yapıcı devirde bir yığın imkânsızlık içinde çırpındığımızı, iki asırlık bir mazi seyyiesinin hesabını ödediğimizi, hülâsa ancak yirmi senenin içinde hayatımıza düzen vermeğe çalıştığımızı, buna rağmen sanatın her vakit ön plânda düşünüldüğünü biliyorlar.*” (YG: 458). Geçen iki yüzyılın kefareti ödediğini söyleyen Tanpınar, yaşadığı yüzyılın ve toprakların zorlukları karşısında büyük imtihan verir. Ülke içindeki koşullarda saadeti yakalayamayıp kaderine boyun eğen Tanpınar, ıstırapın coğrafya ile ilgisine inanıp kabullenir: “*Coğrafya bir kaderdir. Bu demektir ki bunun gereklerini kabul etmek, ona ayak uydurmak şartıyla onunla iyi kötü uzlaşılabilir. Fakat bu şartları büsbütün unutanlar için perişanlık mukadderdir.*” (YG: 88)

Tanpınar, eserlerinde ailesinden çok fazla bahsetmez, lakin babasının ölümüyle ailesine bakmakla yükümlülüğünü üstlendiği anlaşılmaktadır. Tanpınar’ın kendi harcamaları dışında onu borca sürükleyen, ailesi olmuştur denilebilir: “*O bütün aileyi üzerine abanmış hisseder. Kendi şahsiyetini anlatıcı ve anlatılan olarak iki kahramanı arasında böldüğü ‘Teslim’ adlı hikâyesi onun aile sorumluluğunun bir insanın hayatını nasıl yıktığını gösteren, biyografik okumaya uygun hikâyelerindendir.*” (G: 325). Günlüğünde para meselelerinin yakasını bırakmadığından şikâyetçidir, para yetmediği için çevresinden borç alır, geçim kaygısı onun keder duymasına neden olur:

“On birde Takiyettin’e senet imzalatacağım. Remzi’den 150 istedim, 50 aldım. Şerif’ten hiç ümit yok. Çatalca’ya bizim eşeği göndermek lazım. Elektrik, havagazı, su, ablam, Kenan (Tanpınar), ev kirası; hiçbirini veremedim. Nesir ve şiir hepsi kafamda hazır. Neler yapabilirim, felek biraz müsaade etse. Hiçbir zaman bu kadar sefil olmadım, bu kadar biçare, haysiyetsiz ve acınacak. Yarabbim bana bir 5000 lira lütfet.” (G: 142-143)

3.2.2. Korku

Korku duygusu; sadece psikoloji, felsefe ve sosyolojide değil edebiyatta da fazlasıyla işlenmektedir. Her yönüyle insanı konu edinen edebiyatın, insanın tabiatında var olan korku duygusuna yabancı kalması düşünülemez. Özellikle edebi metinlerde gerilim

yaratan korku, Tanpınar'ın hikâyelerinde fazlasıyla yer edinmiş duygulardan biridir. *“İnsan belki kendisine çalışa çalışa bir istidat yaratabilir ama şahsiyet yaratamıyor. Sanatı da şahsiyet, korkular, vehimler, tiksinişler, conflit noktaları yaratıyor.”* (G: 244-245) düşüncesinden hareketle duygu tahlili yapılmıştır. Tanpınar'ın günlüklerini, mektuplarını ve denemelerini ele aldığımızda korkunun eserlerine hâkim bir duygu olduğu görülmektedir. Birçok şeyden korktuğunu satır arasında öğrendiğimiz Tanpınar'ın ölüm, kaybolma, kaybetme, parasızlık, kafasındaki hayalleri gerçekleştirememe... gibi türlü korkuları meydana çıkar: *“Sonra çeşitli korkular. Başta bir an sonra geleceğin korkusu. Bilinmezin korkusu.”* (G: 245). Tanpınar'ın duygu dünyasında korku duygusunun yeri büyüktür, eserlerinde de bu yansımayı görebilmekteyiz. Tanpınar, günlüklerinde kendisine neden korktuğunu sorduğunda *“Her şeyden. Ölümden.”* (G: 245) cevabını verir. Tanpınar'ın, sanatsal yaratımında korkulardan beslendiği söylenebilir.

Tanpınar, hayatın faniliği karşısında planlarını yetiştirememe korkusu yaşar. Her şeyi yapmak istese de ömrün sonuna doğru geç kaldığını hisseder, onları yapamadan ölmek en büyük korkusudur:

“Altmış bir yılın muhtelif bölümlerinde kimi zaman başarı kimi zaman ıstırap, kimi zaman anlaşılmaçlık ön plan çıksa da bütün bunları da içine alan gecikmişlik asıl baskın olan duyguydu. (...) Her şeyi birden yakalama, her şeye birden sahip olma arsızlığının görünür taraflarını besleyen, gecikmişlik duygusunun yörünge değiştirmesinden başka bir şey değildi.” (Kaplan, 2013: 524)

Tanpınar, ölüm düşüncesinden korkar; bunu eserlerinde de çok işler. *“Hiçbir zaman şu son günlerde olduğu kadar ölüme yakın olmadım. Adeta bana bir teselli hissi veriyor, bir gün öleceğimi düşünmek. Başka şeylerden korkuyorum. Zaten ömrüm korku içinde geçiyor.”* (M: 34) diyen Tanpınar, *“ölmekten değil, onu ölümsüzleştirecek şaheserini yazamamaktan”* (İnci, 2014: 23) korkar. Hastalıklarının ömrünün sonuna doğru onu daha çok zorlaması karşısında, ölümü dahi kabullenene bir tavır sergiler. Hayatında bu korkudan tamamıyla da sıyrılmak istemez, Tanpınar ölüm gerçeği karşısında hayatını sürdürebilme çabasıdadır, bundan vazgeçmek istemez:

“Bütün bunlar yaşımızın icabı. Sakal bıyık kestik diye altmışa merdiven dayadığımızı unutacak değiliz ya. Bu iki hastalık beni kendi yaşına yahut biraz daha ileriye götürdü. Şimdi bu bulunduğum noktada kalabilmek meselesi. Tutunabilirsek ne ala, tutunamasak onu da kendisi bilir. Yalnız sıhhat ve ölüm korkusuyla

yaşamaktan büsbütün vazgeçmeyi istemem. Bu kadar istibdat hoşuma gitmiyor. Baş eğmem değil, hoşuma gitmiyor.” (M: 200)

Hastalıklar ve borçlar, Tanpınar’da bilinmezlik korkusu yaratır. Bitmek bilmeyen çeşitli rahatsızlıkları, onu karamsarlığa iter ve iyileşeceğini ümit ederken bir başkasının eklenmesi onda korku oluşturur. Kazandığı para yetmediği için çevreye ve bankaya borçlanan Tanpınar, kalıcı bir ferahlık yaşayamadığı için de korkar. Eski borçları kapatıp üzerine yenilerini eklemesi, zincirin halkaları gibi birbirini takip etmektedir:

“Bugün bir bankadan alıp öbürüne devrettik, onun ferahlığı içindeyim. Roman bir türlü ilerlemiyor. Hastalığım bir türlü geçmiyor. Bu gece lüzumundan fazla et yedim. Sabahleyin çehrem kötü idi. Fakat bileğimde kızartı var. Korkuyorum. Bir gün borçlarımın hikâyesini yazacağım elbette. Fakat bu hastalık geçecek mi? Ben bu perhizden kurtulacak mıyım?” (G: 130)

Özellikle borçlarını ödeyememe korkusunu fazlasıyla dile getiren Tanpınar, toplum içindeki itibarını düşünmektedir denilebilir. Eğer borçlarını ödeyemezse kendisine söylediği kötü sözleri, çevresi söyleyecektir, bu durumun korkusunu yaşamaktadır: “*Hiçbir zaman bu kadar sefil olmadım, bu kadar biçare, haysiyetsiz ve acınacak. Yarabbim bana bir 5000 lira lütfet. Evde en ufak şey asabımı bozuyor. Her şeyden korkuyorum.*” (G: 143). Parasızlık derdine düştüğü için hastalıklarının nüksettiğini düşünen Tanpınar; kaygı, endişe ve korku duymaktadır: “*Yaşamakta oldukları ana, parasal durumlara, yakınlarının başlarına gelebilecek olası felaketlere ve yaşamın diğer yönlerine ilişkin sürekli kaygı yaşayan*”²⁴ (Geçtan, 2003: 189). Tanpınar, stres yaptığı ve sürekli tedirgin olduğu vakitlerde her şeyden korkar, özellikle hastalık ve parasızlık korkusu zihnini meşgul eder:

“Tarık²⁵,a film çekirtmeye gideceğim. Hiç iyi değilim. Düşündükçe hastalığımda parasızlığın tesirini görüyorum. Maddi tesirler bir taraf, ev, gıda, hizmetçi, her türlü sıkıntı. Borçları ödeyememek korkusu, her an para ihtiyacı, bu yük altından çıkamamak, kalkamamak endişesi beni çıldırtıyor. Borçlarım yedi bin beş yüz lira ediyor. Öbür yanda enişte, Mualla’nın vaziyeti... Korkunç. İşte bütün bunlar hatırıma geldikçe, çıldırarak gibi oluyorum. Hastalığının artışı şüphesiz biraz da bundandır.” (G: 156)

Tanpınar, gürültü patırtıdan hoşlanmayan biri olarak herhangi bir kavganın içinde olmak istemez. Bu anlamda risk almadan sakin bir yaşam istemektedir, Ahmet Kutsi Tecer ile “Görüş” adında bir dergi çıkarır. Beşinci sayıyı Goethe yapmayı planlarken gelen

²⁴ Yaygın anksiyete hastalığının tanımıdır.

²⁵ Bahsedilen kişi, Doktor Tarık Temel’dir.

yazıları basmamak için dergiyi kapatırlar: *“İşte Tanpınar’ın korkularını daima besleyen fakat kendisini başkaca bir zarara uğratmadığı anlaşılan ve günlüklerinden başka bir yerde izi görülmeyen Harbiye’deki hapis olayı da 1927’de vuku bulmuştur.”* (G: 44). Tanpınar, bu olayın duyulmasından korkar. *“Hastahaneden, hapishaneden (Harbiye) çıktığım zaman, gurbetten döndüğüm zaman, asker terhislerimde, hep parasız. Yarabbim bu kadarı değiştir ve beni bu ateş gömlektan kurtar. Ömrümün bir hadisesi var ki bahsedilmesinden korkuyorum. Necip (Fazıl Kısakürek) de Nihad da bunu yapabilirler: Şantaj.”* (G: 145) ifadeleriyle Tanpınar, arkadaşlarının kendisine şantaj yapmasından da korkar.

Bitmemişlik hissini yoğun yaşayan Tanpınar, yaptığı çalışmaları mükemmeliyetçi bir edayla takip eder; çalışmalarında ne olursa olsun bir eksiklik gördüğü için yetiştirememe korkusunu yaşar: *“Hiçbir şeyi bitiremiyorum. (...) Gece yarısı öksürükle uyandım ve ilk defa gelecek seneye çıkamam korkusu aklıma geldi. Ciddiyetle geldi. Hiçbir şeyi bitirmeden ölmek istemiyorum. O kadar eser ve kullanmadığım o kadar kelime varken...”* (G: 278). Mektuplarında ve günlüklerinde kendi yazdıklarını eleştirir, “kötü bir şey yazma” korkusundan uzaklaşamaz. Tanpınar, mükemmelliğe giderken her eksikliğinde yolun başına dönme mecburiyetinde kalmaktan korkar; bu durum, güzelliğe ulaşırken yolunu çok uzatmasına neden olur: *“Bütün hayatım boyunca başıma gelen işten, yeniden başlamaktan korkuyorum. Fikir işlerinde, yazıda, para işlerinde hep yeniden başlamak. İlave edeceğin, mükemmelleştireceğin yerde tahtayı baştan silmek veya tekrarlırsa, ya tekrar onunla meşgul olmaya mecbur olursam.”* (M: 219)

3.2.3. Yalnızlık

Varoluş problemlerinden biri olan yalnızlık, birçok sanat eserinin içeriği ve birçok sanatçının da ilham kaynağıdır; yalnızlıkta kendini keşfe çıkan sanatçı kendine uygun bir ortam yaratabilmek için kendi kendisiyle baş başa kalabileceği ortam oluşturur. Picasso sanatsal yaratıcılığı kastederek *“hiçbir şeyin yalnızlık olmadan olamayacağını”* vurgular. Tanpınar da eserlerinde yalnızlık duygusunu fazlasıyla ele alır, eserlerine yansıyan yalnızlık, Haluk Sunat’ın söylemiyle Tanpınar’daki yalnızlığın emaresidir: *“Ezeliyetin karanlıkları, yalnızlık ve güvensizlik duygusu, Tanpınar’ın iç dünyasında kol kola gelmiş, ‘hülya adamlığı’ ile kendisine bir çıkış yolu aramaktadır.”* (2004: 83)

Tanpınar'ın özellikle günlüklerine ve mektuplarına baktığımızda yoğun bir şekilde hissettiği yalnızlık duygusu, çok yönlü olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanpınar, kadınsızlıktan şikâyet ettiği kendi tabiriyle “cinsi hayatı(nın) muntazam gitmediği zamanlar”da kendisini çok yalnız hisseder. “*Cinsi meseleler çok yer alıyor hayatımda. Bir türlü yalnızlıktan kurtulamıyorum.*” (G: 305) derken kadının hayatında oluşturduğu boşluğu yalnızlık olarak tanımlar. Tanpınar bilhassa hastalığında kadın şefkatinden mahrum olduğu için yalnızlık duygusu yoğun bir şekilde hissedilir. Her ne kadar bekârlığın saadet olduğunu söylese de hastalıklarında “*Dün gece yapayalnız ateş başlayınca aksini düşünüyordum.*” (G: 218) der. Tanpınar, hasta olduğu gecelerde kendisini yapayalnız hisseder, Namık Kemal²⁶'in mektubunda okuduğu bir beytin, onun dünyasına tercüman olduğunu söyler: “*Gamla geçen günlerimde gölgemden başka yârim yoktur, fakat karanlık gecelerime o da dayanamadı, beni yalnız bıraktı.*” (G: 116)

Tanpınar'ın hissettiği yalnızlık duygusunun onun sanatına yön verdiğini söylemek yanlış olmaz. Sunat, Tanpınar için “*yalnızlık duygusu içinde ayakta durmakta zorlanan, tutunma telaşıyla yorgun düşen adamdır*” (2004: 78) tanımlandırmasını yapar. Tanpınar, “*akşam saatlerinde uzak dağların aldığı o korkunç yalnızlığı o ezici morluğu*” (YG: 395) varoluş çabasıyla bir tutar. Çocukluğunda Siirt'te gördüğü bu manzara, onun yazınsal yaratımının temelini oluşturmaktadır.

“Fakat asli hayaller dünyamın bir tarafını, çocukluğumun yıldızlı geceleri ve insan yalnızlığının ve aczinin sembolü dağlar bir tarafa, deniz üzerine anlattıklarım teşkil eder. Bunlar benim şiirlerimin algebre²⁷ tarafıdır, diyebilirim. Yıldızlı gece ve denize dağın içimizde uyandırdığı yalnızlık duygusundan gittim. Deniz insanla durmadan konuşur. Bununla beraber bu yalnızlık duygusu benden gitmiş değildir.” (YG: 396-397)

Tanpınar, kendi döneminde çıkan bir antolojide adı yer almayınca ve basında da bununla ilgili bir eleştiri yazısı göremeyince çok üzülür. Buna karşılık Nimet Arzık Hanım'ın hazırladığı antolojide Nazım Hikmet'in adının geçmediğini gören eleştirmenler, bunun üzerine iki şikâyet yazısı yazar. Tanpınar, “*Sadece entelektüel ve yalnız başıma...*” (G: 201) derken edebiyat dünyasında da yalnız kaldığını vurgular: “*Türk matbuatında benim bu antolojide yokluğum için tek bir satır bile çıkmadı. Ve galiba çıkaydı çok*

²⁶ “Be-rûz-ı men be-gayr ez-sâye-i men nîst yar-ı men
Veli o hem nedâred tâkat şebhâ-yı târ-ı men” (G: 116)

²⁷ “Anlaşılmaması güç şey.” (Özcan, 2016: 55).

manasız bir imza ile çıkardı ki onu da istemezdim. Ben yalnız adamım ve bunu anlıyorum. Fakat hakikaten bir şey yaptım mı? Yirmi sene evvelin şiir diline bir şeyler getirdim ama bundan ne çıkar?” (G: 63)

Adalet Cimcoz’a yazdığı bir mektubunda kitabının basım tarihinin ileriye atılmasından memnun olan Tanpınar, eserin tashihi için fırsatı olduğunu söyler. Çalışmayı bitirebilmek için aynı ruh hâliyle kalmanın yanında inanmak gerektiğini de belirtir. Çevresindekilerin kendisine güvenmediğini bildiği için de dönem edebiyatında yalnızdır:

“Bir de inanmak lazım. Bu ise etraftan gelebilir. Ben hatta asrımda yalnızım. Haklı olmak, haklı olduğunu bilmek bir insanı, bir ordu içinde bile kuvvetli yapabilir. Fakat bir epoque’a karşı çok güç bu. Bu intikal devrinde şiire, benim inandığım tarzda inanmak ve onu yapmak!” (M: 179)

Tanpınar yalnızlığını hafifleten eserlerden bahsederken “Çocukluğumun, gençliğimin zevki olan muharrirlerin, yalnızlığımı ısıtanların hiçbiri kalmadı.” (G: 202) ifadesiyle döneminin edebi ürünleri, kendisini tatmin etmemektedir denilebilir. Eserlerinden anlaşılmaktadır ki yalnız hissettiği an, Tanpınar kendisini okumaya verir. Konya’da bulunduğu günlerde yaşadığı yalnızlık hissini, -“kapı ile eşik arasında bir göz” kendisine ilham olunca- “Eşik” şiirine dönüştüğünü “Eşik yalnızlığın, mecalsizliğin, ölüme rızanın ve bu rıza ile hayatın fethi olacak.” (G: 247) ifadesiyle aktarır.

Tanpınar, bir ümitle gittiği Avrupa seyahatine yalnızlığını da götürmüştür; sadece Türkiye’de değil Avrupa’da da yalnızdır; müzelerde, sokaklarda, tiyatrodan ve sinemada geçirdiği eğlenceli vakitlerden sonra odasına çekildiğinde yapayalnız kalır. Yalnızlık hissini bir nebze azaltmak için kendisiyle baş başa kaldığında günlük tutmaya başlar, defterde öteki ben’iyle konuşur gibidir. Tanpınar, bu defteri yalnızca gördüklerini aktarmak için kullanmaz; rahatça kendisini ifade edebildiği defterini, yalnızlığını paylaşmak için de kullanır: “Bu defteri seviyorum. Benden sonra okunacağını düşünüyorum. Hoşuma gidiyor. (...) Yalnızım, bütün dünyam benden uzakta ve içimde. Ah bunu göstermek imkânı yok. Kim anlar şu andaki boşluğumu ve doluluğumu.” (G: 131)

Tanpınar, hayatında menfî işleri usulsüzce halletme yoluna gitmediği için sol yahut sağ cephenin içinde tam manasıyla yer almaz. Yalnız kalacağını bildiği hâlde kendi yolundan sapmaz, bir hevesle atıldığı siyasette partisinin vekilleri arasında da yalnızlık

duyduğunu belirtir, ayrıca yalnızlığın varoluş sürecinde gerekli olduğunu vurgular. “Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta üç yaşındayken kendine rastladığını söyleyen Tanpınar’ın “*yalnızlığı keşif olgusuyla ve içe dönmüş olmakla ilgilidir.*” (Sunat, 2012: 365)

“Sağcının hamakatı, solcunun budalalığı, hepsinin her ikisinin cehaleti. Şimdi onların arasında kendi tali’imi görüyor ve Yahya Kemal’i daha iyi anlıyorum. Ne nahvet, ne çoraklık... Fakat şikâyet etmedim. Etmeyeceğim. Yakup’un, Ali’nin, Falih’in Edebiyat-ı Cedide’nin miras kötümserliklerine düşmeyeceğim. Muhit her yerde budaladır. İnsan her yerde adidir. **Yalnız kalmadıktan, yalnızlığı tenimde hissetmedikten sonra da ne diye ben varım!**²⁸ demeli. Ah ben bu küçük sevgilerden daha fazla sevgi adamıyım. Onlar halkın biçareliğini istismar ediyorlar. Ben ise hiç kimseyi, hiçbir hissi istismar etmedim.” (G: 253-254)

Günlüklerinde son yıllarında kendisine verdiği nasihatlerden birisi yalnızlığı üzerinedir: “*Yalnızlığımı iyice yokla ve beyhude ile doldurma. Yalnızlığın seni asla götürür. Allah’a ve muadiline.*” (G: 233). Yalnızlığın, insanın kendi kendini tamamlayacağı bir sürece sokacağını söyler. Yunus Emre ile ilgili yazısında bunu, “*Biz sevdiğimiz nispette yalnızızdır. Yalnızlığımız nispetinde kâinatla birleşir, kucaklaşırız.*” (EÜM: 137) şeklinde ifade eder.

3.2.4. Yetersizlik

İnsanı bütünüyle ele alan edebiyatın, insanın gelişimindeki basamaklardan biri olan bu duyguyu da işlemesi kaçınılmazdır. Tanpınar, Hasan Ali’ye yazdığı mektubundaki “*Sonra ‘kendim’ dediğim ve uğrunda bu kadar sıkıntı çektiğim, nuhusetini, budalalıklarını, gülünç taraflarını, safiyetlerini yıllarca dolaştırdığım, onlarla aldandığım ‘adamcağız’... Belki büyük bir adam değil. Şüphesiz değil.*” (Sunat, 2004: 27) ifadelerinde yer alan “adamcağız” tabiriyle kendini eksik ve yetersiz hisseder, hikâyelerine de bu duyguların yansıtıldığını söyleyebiliriz.

Günlüklerinde, yazdıkları üzerine hiç memnun olmayan bir Tanpınar görülür; kendisine yönelttiği eleştiriler, işkence hâlini alır. Sanatta mükemmeliyeti araması, her yazdığında yetersizlik duygusunu öne çıkarmasına neden olur. Avrupa’ya gitmeden önce gözünde geziyi çok farklı tasarlayan Tanpınar’ın, “*Acaba sadece bu kadarla mı kalacağım? Paris beni kendimle kavgaya soktu. Fakat bu kavga eskiden de bende vardı!*”

²⁸ Vurgulanan ifade, çalışmaya aittir.

(G: 62) demesine yol açar. Tanpınar, yapmayı düşündüğü onca proje varken hiçbir şey yapamadığı için yakınır, zamanla yarıştığını bildiği için ne yapsa kendisine yetersiz gelir:

“Neyim? Kimim? Nelere muvaffak oldum? Hiçbir şey yapamadım mı? Ah, bir kere olsun kendi dışıma çıkıp kendimi görebilsem! Neye yarar? Benim için mühim olan bundan sonrası... Neler yapabilirdim bu üç buçuk ayda? Karar verebilmek ve ısrar etmek şartıyla... Bir tek manzume dahi bitiremez miydim? Tembelim, iflas etmişim. Hiç yoktum!” (G: 73)

Tanpınar kendi eksikliklerine yahut beğenmediği yönlerine, sadece -bir nevi rahatladığı- günlüklerinde değil arkadaşlarına ve çevresine yazdığı mektuplarında da yer verir. Yaptıklarını işten saymayan Tanpınar, yanlış meslekte olup olmadığını sorgular; pekâlâ bir memur hayatını yaşayabilecekken kendi harcı olmayan yazarlığı/şairliği seçtiği ve de edebiyat dünyasına iddialı çıktığı için kendisine kızar:

“Ben burada çalışıyorum, fakat boşuna dönen bir değirmen gibi, bir iş ördüğüm yok, sadece zamanı öğütüyorum. İşte iki ayın meyvasını gördün, ne kadar tatsız ve iptidai... İnsan istidadı olmayan işlere girmemeli, ben başında gecelik takkesi, sırtında şal entari, köşesinde sade kahvesini içmekle veyahut ölümü beklemekle vakit geçiren bir mütekaait hayatının istidatlarıyla doğdum. Nihayet babam gibi bir memur olabilirdim.” (M: 54)

Tanpınar, kendisini eleştirirken beğendiği noktalarının olduğunu da belirtir; lakin çevresince değersizleştirilmesi kendisini yetersiz görmesine neden olur. Çevresinde iyi anlaştığını düşündüğü arkadaşları dahi kendisiyle alay etme yoluna gidince bu durumlar Tanpınar’ı acizleştirir: “*Mazhar Şevket İpşiroğlu, ailesi ve yakınlarıyla onun en sevdiği kişidir. Fakat onun da kendisini hor gördüğünü, zaman zaman aşağıladığını hisseder.*” (G: 329). Tanpınar, bu aşağılanmalardan rahatsız olduğunu “*Ağaç’ı okuyorum; benim şiiri öyle aşağılık bir yere koymuş ki... Bir daha Necip’e yazı göndermek değil, hatta selam vermek iştihası bile kalmadı.*” (M: 36) ifadesinde olduğu gibi belli etse de yüksek sesle şairin yüzüne söyleyemediğini günlüğüne yazar:

“Aslında fena adam değilim; fakat çok hırpalandım, çok sarsıldım, çok ihmal edildim, hor görüldüm. Ve bütün bunlar yavaş yavaş mizacımın tahammuruna²⁹, ekşimesine sebep oldu. Yavaş yavaş her konuşulana benim içimden: ‘Ya ben? Ya benim çektiklerim’ diyen bir ses refakat etmeğe başladı. Yavaş yavaş bir kısım insana tahammül edememeğe başladım. Vakıa bunu açıktan yapmadım, fakat içimden geçti.” (G: 230)

²⁹ “Mayalanma.” (TDK, 2005: 1883).

Edebiyat dünyasının kendisini ciddiye almadığına görünce Tanpınar üzüldü, çevresindeki yazar/şairler ile kendisini kıyaslar. Çıkan bir antolojide Nazım Hikmet'in adının olmaması üzerine basında iki eleştiri yazısı görür. Bunun yanında kendisi ne antolojiye girebilir ne de giremediği için basında bir eleştiri yazısı görür. Yirmi yıldır Türk edebiyatına bir şey katıp katmadığını sorgularken anlaşılmadığını görmek ona acı verir. *"Hayır, ben adımlı küçük şöhretimi hak ettim ve çok ileriye geçtim. Fakat niçin bu kadar haksızlık? Bu işte eksikim nedir!"* (G: 291) şeklindeki serzenişleri, sanatçı kimliğiyle yurtdışına açılammamasıdır. Günlüklerinde, edebiyat camiasında az çok kıymeti bilinen Necip Fazıl ve Peyami Safa gibi isimlerle kendisini kıyasladığını görmekteyiz. Çevresinin Tanpınar'ı değersizleştirme çabası, kendisinin eksik yönlerine odaklanmasına neden olur.

Her yaptığı hareketinde el âlemin ne diyeceğini düşünen Tanpınar, bu kaygıyla hata yapmaktan da korkar. Arkadaş cemiyetine katılan Tanpınar'ı bir ara kolit sancısı tutar, bu durum karşısında yanlış anlaşılabileceğini düşündüğünden kendisini değersiz hisseder:

"Bir şey değil herkes içkiden zannedecekti. Kepaze olacaktım. Adalet cemiyet hayatı ne korkunç. İnsan ölümün eşiğinde dahi etrafa bırakacağı tesirden korkuyor. Biz hakikaten Aristo'nun anladığından başka manada içtimai hayvanız. Eskiler ölüm korkusuyla sokağa çıkarken temiz elbise, çamaşır giyerlerdi." (M: 184)

Tanpınar'a göre kudretli ve yaratıcı taraflara sahip olan insan, kaderin karşısında acizdir. Pascal'ın *"düşünen saz"* (YG: 24) tanrısı ile insanın eksik ve aciz olduğunu kabul etse de çevresinin kendisini küçümsemesi eksiklik duygusunu beraberinde getirir: *"Hâlbuki fert olarak alınan insan tam değildir ve herhangi bir büyüklük fikriyle beraber yürümez."* (YG: 24). Mustafa Kutlu'nun Tanpınar'ı bütünüyle özetleyen *"Hastayım, parasızım, hiçbir şey yapamadım."* (Kaplan, 2013: 551) ifadelerine bakıldığında da hep bir eksiklik, yetersizlik duygusunun yer aldığı görülür.

Tanpınar fiziksel özelliklerinden -boyundan, saçından, sesinden...- hoşnut değildir; kendi bedeniyle barışık olmadığını günlüğünde ve mektubunda görmekteyiz. Bekâr hayatı yaşayan Tanpınar'ın bu hâline Nurullah Ataç, kırtıpıl³⁰ sıfatını yakıştırır ve Tanpınar duruma müdahale edemediği için "kırtıpıl", o vakitten sonra lakabı hâline gelir. Buna benzer durumu dost cemiyetinde de yaşar, Tanpınar'ın hastalığı vesilesiyle Adalet Cimcoz bir yazısında geçmiş olsun dileklerini iletirken Tanpınar'dan "Hamdicik" diye bahseder, bu

³⁰ "Değersiz, bayağı, yarım yamalak." (TDK, 2005: 1164).

durumdan rahatsızlık duyduğunu ve çok içerlediğini Hasan Âli Yücel'e gönderdiği mektubunda yazar: *“Adalet’in yazısı güzel değildi. Şairden, şair hastalığından böyle bahsedilmez. Kadıncağz yarım sütunu doldurma gayretiyle neredeyse beni cami kapısına bırakılmış piç yapacaktı. Hele o ‘Hamdicik’ler... Ne yapalım böyle olduk.”* (Sunat, 2004: 59). Arkadaş çevresinde dahi gerçek değerini gösterecek yahut takdir edecek kimse yoktur.

Tanpınar, *“Eski şiirimizin mucizesidir.”* (EÜM: 26) diye tanımlandığı Yahya Kemal’in bir taraftan şairliğinin tartışılmaz yönlerine değinirken öte taraftan kendisi de hocasıyla yarışır. Tanpınar ile hocası Yahya Kemal’i oidipal rekabet içinde ele aldığımızda baba-oğul çatışması ortaya çıkmaktadır. Tanpınar, *“özgünlük tutkusu kadar borçlanmışlığın yol açtığı yetersizlik duygusunu, ikincilliğin verdiği hüznü, modelin gölgesinde yaşıyor olmanın sıkıntısını da içeriyordur.”* (Gürbilek, 2007: 30) ifadesi doğrultusunda Tanpınar, bir yandan hocasının adımlarını izlemekte öte yandan da özgünleşmek için çalışmaktadır. Tanpınar’ın özenle daktiloda yazdığı ve ciltlediği hocasının şiir kitabına yönelik Hilmi Yavuz, *“Kim, ‘öteki’nin şiirine bu kadar özenir ki?”* ifadesini kullanır; Haluk Sunat bu söylemi *“Bir tür kendi kendini aldatarak, defterin mülkiyeti üzerinden babanın şiirinin (gücünün) temellük edilişi.”* (Sunat, 2004: 108) ifadeleriyle pekiştirir.

3.2.5. Şüphe

Birçok düşünüre göre felsefenin temelini oluşturan şüphe; psikoloji, din ve sosyolojinin olumlu-olumsuz yönleriyle irdelediği bir duygudur. Özellikle edebi metinlerde merak duygusuyla olay örgüsünü hareketlendiren şüphe duygusu varoluşsal yorumlarla da ele alınır. Tanpınar’ın Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı mektupta yer alan *“... ben her zaman kendimden şüphe ettim.”* (M: 41) yargısı, bu duygunun Tanpınar’ın ruh haletinden uzak olmadığını kanıtlar niteliktedir. Tanpınar günlüklerinde asıl estetiğini Valery’i tanıdıktan sonra şekillendiğini söyler, onun sanat anlayışından etkilendiğini lakin ona benzemediğini özellikle vurgular: *“Olsa olsa şüpheci oluşum, bazı şeylere merakım ona yakın.”* (G: 147). Tanpınar, sanatında şüpheci olması yönüyle onunla benzerliği olduğunu kabul eder.

Tanpınar’ın hikâyelerindeki belirsizlik ve anlatımın sırlardan oluşması, Tanpınar şüpheciliğinin cisimleşmiş hâlidir diyebiliriz. Tanpınar’ın eserlerine dikkat edildiğinde

“şüphesiz” ve “acaba” kavramlarının fazlaca kullanıldığı görülür. Sorgulayıcı ya da kesinliği söyleme ihtiyacı olan anlatımlar, onun sanatında şüpheciliğin ön planda tutulduğunun ve bu anlatımların Valery’nin etkisiyle oluştuğunun ispatıdır:

“Valery, yenilmesi imkânsız bir ihtiyaçla kat’iyet³¹ ve sarahat³² istiyordu. Hâlbuki bunu ne eserde, ne de bizzat tefekkürün kendisinde bulabiliyordu. Kuvvetli bir otokritik; yolu evvelinden çizilmiş, aydınlanmış görmek ve bütün ef’alini sağlam, değişmez temeller üstünde kurmak isteyen bir zekâyâ, kendi melekelerinin ve vasıtalarının yarım, müphem ve gayrı meş’ur taraflarını gösteriyordu. Bir kelime ile bu zekânın bütün faaliyetlerine şüphe hâkimdi.” (G: 470)

Tanpınar, kırk senelik anlaşılmazlık yaşadığı Peyami Safa’nın ölüm haberini alınca ona acıdığını söyler; devamında Safa’nın sanat anlayışının tenkidini yapar. Safa’nın hiç şüphecisi olmaması Tanpınar için olumsuz bir özelliktir: *“Biraz akıllı olsaydı, sebeplere inebilseydi, egotizmle arasına küçük bir mesafe koyabilse ve bilhassa biraz şüphe etseydi, başka türlü muharrir olurdu. Bir romancı etoffe³³’u vardı.”* (G: 297). Tanpınar, yaratım sürecinde şüphecisi iken gündelik yaşamında da şüpheyeye düşmesiyle günlüklerinde karşımıza çıkar. Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı mektubunda *“ölmüş sandığım kökü, belki yenile(yecek)”* (M: 42) olan Avrupa seyahati için yardım istemektedir ve ondan işlemleri halletmesini mektubunu uzun uzun yazarak talep eder: *“Kutsi, şimdi (menfaatleri mevzuubahs olunca Hamdi uzun mektup yazmasını da bilirmiş) deme. Vakıa senin ahlakın buna müsait değildir; fakat ben her zaman kendimden şüphe ettim.”* (M: 41)

Tanpınar, “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan” yazısında yaşadığı asrın ve toplumun kendisine kazandırdığı bir noktaya değinir: “ikilik”. Hikâyelerinde de fazlasıyla gördüğümüz ikilik; kişilerin bölünmüş şahsiyetleriyle, düşünceleriyle ve hayatıyla gerçeği görmesinin önünde engel olur; kişi her şeye şüpheyeye yaklaşır. Tanpınar; Osmanlı Devleti’nin yıkılışını, Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kuruluşunu gören ve bu iki yapının arasında kalan bir neslin aydınıdır; arada kalmışlığı, ikiliği, eşikte durmayı eserlerinde görmemizin nedeni de budur. Anlatımlarındaki ikilik dilinden de kaynaklanmaktadır; eski edebiyatın birikimine sahip olan Tanpınar, Cumhuriyet’in ilk yıllarında dilde yapılan yeniliklere de kayıtsız kalamaz; Tanpınar, içinde bulunduğu ikilik durumunu “kutub değiştirme” yahut medeniyetler arasında sıkışıp kalmakla izah eder:

³¹ “Kesinlik.” (TDK, 2005: 1106).

³² “1. Tam ve kesin biçimde belirli olma durumu, açıklık. 2. edeb. İfadede açıklık, şüpheyeye, tereddüte yer bırakmayacak şekilde açık anlatım.” <http://lugatim.com/s/sarahat>. Erişim Tarihi: 19.07.2019.

³³ “Kumaş, harç; cevher, yetenek.” (Özcan, 2016: 132)

“Bizi sadece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldıkları prensiplerden de şüphe ettiren, mühim ve hayatî meselelerimiz yerine bir şaka denebilecek kadar hafif şeylerle uğraştıran yahut bu mühim ve hayatî meselelerin mahiyetini değiştirip bir şaka haline getiren bu buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir. Bu ikilik, evvelâ umumî hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize yerleşmiştir” (YG: 38-39)

Tanpınar, bu durumu Tanzimat sonrasında kaybedilen devamlılık ve bütünlük fikrine bağlar. Tanpınar’ın “*medeniyet değiştirmesi hastalığı (yahut psikozu)*” (YG: 39) adını verdiği eski-yeni mücadelesi, cemiyetten bireye kadar herkesi etkilemektedir. Ona göre eskinin ve yeninin arasında kalan insanımız, yanlış yapma korkusuyla hayatından şüphe eder vaziyete gelir. Tanpınar’a göre hayat karşısında hiç tereddüdü olmayan “*Vâni Efendi’de Zembilli Ali Efendi, Zembilli Ali Efendi’de ilk İstanbul Kadısı Hızır Bey, Bursalı İsmail Hakkı’da Aziz Mahmud Hüdaî, Hüdaî’de Üftâde, Üftâde’de Hacı Bayram, onda Yunus Emre, Yunus’ta Mevlâna*” (YG: 40) birbirlerini tamamlamışlardır, “*bu insanlar ne kendilerinden, ne de bir evvelkilerinden şüphe ediyorlar, hayatı, düşünceyi, kendilerini idare eden değerleri kudsî bir emanet gibi kabul ediyorlar.*” (YG: 40) ifadesiyle Tanpınar, kendi neslinin şüpheci olma nedenlerini açıklamaktadır.

Eski ile yeninin vardığı son nokta galibiyet tartışması olduğu için birey tarafından, yeni kuruluşların amacı özünsenmez; bu durum “*iç vaziyetimizin şüpheden ileriye geç(mediğini)*” (YG: 41) gösterir. Yapılan yeniliklerin çoğuna inanılmaması kişinin eskiyle yeni arasında gidip gelmesine sebebiyet verir, bu durum dönem neslini şüpheci yapar:

“Ne kadın meselesini, ne kanunlarımızdaki değişiklikleri, ne de esasından garblı kültür ve sanatı, başka türlü olmıyan, olmaması icab eden hayat şekilleri halinde alamadık. Daima içimizden ikiye bölünmüş yaşadık. Bir kelime ile yaptığımızın çoğuna tam inanmadık. Çünkü bizim için bir başkası, başka türlü daima mevcuttu ve mevcuttur. İşte bizi garblıdan, eski müslüman dedelerimizden ayıran ruh hali budur. Bugün bile yeni, hayatımıza, o kadar girdiği halde, gene onu münakaşaya hazırız ve münakaşa ediyoruz da.” (YG: 41)



4. TANPINAR’IN HİKÂYELERİNDE DUYGU

İnsan yaşamının sürdürülebilmesinde önemli bir yere sahip olan duygular, güzel sanatların da merkezinde yer alır. Kişilere rahatsızlık yahut hoşnutluk veren duygular, özellikle edebi ürünlerin ana malzemesini oluşturmaktadır. Tanpınar’ın hikâyelerinde de duygular yaşam varlığıdır denilebilir, kişileri yaşama bağlayan olumlu duygular ile yaşamdan kaçmaya teşebbüs ettiren olumsuz duygular bir arada bulunmaktadır.

4.1. Olumlu Duygular

Tanpınar’ın hikâyelerinde diğer anlatı türlerinde olduğu gibi dostluk, merhamet, sevgi, arzu, mutluluk, ümit, sonsuzluk, galibiyet, sabır, huzur vb. pozitif duygular başta gelirken kullanım sıklığı en fazla olan beş olumlu duygu şu şekilde sıralanır: sevgi-aşk, arzu, mutluluk, ümit, sonsuzluk.

4.1.1. Sevgi-Aşk³⁴

Sevgi-aşk duygusu, Tanpınar’ın hikâyelerinde olay örgüsünün merkezinde yer alır; hikâyelerin kurgusu genellikle beşeri aşk çerçevesinde ilerler.

4.1.1.1. Abdullah Efendi’nin Rüyaları

Tanpınar’ın bu hikâyesi sevgi duygusu etrafında gelişen metaforlarla yüklüdür, her birini anlamlandırabilmek için sevgi duygusuna Tanpınar’ın baktığı yerden bakabilmek gerekir. Anlatıcı, hikâyede bu duyguyu, Abdullah Efendi’nin duygu dünyasından okuyucusuna ulaştırır. Hikâyede sevgi duygusu iki farklı kadının varlığı üzerinden tezahür eder: Abdullah Efendi, benlik (alt ben-üst ben) çatışması yaşayınca ortaya iki Abdullah Efendi kimliği çıkar: güzelliğin peşinden koşan, bir de arzunun peşinden koşan. Güzelliğin peşinden koşan Abdullah Efendi, idealize edilmiş sevgiyi bulmaya çalışır; karşısına mitolojik bir güzellik çıkar. Arzunun peşinden koşan Abdullah Efendi ise, çevresinde

³⁴ Sevgi-aşk duygusunun ve bu duyguyu destekleyen duyguların/kavramların Tanpınar’ın hikâyelerindeki kullanım sıklığı şu şekildedir: “sev(gi)” (147), “aşk” (30), “âşk” (15), “sevgili” (15), “ilgi” (4), “bağlı” (14), “bağlan-” (7), “hoş(lan-)” (16), “hoşuna git-” (7), “beğen-” (17).

gördüğü tüm kadınların arzu/şehvet/cinsel/tensel yönlerinin vereceği tatmin duygusunu yaşamak ve görmek ister. Hikâyede buna bağlı olarak “sevgili” kavramıyla güzellik idesinden doğan sevgi; “aşk” kavramıyla ise arzuyu/tensel zevki içeren cinsel sevgi anlatılmıştır. Bu kapsamda Platon’un sevgi üzerine görüşleriyle; Freud’un görüşlerinin alt metinde çatışması Abdullah Efendi’nin sevgi duygusundaki değişiminin temelini oluşturur.

Platonik Aşk

Abdullah Efendi’nin odasına tavandan giren “*güzel mahlûk*”, platonik aşkın örneğidir; sevgili, mitolojide var olan bir yıldızdır. Abdullah Efendi, güzellik idesinin peşinden aylarca koşar, sevgilisi ıstıraplarının mükâfatı olarak ona “*kendi cevherinde*”³⁵ görünür.

“Platonik (Eflatunî) aşk adıyla geçen bu duygu, geçici güzelliklere değil, güzellik idesine duyulan aşkın ifadesidir. Platon, aşkı bir çeşit ruh hastalığı, delilik (cünûn) olarak değerlendirmiş; bu deliliğin cismanî ve ilâhî olmak üzere iki şekli bulunduğunu söylemiştir. Tasavvufî metinlerde sık sık karşılaşılan Allah dostu meczuplardan, ünlü aşk hikâyesi kahramanı Mecnûn’a kadar birçok âşık tipinin arkasında Platon’un bu yaklaşımı ve bunu yüzyıllar boyunca işleyerek derinleştiren sûfî şairlerin yorumları ve aşk anlayışları vardır.” (Ayvazoğlu, 2019: 75)

Abdullah Efendi, bir türlü görünmeyen sevgiliyle çatısının uçması -bastırılan benliğin özgür bırakılması- sonrasında karşılaşır. Tanpınar, cümlelerin arasına mitolojik kavramlar yerleştirerek derin anlamlar elde eder; hikâye kahramanının duygu dünyasının oluşumunda bu kavramlar etkili olur. Sevgili, fantastik bir kurguyla okuyucuya yansıtılır. Abdullah Efendi, “*bir türlü görünmeyen sevgilinin*” bir kış gecesi odasına yıldızlara basarak geldiğini söyler. Kendisini bambaşka adam yapan o geceden sonra, biricik macerası olan sevgi/aşk olayını bir daha yaşamamak üzere kapatır:

“Abdullah Efendi’de bu korku tam üç sene evvel hayatının biricik macerasını kapatan ve onu bambaşka bir adam yapan bir kış gecesinden beri vardır. Evet, odasında yapayalnız, bir türlü görünmeyen bir sevgiliyi beklerken birdenbire tepesinde apartmanın çatısının uçtuğu ve odasına yıldızların dolduğu o büyük geceden beri Abdullah, mavera ile arasında hiç de temenni etmediği bir şekilde kuvvetli ve derin bir münasebetin başladığını hissetmişti.” (s. 15)

³⁵ TDK *Türkçe Sözlük*’e göre cevher, “Felsefede değişenlerin özünde değişmeden kaldığı varsayılan idealist kavram, töz.” (2005:363).

Abdullah Efendi; sevdiği kadının kapısını bir kere çalmamasına rağmen sevdiği kadın yine de yıldız kasırgasıyla odasına iner, bu bağlamda beşeri bir sevgili yoktur, “güzellik idesine” ulaşma anlatılır. Mitolojide dillere destan güzelliği olan Ülker yıldızlarından Merope, Abdullah’ın zihnine girmiştir denilebilir. Onunla aynı hamurdan yoğrulmadığını ve başka evrenden geldiğini de ekler. Öteki evrenle “mavera”yla arasındaki münasebeti oluşturan da odur:

“Ne oluyor?” diye başını kaldırdığı zaman tavanın tepesinden uçmuş olduğunu ve yıldızların elle tutulacakmış gibi yakından odasına sarktıklarını gördü ve sonra sevdiği kadın bu yıldızlara basarak, onlara tutunarak, onların ışığıyla sarınarak odasına girdi. Abdullah, bir kere kapısını çalmamış, semtine uğramamış olan bu güzel mahlûkun, böyle uçan bir çatıdan ve bir yıldız kasırgası içinde odasına tavandan girmesine hiç de hayret etmedi. Zaten, bu güzel ve asil mahlûkun kendisiyle aynı hamurdan yoğrulmuş olmasına hiçbir zaman inanmamış, onun çok yüksek, büsbütün başka ve erişilmez bir âlemden gelmiş bir mevcut olmasına daima ihtimal vermişti.” (s. 16)

Tanpınar, bu satırlarındaki “yıldızlara basarak gelen” sevgiliyi, örtük bir anlatımla vermiştir. Yunan mitolojisine göre Atlas ve Pleione’un yedi kızı olup sonradan yıldız hâlini alan Ülker³⁶ (Süreyya, astronomideki ismi Pleiades³⁷) yıldız grubuna, hikâyede gönderme yapılmıştır. Merope yedi kardeşten³⁸ en küçüğüdür ve Yunan mitolojisine göre kardeşleri tanrılarla evlenirken bir tek o fani³⁹ ile evlenmiştir. Çok utanmış ve parlaklığını kaybetmiş, bu yüzden her vakit görünmez olmuştur. Abdullah Efendi, akla ve gerçeğe aykırı olan bu durumla “hurafevi bir korku” içinde yaşar ve bütün hayatı zehir olur. Çünkü etten kemikten bir kadın değildir sevgilisi, başka bir gezegenin esrarlı mucizeli kızıdır. Abdullah Efendi, eşsiz bir güzelliğe kavuştuğu için kendini şanslı görmektedir ancak diğer insanlar gibi sıradan bir kadınla aşk yaşamak ister, bu duygu karmaşası onu çıldırma raddesine getirir; alelade bir kadın tarafından sevilme saadetini imkânsız görmektedir:

“Etten ve kemikten alelade bir kadın yerine, esrarlı bir mevcut, başka bir yıldızın mucizeli bir çocuğu tarafından sevilmiş olmanın istisnai saadetini şimdi,

³⁶ “Dünyadaki bütün Türkler bu burca, ‘Ülker’ veya ‘Ürker’ derler. Ülker sözü, ‘sıra ve dizi’ anlamına gelir. Ülker burcu 6 yıldızdır. Ancak Batı’da olduğu gibi Türkler de, bu burcu ‘7 yıldız’ olarak kabul etmişlerdir. ‘Yedi kız’dan birisi, kaçırılmış imiş.” Ayrıntılı bilgi için bk. : Ögel, B. (1995). Türk Mitolojisi II. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. s. 212.

³⁷ Amerikalı sembolist Ressam Elihu Vedder’in (1836-1923) “Pleiades” adlı tablosuna atıf yapılır. Tablo için bk. : (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/13070>).

³⁸ Yunan mitolojisindeki Yedi Kız Kardeş şunlardır: Maya, Elektra, Taygete, Alkyone, Kelano, Sterope, Merope.

³⁹ Yunana mitolojisine göre Merope, Tanrılar tarafından cezalandırılan Sisyphus ile evlenmiştir (Erhat, 2018: 204).

senelerden sonra kim bilir nasıl bir kefaretle ödeyecekti? Belki de büsbütün çıldıracağım!.. Büsbütün... " diyerek ürperdi ve sonra saklayamadığı bir telaşla, yanındakilerin bunu fark edip etmediklerini anlamak için dört tarafına bakındı. Hayır, kimse bu değişikliğin farkında değildi." (s. 17)

Abdullah Efendi, "sevgili"nin kendisine görünmesinden sonra dünyasına yarı yabancı olduğunu -mitolojik⁴⁰ unsurları kullanarak- söyler; ancak sevgili kendisine bir kez daha görünmeyeceği için de üzgündür:

"Ertesi sabah odasından yıldız parıltılarının ezdiği, yamyassı ettiği bir Abdullah Efendi, güneş ışığını gülünç bir şey gibi telakki eden, kehkeşanların sütü ile beslenmiş bir ilah yavrusu kadar mesut; fakat dünyamıza yarı yabancı, onun kanun ve zaruretlerini, kafasına üst üste yığılmış aydınlık tabakalarının arasından ancak uzak bir hatıra şeklinde sezen bir Abdullah Efendi çıktı. Bir Abdullah Efendi ki alının ortasında kendisine ruh selametini, sükunetini iade eden tek bir buseyi parlak ve yakıcı bir yıldız gibi taşıyordu. Bu saadetin yanında onu bir daha göremeyeceğini bilmenin ıstırapı bile küçük kalıyordu." (s. 16)

İdealize edilmiş, güzellik idesinin timsali bir sevgiliyi Abdullah Efendi hep bekler ama ona ulaşamaz. Anlatıcı, Abdullah Efendi'nin diğer benliğinin ölümünden sonra, onun için şu ifadeleri kullanır: *Abdullah büyük bir mistikti. Allahsız bir mistik. Aşk bu mistikliğin gayesi olmuştu. Fakat Abdullah, aşkı o kadar idealleştirmişti ki, realitedeki manzarasına artık tahammül edemiyordu... O istikrah yılanının topuğundan ölesiye ısırdığı adamdı... İşte bu hayatın ikinci faciası...* (s. 32). Hikâyedeki yüceltilen aşk, platoniktir; güzellik idesi beraberinde gelişir.

Cinsellik

Hikâyede aşk duygusu, cinselliği ve tensel arzuyu yakalama bağlamında ortaya atılan bir duygu da olmuştur. Arzu/şehvet/tensel zevk duygularının peşinden koşan Abdullah Efendi, benliğinden parçalanan bu kimliğiyle çevresinde gördüğü her kadını "*alelade*" olarak nitelendirmiş ve bu kadınların kusurlarını sıralayarak onların insani/gerçek olduğunu göstermiştir: "*Aman yarabbim, sağ göğsüm, sağ göğsüm yerinde yok, demin çıkarmıştım, takmayı unutmuşum. Kızların eline geçerse mahvolduğum gündür... Kim bilir belki de almışlardır bile... Ah, yarabbim, şimdi ben ne yapayım?..*" (s. 29)

⁴⁰ "Birçok Doğu ve Batı milletinin efsanelerinde çeşitli şekillerde yer alan kehkeşan, Yunan mitolojisine göre Jüpiter'in karısı Juno'nun Hercules'i emzirirken göğsünden düşerek gökyüzüne dağılan birkaç damla süttten meydana gelmiştir. Bundan dolayı yıldız kümesine İngilizce'de milky way (süt yolu) denmiştir." (Polat, 2002: 190).

Abdullah Efendi'nin psikolojik yapısını derinlemesine işleyen Tanpınar, öykü boyunca Freudyen kavramlardan etkilenerek öykünün kurgusunu oluşturmuştur. Sembolize ettiği birçok eşya ve nesneyle Abdullah Efendi'nin benlik çatışmasını yansıtmıştır: “Ah bu **ikinci**⁴¹ Abdullah Efendi, **bu üst kat sakini**...” Benliğini ev sahibi ve kiracı diye ayıran Abdullah Efendi'nin aşk duygusu idealize edilmemiştir. Hikâyede Abdullah Efendi, arkadaşlarıyla yeterli alkol aldıklarına kanaat getirdiklerinde randevuevine gitmek isterler. Alkolün de etkisiyle istediği adam olan Abdullah Efendi, diğer ben'ini uyandırmayıp lokantada bırakır, kendisi arzusun peşinden koşar:

“Beyoğlu âlemlerinin bütün sırrına vakıf hovarda bir arkadaş, onları istedikleri gibi eğlendirebileceğini söylüyordu. Niçin gitmemeliydi? Aşk insanların, en tabii ihtiyacıydı. Bu sıcak, ağır yaz gecesinde alkolün yalancı cennetinde arzuya uyanan bu insanlar hep birden kadın vücudunun güzelliğini düşünüp hatırladılar. Uzak ve tılsımlı bir bahçe, serin gölgelerinde her türlü yorgunluğun, gurbet ve acının dinleneceği, unutturucu hassalara malik sularından ömrün bütün biçareliklerinin teselli ve mükâfat bulacağı ezeli bir bahçe onları davet ediyordu. Ancak tenin azdığı zamanlarda duyulan bir heyecanla hep birden yola çıktılar.” (s. 24)

Abdullah Efendi, ilk gittiği evde “*müstesna bir güzellik*”te beğenebileceği bir kadın bulamaz ve başka bir randevuevine aşkın/tensel zevklerin peşinden gider. Arzuladığı kadının tek gecelik dostluğu (Abdullah Efendi'ye göre aşkı), acılarının üstesinden gelebilecek bir duygudur. Kadına duyduğu şehvetli arzuyu, “*efsanevi bir kayık*”a benzetir. Bu da gösteriyor ki Freud'un sevgi tanımını -“*cinsel içgüdünün yansıması ve yüceltilmesi*”ni- Tanpınar, hikâyeye yansıtmıştır:

“(…) Unutmak bu ancak aşkla mümkündür. Ömrün büyük ve serin pınarı, her tecrübeden bizi daha genç, daha diri, dünyaya henüz gelmiş gibi dinç ve rahat çıkaran oydu. Ve Abdullah Efendi dar sokakların karanlığı içinde, kendisine bu gecenin sefaletlerini unutturacak kadın vücudunu, efsanevi bir kayık gibi, yaşadığı anın karanlığına aydınlığı, huzuru ve aşkı taşıyacak olan narin mahlûku tahayyül ederek arkadaşlarını takip etti. Bütün bunları düşünürken, o sefil odada bile arzusun kendisini bir an bırakmamış olduğunu, biraz da hayretle hatırlıyordu.” (s. 27)

Platon'un “*Hiçbir zevk de sevgiden üstün değildir. Madem daha aşağı olan zevkler ve arzular sevgiye boyun eğer ve madem onlara boyun eğdiren de sevgidir, bundan sevginin ne kadar üstün bir ölçüsü olduğu anlaşılır.*” (Erhat ve Eyüboğlu, 2018: 35) ifadeleriyle Freud'un sevgi tanımı karşıtlık oluşturur. Platon “sevgi güzel şeylerin

⁴¹ Vurgular bu çalışmaya aittir.

sevgisidir” diyerek sevginin çok üstün bir duygu olduğunu vurgular. Ona göre bir sanatçı güzellik ideasına ulaşırken yaratma arzusunu ve çabasını da ortaya koyar. Bu durumda ortaya çıkan sanatsal eser, sanatçının sevgi dilidir. Haldun Taner, Tanpınar’ın yaşadığı aşkların platonik kaldığını ve hayalî aşkların onun yaratıcı yönünü beslediğini öne sürer:

“...bir Bursa türbesinde bir genç kızın uçucu gülümsemesi, sarı saçlarını balerinler misali topuz yapmış hayal gibi bir genç kadının Maya galerisinin ahşap merdivenlerinden inişi Ahmet Hamdi’nin belleğine ve ruhuna yapışıp kalarak, sıcağı çabuk geçmeyen bir çini soba gibi onun iç iklimini uzun süre ısıtıyordu. (Mahur Beste)nin, (Huzur)un nice şiirlerinin arka fonunda hep böyle sublime edilmiş sevgililer bulmak mümkündü. Tekrar ediyorum. Onlara daha yaklaşırsa, et ve kemik temasını göze alsın, onları somut birer varlık olarak yaşasa, onlara doysa, belki, belki de ne kelime, muhakkak ki bu coşkusu, hayranlığı pek kalmayacaktı. Bazı şeylere uzaktan bakmak, onlara onlarda olmayan bir boyut kazandırır. En azından ona bakanın ona giydirdiği varlığın boyutu. Onlar konuşmamalıdır. Konuşmadıkça büyürler. Onlara yaklaşmamalıdır. Yaklaşıncı her günkü gerçek ve çoğu zaman yavan yanlarını da ele verirler. İstmeden o romantik âşığın yarattığı imajı yalanlarlar.” (1983: 32-33)

Hikâye boyunca sevgi/aşk olumlu duygu olarak aktarılırken sev(gi) duygusunun olumsuz ekle birlikte verildiği bir anlatım vardır: “*Zaten hayat dediğimiz bu kapalı dairenin asıl mucizesi, bu alışmak değil miydi? En sevdiğimiz mahlûkları bile kaybetmeğe alışmıyor muyuz? Günlerce aylarca, senelerce görmemeğe, mutlak, kat'i bir gurbet içinde yaşamağa alışmıyor muyuz? Bana gelince, kaybettiğim şeyi, yani kendimi hiçbir zaman sevmedim...*” (s. 37). Abdullah Efendi diğer benliğini sevmediğini söylemektedir, çünkü “*üst kat sakini*” toplumca yönlendirilen benliktir, artık kendisi olmak ister.

Kısacası hikâyede “aşk” duygusu, hayali bir sevgiliyle buluştuğunda güzellik yaratıcılığa evrilmiştir. Abdullah Efendi’nin alelade kadına duyduğu sevgi (Abdullah Efendi’nin tabiriyle aşk) ise, arzusun/tensel zevkin yüceltilerek yaratıcılığa dönüşmesidir.

4.1.1.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Ben anlatıcının bakış açısıyla kaleme alınan bu hikâyede, başkişi başından geçen tesadüfî olaylar, hayal ile gerçek arasında gidip gelen bir kurguyla anlatılır. Geçmişte yaşadığı talihsizlikleri unutamadığı için geçmişe hapsolan ve hayat karşısında kendini şanssız bulan başkişinin adı hikâyede belirtilmez, “*bütün iradesizlerde olduğu gibi, [hayatındaki] tesadüflerin korkunç bir rolü*”nden (s. 52) yakını. Başkişi, giriş kısmındaki

bu ifadesiyle hikâyenin ilerleyen sayfalarında beklenmedik olayların gerçekleşeceğini okuyucuya sezdirmektedir. Gerçekçi ile masalsı öğelerin bir arada verildiği hikâyenin, fantastik bir yapıya büründürülmesi söz konusudur.

Hikâyede sevgi duygusu, iki farklı kadının varlığı üzerinden tezahür etmektedir: Ketî adlı Alman kadın ile içgüdüsel (cinsellik) sevgi; geleneksel kıyafetler giyen genç kadın ile idealize edilen sevgi anlatılmaktadır. Başkişi, ilk önce cinselliğin sonrasında güzelliğin peşinden koşmaktadır; geçmişte yaşadığı olaylı gece, başkişinin iki kadını farklı şekilde sevmesine neden olur. Maddî güzellikle tahrik olan anlatıcı, hedefine ulaşamayınca rüya ve hayallerle fark edilebilen bir manevî güzelliğe yolculuk eder.

Cinsellik

Başkişi, fiziksel sevgi duyduğu Ketî adlı Alman bir kızla Tabarin Bar⁴², da perşembe akşamında buluşmak üzere sözleşir. Talihsizliklerin peşini bırakmayacağını düşündüğü için buluşma saatine kadar odasından dışarı çıkmaz, eve kendini hapseder ve gün boyunca bir roman ile Hoffman'ın⁴³ Şövalye Gluck⁴⁴ adlı eserini okur. Gece iki buçukta buluşacağı küçük bir artist hayatı olan Ketî ile bir otel odasına gitmeyi ve cinsel yönden tatmin olmayı düşleyen başkişinin, Ketî ile önceden görüştüğü anlaşılmaktadır. Başkişinin Ketî'ye duyduğu sevgi, Freud'un sevgiyi tanımlandırırken kullandığı "*cinsel içgüdünün yansıması*" ifadesini karşılamaktadır. Temel içgüdüleriyle hareket eden başkişi, Ketî ile ilgili şehvetli hayaller kurar; bir Tanrıça hüviyetine büründüğünde yani içgüdüleriyle hareket ettiğinde Ketî'yi sevdiğini belirtir:

"... Korkusu ve büyüğü ha hâlâ içimizde en kuvvetli insiyak halinde yaşayan bir ilk cetler dininin yabancı, hayrat ve çok dişi tanrısı olurdu. Ben onu asıl bu zamanlarında beğenir ve severdim. Ve istiyordum ki bu gece, o kollarımın arasında yine bu uzak ve yabancı tanrı sırrıyla yaşasın." (s. 53)

⁴²Hikâye Ankara'da geçtiğine göre o dönemlerde popüler olan bir eğlence merkezidir denilebilir.

⁴³Tanpınar, Paul Klee'nin *Hofmann Masalı* adlı tablosunu beğenisini dile getirir (Özcan, 2012: 169).

⁴⁴Hoffman'ın Şövalye Gluck adlı eserinde, yabancı biriyle karşılaşan anlatıcı; eski zamanlara ait elbiseleriyle başka bir dünyaya ait izlenimini veren bir yabancıya bağlanır. Esrarengiz yabancı Şövalye Gluck'tur ve anlatıcı ile benzer müziklere ilgisi vardır, onun yalnızlığını gidermek için görünür (Karak, 2013). Bu hikâyeyi, Ketî'yle buluşma saatini beklerken başkişinin okuması tesadüf değildir; çünkü *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı hikâyenin devamında Hoffman'ın Şövalye Gluck adlı eserinin yansımaları vardır.

Başıkişinin Ketî ile olan randevusuna yetişme gayretleri onu hüsrana uğratır. Çoktandır görmediği bir arkadaşı perşembe günü çıkıp gelir ve onu, Keçiören’de bir bağ eğlencesine götürmeye kalkar; başta dirense de onunla birlikte gider. Yol boyunca Ketî’yi düşünen başkişi, kendi irade ve talihine güvenmemektedir. Yemekten sonra kendini içkili bir kumar masasında bulan başkişi, masadan kalkıp gitmek istese de birçok kez oyunda kazandığı için çevresindekiler kalkmasına müsaade etmez; bağ evinde hapsolür. Kafasını kurcalayan temel içgüdü yani cinsellik, başkişiye fanteziler kurdurur: “...o masanın üzerinde idi ve ajurlu raks kundurasının uzun topuklarıyla önümdeki banknot ve fiş yığınınu basarak biricik İngilizce şarkısını söylüyordu.” (s. 57). Ketî ile buluşacağı zamanın gelmesi onu daha çok tedirgin eder ve kumar kazancını kaybeder. Polis kulübesinden araba çağırmayı planlayan başkişi, Ketî’ye ulaşmak isterken sokakta kaybolur; yoldan geçen bir otomobilin önüne atılır ve dengesini kaybedip yolda yuvarlanır. Hikâyedeki başkişinin yaşadığı bu talihsizlik, hikâyedeki sevgi duygusunun seyrini/mahiyetini değiştirir; bu çaba anlatıcının maddeden ruha geçişi sağlamak istemesindendir.

Platonik aşk

Başıkişi, tüm gece fiziksel cazibenin/maddesel sevginin peşinden koşar; buna tesadüfler engel olduğu için Ketî’ye bir türlü ulaşamaz. Gecenin ilerleyen saatinde yolda kaza geçiren başkişinin yaralarının iyileşmesini beklediği evde uyanınca odaya genç bir kadın gelir ve yabancı kadının güzelliği başkişinin benliğini ele geçirir, o yıllarca beklediği aşkı temsil eden kadındır.

“Bununla beraber bana gittikçe yaklaşıyordu ve ben, bunu sadece kulağımla değil, içimde aydınlanan bir şuurla hissediyordum ve nihayet, bütün benliğimi şimşek altında kalmış bir ağaç gibi sade aydınlık, sade parıltı olarak gördüğüm bir anda, aynı ihtimam ve dikkatle yavaşça odanın kapısı açıldı ve içeriye genç kadın girdi.” (s. 63)

Başıkişinin gizemli kadınla tanışmasından sonra geçici güzelliğın yerini, güzellik idesine duyulan aşk alır. Gizemli genç kadına duyduğu sevgi (ruh cazibesi) ile Ketî’ye duyduğu sevgi (fiziksel cazibe) birbirinden farklıdır. Masallardan yahut halk hikâyelerinden doğmuş gibi bir hâli olan kadının kıyafetleri de geçmişe aittir:

“Baştan aşağı, üstünde küçük sırmadan koncalar ve yıldızlar serpilmiş mavi kumaştan, ninelerimizin gelin oldukları zaman giydikleri cinsten, bir eski zaman elbisesi giymişti. Uzun kumral saçları iki sık örgü ile arkasına atılmıştı, çıplak bileklerinde bir zaman Trabzon taraflarında yapılan ince, telkâri altın bilezikler vardı ve belini yine aynı işten geniş bir kemer sıkıyordu. Ayaklarına gülkurusu renginde küçük pabuçlar giymişti...” (s. 64)

Geçmişin bir parçası olan genç kadına başkişi, adını sorduğunda cevaplamaz; bu durum, gerçeklikten uzak olan sevginin gizemliliğini/eskiliğini/idealistliğini anlatıcının korumak istemesiyle ilgilidir:

“- Adımdan size ne, dedi. Ayşe, Zeynep, Fatma... Bana istediğiniz adı verebilirsiniz.
- Öyle bir hakkım olsa ben size başka isimler veririm, dedim. Mesela Leyla, Şirin, Zühre...” (s. 65)

Hikâyede genç kadının giydiği kıyafetlerin yanında, aşkın arkasında da geçmiş aranır. Tanpınar’ın “Her aşk, peşinde bir ezeliyet fikrini taşır.” (YG: 148) ifadesi tam da ezeli olan güzellik etrafında dönen aşkı açıklamaktadır. Başkişinin halk hikâyelerindeki adları düşünmesi bu sebeptendir. Doğu kültürünün önemli bir parçası olan halk hikâyelerindeki sevgililer -Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre...- birbirine kavuşamazlar ancak âşık, sevgilinin sevgisine nail olabilmek için ardından çok koşar; aslında koştuğu güzellik idesi çevresinde şekillenen sevgidir. Hikâyede de başkişi, genç kadına iltifat ederken aslında bu iltifatları güzellik idesine yapmaktadır. Divan şiirinde, halk hikâyelerinde veya masallarda bir güzelin etrafında beliren âşıklar; hikâyede de anlatıcı tarafından vurgulanır:

“- O halde ilk aşğınız ben oldum demektir. Sayımız çoğalınca bu mazhariyetimi unutmayın! diye şaka ettim.
- Hayır, dedi. Hayır, unutmam emin olun ki size bazı imtiyazlar ayırıyorum.” (s. 67)

Başkişinin, genç kadınla yaptığı sohbetlerin hiçbirinde bedensel/maddesel zevklerden bahsetmez; “*bir bahar bahçesinde görülmüş bir rüya kadar güzel*” olan genç kadını, ruhunu saadetle dolduran bir masal perisine benzetir: “*Sizi kapıdan girerken görünce, birdenbire kendimi bir masalı yaşıyorum sandım. Kahramanların, iyilik ve güzellik perilerinin insanları arasında dolaşıp gezdikleri ve onların talihlerine iştirak ettikleri uzak zamanlardan kalmış gibisiniz.*” (s. 65). Başkişi yaşadıklarının bir aşk masalı olması için yeni bir hayata başlamayı teklif eder, kadın bu teklifin/masalın gerçekleşemeyeceğini bildiği için üzülür. Halk hikâyelerinde yaşanan mutsuz son, burada

da tezahür eder: “*Bir masal dekoru içinde uyuyup, bir mezbeleden uyanan eski hikâyeye kahramanlarının şaşkınlığı*” (s. 73) içinde Başkışı, fantastik atmosferden dünyevi gerçekliğe döner. Anlatıcının, beşeri aşkın iki yönünü de yakalayamadığını söylemek mümkündür. Ketî’yle buluşamaması, bedensel zevklerden yani içgüdülerin hâkim olduğu sevgiden mahrum kalmasına neden olur. Anlatıcı, geçmiş zaman elbiseleri giyen kadının sevgisine de ulaşamaz, zira gerçekte ulaşmak istediği aşk ancak masallarda/halk hikâyelerinde yer almaktadır. Tanpınar’ın bu konudaki görüşleri, hikâyedeki kurguyu şekillendirmektedir: “*Binaenaleyh her aşk ne şekilde başlarsa başlasın, onu devam ettiren şey, ruha bütün kıvrımlarını ve hususiyetlerini veren iç bünyedir. Tek bir spermde nakledilen bir yığın hususiyet arasında, aşk kabiliyetimiz ve mukadderimiz de vardır.*” (YG: 147). Ona göre aşk, ruhsal ve bedensel birleşmeden mevcut bir duygudur ki hikâyede kadınlar tek yönlü resmedilir: Ketî bedensel özellikleriyle, gizemli kadın ruhsal özellikleriyle ele alınır. Anlatıcının aşkı/sevgiyi yakalayamamasının sebebi, Tanpınar’ın bu iki hususu kadında görmek istemesinden kaynaklıdır.

Sonuç olarak başkışı, Ketî’nin özellikleriyle maddiyatı/bedeni/hazzı; geçmiş zaman elbiseleri giyen kadının özellikleriyle ise ruhu/maneviyatı/sevgiyi ön plana çıkarır. İki kadının sevgisine de nail olamaz; iki kadının dünyasını harmanlayıp bütünlük oluşturamadığı için sevgi eksikliğini yaşar. Anlatıcı, iki kadın üzerinden Batı-Doğu dünyasında ve Freud-Platon felsefeleri doğrultusunda sevgiyi şekillendirmektedir.

4.1.1.3. Bir Yol

Trenle yolculuk yapan anlatıcı, on beş yıldır uğradığı küçük bir yola geldiğinde birden ayağa kalkar. O yolun kendisi için ne ifade ettiğini ve hayatını nasıl değiştirdiğini diğer yolculara yüksek sesle anlatır. Anlatıcı, o yolu ilk gördüğünde kendi hayatından memnun olmadığını fark eder; her şeyi geride bırakıp yeniden hayata başlamak ister. Hikâyede sevgi duygusu, bu memnuniyetsizlik ve pişmanlık duygusunun etrafında gelişmekte; anlatıcının kendisine, eşine ve çocuklarına duyduğu sevginin etrafında aktarılmaktadır. Engin Geçtan’ın, “*Yaşamak ve sevgi tek bir bütündür, birbirlerinden ayrı olgular değildir.*” (1982: 48) ifadesiyle anlatıcının ruh hâli daha net kavranmaktadır. Hikâyedeki anlatıcı, kendi yaşam ritmini sorgularken aslında yaşamı sevip sevmediğini de sorgular. Sevgiye sahip olan kişi gerçekten yaşıyordur; oysa anlatıcı sevgisiz bir şekilde yaşamını sürdürdüğü için yaşarken ölüyordur: “*...başta kendim olmak üzere her şeyden,*

yaşanmış ömrümden, gelecek senelerimden, bütün etrafımdan nefret ediyordum, kaçmak, kaybolmak, kurtulmak istiyordum.” (s. 84)

Maddi durumu yerinde olduğu anlaşılan anlatıcının iki çocuğu vardır ve “iyi bir kadın” diye betimlediği karısı ile dışarıdan bakıldığında mesut bir aile ortamına sahiptir. Yine de kendi hayatını yaşamadığı düşüncesine kapıldığı için ailesi veya maddi imkânları onu mutlu kılamaz. Kendisini sevmediğinden yaşamayı da sevmez ve kocalığa, babalığa, arkadaşlığa yahut dostluğa kayıtsız kalır. Kendisinin dışında her şey olmaya razıdır, varoluş problemi yaşayan anlatıcı kendisinden o kadar nefret etmektedir ki kendisinden kaçma ihtiyacı duyar:

“Herhangi bir kalabalıkta kendimden başka herkes olmağa razıyım. Ah, bir elbise değişir gibi hüviyetini değiştirebilmek, lalettayinin içinde kaybolmak, bir avuç kum içinde bir kum tanesi olmak ve böyle olduğunu dahi bilmemek. Ne bileyim, bir maske, bir numara, bir sicil varakası, bir manivela, bir çark, bir düğme, her şey olmak, yalnız...” (s. 80)

Zaman geçerken yani ömür biterken kendi istediği biri olamayan ve toplumun kendisi için biçtiği kıyafeti giyen anlatıcı, Tanpınar’ın dünyasını yansıtmıştır denilebilir. Tanpınar, Cevat Dursunoğlu’ya yazdığı mektupta hayatını değiştirmek ve başka bir adam olmak istediğini belirtir, hikâyedeki anlatıcının hissettiği duyguların birebir aynısını mektuplarında ve günlüklerinde görmekteyiz. Demek oluyor ki Tanpınar’ın kırklı yaşlarda yaşadığı varoluşsal problem, hikâyedeki anlatıcının hayatına “yeniden var olmak” bağlamında sirayet eder:

“Kırk yaşımı geçtim. Fikirlerim ve sevgilerim var, kendimi, bir tohum ne kadar yetiştirebilirse, o kadar yetiştirdim. Faydalı olabileceğim yeri seçmekte hakkım vardır. İşte bu hakkı istimal ediyorum. Şimdi çok ufaksuzum, bir ufukum olacak. Beni yolun başına getirin, yürümesini bilirim; aldanmışsam, hesabımda yanıldığımı da söylemeye cesaretim vardır.” (M: 70-71)

Hikâyede sevgi duygusu, anlatıcının hayat oyunundan kaçmasıyla canlılığını yitirir; anlatıcının on yıl geçtikten sonra hayatının tekdüzeliği karşısında şikâyetleri başlar. E. Fromm’un geliştirdiği önemli bir yönelim vardır, sevginin “olmak ve sahip olmak” biçiminde yaşanabileceğinden bahseder. İnsan çevresine, doğaya ve eşyaya sahip olunca sevgiye de sahip olacağını düşünür; belli bir zaman geçtikten sonra ise hayatı içinde boğulur (Gençtan, 1982: 43). Hikâyedeki anlatıcı da Fromm’un bahsettiği gibi “sahip

ol”dukça sevgiye ulaşabileceğini düşünen insanlardandır. Bir işe, iyi bir eşe, bir kız çocuğuna, bir erkek çocuğuna, bir eve sahipken; soyut olan sevgiyi elinde tutamaz. Çünkü hayatının başından beri “olmak” için yaşama atılmamıştır. Çevresindeki sahip olduğu bireyler, on yıl sonra ona anlamsız görünmeye başlar, bu durumu kendince sorgular. Sevgi, sahip olunan nesneler ve bedenler arasında silik kalır; görünmez. Karısının ve çocuklarının kendi hayatında edilgen olması sevginin yok edildiğini gösterir:

“Bu siyah, uzun saçları geçmiş güzelliğinden muhteşem bir yadigâr gibi duran, bitkin yüzlü kadın kimdi? Bununla beraber onun kendi karım olduğunu, bu çocukların kendi çocuklarım olduğunu biliyordum. Fakat böyle olmalarını bir türlü kabul edemiyordum. Kendi kendime mütemadiyen koskoca on seneyi, bu kapanık odada, bu acayip ve manasız eşya arasında, bu şimdi bana yabancı birer sembol gibi görünen çehreler arasında nasıl geçirdiğimi soruyordum.” (s. 81)

Anlatıcı, şirket düzenine dönüşen aile ortamından ancak rüyalarında uzaklaşır ve düş kırıklığı yaşadığı evliliğinin dışında sevgiye sahip olabildiği yer, rüyalarıdır. Vaktiyle tanıdığı sarışın bir kadını gördüğü rüyalar, kendisinde suçluluk yaratır. Hikâyede idealize edilen bir sevgiden bahis vardır:

“Artık uyku bile benim için bir şifa değildi. Çünkü onda da rüyaların zalim ısrarı vardı. Size bu rüyaları nasıl anlatmalı? Hemen her safhasında vaktiyle sevilmiş bir genç kızın, şimdi nerede olduğunu, nasıl bir talihle yaşadığını bilmediğim sarı saçlı, büyük mavi gözlü, nergis boyunlu genç bir kızın bir nevi ‘laytmotif’ gibi dolaştığı bu rüyalar... Bu, hasta kafanın kendi vehim ve gölgelerinden yarattığı değişici ve korkunç âlem...” (s. 84)

Anlatıcının İstanbul’da ikamet ettiği anlaşılmaktadır; ayda bir iki kez Anadolu’ya açılan anlatıcı, küçük bir yolun dünyasını nasıl değiştirdiğini anlatır. Çok gitmek istese de her şeyi geride bırakıp köye gitme cesaretini kendinde bulamaz. Tanpınar’a göre, Milli edebiyatın gerektiği gibi olmaması yazarların/şairlerin vatan coğrafyasını tanımamasından kaynaklıdır. O halde ancak kendi coğrafyasını bilen ve seven; milli bir edebiyat yapar:

“Sivas’ın, Kayseri’nin, Kütahya’nın, vatan coğrafyasının her köşesinin kendisine mahsus hayatı var. Yalnız bizim bu hayat hakkında bilgimiz yok. Daha iyisi, bir nevi sevgi kıtlığı bizi onu görmekten menediyor. Demin bilmek en kısa yoldur demiştim. Fakat sevmek daha emindir. Ve anlaşılması lâzım gelen bütün bir hayat olunca biricik yol kalır. Bir kere kendimizi bilmeğe, kendimizi tanımağa ve sevmeğe başlayalım.” (EÜM: 93)

Özetlersek anlatıcı, kendini yaşayamadığı için sorumluluk almak istemez. Gördüğü yoldan kaçıp gitmek özgür kalmak ister, hayatını sil baştan yaşamak ister; bunu yapamadığı için sevgiden mahrum yaşar. Ne kendisine ne eşine ne de çocuklarına bağlıdır; sevgisiz kaldığı için yaşarken ölür.

4.1.1.4. Erzurumlu Tahsin

1924 senesinde Erzurum'da deprem olunca halk, evlere girmemek için sokaklarda derme çatma çadır kurar. Bu felaketin öncesinde Erzurum halkı, savaşlarla açılan yaraları örtmeye çalışırken üstüne deprem gelir ve acıları daha da büyür. Kurtuluş Savaşı ve öncesindeki savaşlar her evde acı bırakmaktadır: *“Ben Erzurum'da iken bu bekleyen annelerin hikâyesini çok dinledim. Hemen her evde bir iki ölüye ağlanır ve bir iki kayıp beklenirdi. Tahsin Efendi işte bu kayıplardan biriydi.”* (s. 86). Hikâyenin girişinde ilk göze çarpan sevgi, Tahsin Efendi'nin vatan sevgisidir. Erzurum'da varlıklı bir ailenin çocuğudur ve İstanbul'da hukuk eğitimi almasına rağmen gönüllü olarak cepheden cepheye giden Tahsin Efendi tam bir vatanseverdir. *“...Balkan Harbi'nde gönüllü olmuş, Trakya'da yaralanmış, iyileştikten sonra tekrar orduya girmiş, harbin sonunda birdenbire her şeyi terk etmiş ve bir daha ortalıkta görülmemiş. Uzun zamanlar öldü sanmışlar, sonra haberleri gelmeğe başlamış...”* (s. 86)

Hikâyede işlenen bir diğer sevgi, evlat sevgisidir; cepheye evladını gönderen annelerin bitmek bilmez bekleyişlerinin acısı işlenir. Tahsin Efendi cephedeyken babası ölür; anne, oğlunun bir gün döneceğine inandığı için onun mülk hissesini dahi ayırır. *“Annesi onun bir gün geleceğine o kadar eminmiş ki her kapı çalınışında ‘Tahsin'dir!’ diye yerinden fırlarmış.”* (s. 86). Erzurum'a döndüğünü öğrenen annesi, oğlunu dizinin dibinde oturtamaz; mecbur kendi haline bırakır: *“Anası yalvarmış, yakarmış, baygınlıklar geçirmiş, kardeşleri; ‘Bari ananın hatırı için yapma’ demişler; onun üzerine: ‘Benim anam, kardeşim yoktur ben ölüyüm; ölülerin anası, kardeşi olmaz.’ diye cevap vermiş.”* (s. 87). Tahsin Efendi, eski kimliğinin tersine bürünür.

Sevgi duygusu, hikâyede kadın varlığı üzerinden lanse edilmez; anlatıcı yaşam sevgisinin peşine düşer. Depremle birlikte ölümün başucunda olduğunu hissetmesi onu sarsar: *“Zelzele maneviyatımı bozmuş, ölüm peşime takılmıştı ve hakikaten ondan birkaç sene için ayrılamadım.”* (s. 91) diyen anlatıcı Tahsin Efendi ile hayat-ölüm üzerine

konusur. Anlatıcının “Yaşamanın ve sevginin zaferleri de var...” (s. 99) şeklindeki ifadesi, hayatı sevdiğini gösterir. Hikâyedeki Tahsin Efendi’nin “Hayat, ölümün şerefine yazılmış bir kasideden başka bir şey değildir.” (s. 99) şeklindeki sözleri, Montaigne’nin (2006) “Ölmek, yaradılışımızın şartıdır, ölüm sizin mayanızdadır. Ondan kaçmak kendinizden kaçmaktır. Sizin bu tadını çıkardığınız varlıkta hayat kadar ölümün de yeri vardır. Dünyaya geldiğiniz gün bir yandan yaşamaya, bir yandan ölmeye yaşarsınız.” (s. 110) ifadelerine benzer.

4.1.1.5. Evin Sahibi

Hikâyede olay örgüsünün değişmesine bağlı olarak sevgi duygusunun türleri farklılık göstermektedir: anne sevgisi, vatan sevgisi, okul sevgisi, evlat sevgisi, aşk.

Hastalığa bağlılık

Hikâye, “Bir hastahanede bulunmuş cep defterinden” şeklindeki epigraf ile başlamaktadır. Anlatıcı, üç kuşak boyunca ailesine görünen yılanın yüzünden öleceğini düşünür. Anlatıcı, yatağın bir yanına kendisinin, diğer yanına da hastalığının uzandığını dile getirirken hastalığı kişileştirmektedir. Çocukluğundan beri hastalığıyla yaşaması, onu içselleştirmesine neden olur; hastalıkla kendisini, birbirini seven âşıklara benzetir. Anlatıcı, mazoşist bir kimliğin özelliklerini taşımakla birlikte, fiziksel ve ruhsal acıyı kendinden hiç sakınmaz. Anlatıcının hangi hastalığa yakalandığı belli değildir, histeri ve humma hastalıklarına yakalandığını anlatıcı söyler, bunun dışında “doktorların baş sallayarak teselli ettikleri hastalığı” (s. 103) hakkında hikâyede bilgi yoktur:

“Hastalığımla ben, birbirimize o kadar sadıgız ki en ufak bir düşüncem bile ona yabancı kalamıyor. Bütün hayat, seven bir insan için nasıl hep sevgilinin başı etrafında toplanırsa, benim için de her düşünce onun etrafında toplanıyor. Ve hiçbir şey bu düşünceden beni ayıramıyor...” (s. 102-103)

Anne sevgisi

Hikâyede geçmişe doğru bir yolculuk vardır, geriye dönüş tekniğiyle hastalığın nedenleri anlatılır. Musul’da yaşadıkları konakta tüm aileye musallat olan efsanevi yılan, yok eder; teyzesinin yanına İstanbul’a gönderilen anlatıcı; çocukluğunu, evdeki ölümlerin

hikâyelerini dinleyerek büyür. Anlatıcının doğumundan birkaç ay sonra babası, talihsiz bir kazada can verir, ölümüne yılanın neden olduğu düşünülür. Annesi, histeriye yakalandığı için ilk iki yıl çocuğuyla ilgilenemez, her şeyin yoluna girdiği düşünüldüğünde ise annesi de yılan tarafından öldürülür. Bu duruma anneannesi sadece bir yıl dayanır onu da kaybederler, geriye dedesiyle anlatıcı kalır. Evdeki hizmetliler ve dadısı tarafından ölümler sürekli kendisine hatırlatıldığı için sevgiden ziyade korkuyla büyür. Anne-baba sevgisinden mahrum büyüyen anlatıcı, masallarda annesini arayarak sevgi ihtiyacını giderir, o yüzden dadısından masal dinlemeyi çok sevdiğini ifade eder:

“... gözlerim bu memleketlerde büsbütün başka bir revnakla parlayan büyük yıldızlarda, kahramanları ben ve annem olduğumuz başka bir masala daldım. Annemi hiç görmemiştım. Fakat dadımın ve bütün ev halkının anlattıkları şeylerle ona kendim için hususi bir çehre vermiştım. İşte bu masallar, hep onun için dinlediğim şeylerle okuduklarımın ve gördüklerimin terkiibinden yapılmış bu hayali çehrenin etrafında dönerdi.” (s. 111)

Hikâyedeki yılan figürü, Tanpınar’ın gerçek hayatında yer etmiştir, Kerkük topraklarında bu hayvanın öldürölmesiyle evde bir uğursuzluk olacağına inanılır. Nitekim konaklarında çalışan Gülbuy adlı hizmetlinin rüyasına girmiş bir yılan yüzünden hayatının tarumar olduğunu ev halkı gibi Tanpınar da bilir. Çocukluğunda duyduğu bu hikâyeye ile annesinin ölümünden önce evde öldürölren yılan, onun tahayyölünde de bir tabu oluşturur: *“Abdullah Efendi’nin Rüyalari’ndaki ‘Evin Sahibi’ adlı hikâyem bu Gülbuy’un macerasının senelerden sonra uyanışıdır. Şurası da var ki Kerkük’teki üçüncü evimizde biz de bir yılan öldürdük. O sene içinde annem Musul’da tifüsten öldü.”* (YG: 392)

Tanpınar’ın babasının Kerkük’ten Antalya kadılığına tayini I. Dünya Savaşı yıllarına rast gelir; açlıgın, sefaletin ve salgın hastalıkların da yayıldığı yıllardır. Aile yolda hastalıklara yakalanır; Tanpınar kısa aralıklarla tekrarlanan bir hummaya, annesi tifüse yakalanır. Musul’da annesinin iyileşmesini beklerler ve kırk yaşında hayatını kaybeden annesini bu topraklara defnedip Antalya’ya dönerler (Okay, 2017: 37). Hikâyede annesinin, babasının, ninesinin, dedesinin, teyzesinin torununun ve eniştesinin ölümlerini sırasıyla gören anlatıcıyı en çok etkileyen annesinin ölümü olur; Tanpınar’ın da talihini değıştiren annesinin ölümü hikâyeye yansımasıdır denilebilir:

“Bunlar şüphesiz ki korkunç şeylerdir ve doktorların bana bunları fazla düşünmememi söylemekte hakları var. Fakat ben ki ölümlerin en korkuncunu

yıllarca kendi etrafımda çok sıkı bir hava gibi teneffüs ettim; bu dehşetler bana o kadar yabancı gelmiyor. Çünkü ben genç annemin ölümünü, yarı deli bir Arap halayığından bütün çıldırtıcı teferruatıyla senelerce dinledim...” (s. 104-105)

Okul Sevgisi

Hikâyede konakta hâkimiyet kuran yılan yüzünden aile evde fısıltılarla konuşmak zorundadır. Anlatıcı, okulda kendini daha iyi hissettiğini söyler, orada yüksek sesle konuşabildiği için okulu çok sevdiğini söyler. Çocukların farklı dillerde bağırış çağırışlarını, Babil Kulesi yükselirken ortaya çıkan anlaşılmaz seslere benzetir; efsaneye⁴⁵ atıf yapar:

“Bütün bunlara rağmen, doğrusu istenirse, mektebi çok severdim. Her şeyden evvel evin içini dolduran kadın kalabalığından orada kurtulurdum. Sonra bütün kalabalık bağırıp çağırabiliyordu. Alçak sesle konuşan pek azdı ve ben buna bayılıyordum. Çok defa bahçede bir kenara çekilir, bir dağ büyüklüğünde bir arı kovanından ancak çıkabilecek bu uğultuyu Arapça, Kürtçe, Türkçe en galiz küfürlerin birbirine karıştığı bu çığırktan yaygarayı lezzetle dinlerdim. O bir anda canlı, renkli ve sihirli bir Babil Kulesi⁴⁶ gibi vahşi, zalim ve anlaşılmaz, etrafımda yükseldikçe dört bir tarafımda sıcak hayat kaynıyor sanırdım.” (s. 123)

Aşk

Tanpınar, hikâyede *Huzur*’un kurgusuna benzeyen bir aşka da yer verir, Mümtaz ile Nuran’ın aşkına benzer bir ilişki, burada anlatıcı ile Zeynep arasında gelişmektedir. Anlatıcının âşık olmadan önceki hayatının anlamı yoktur, Zeynep’i tanıdıktan sonra aşkın mucizesiyle hayata tutunur. Anlatıcı o zamana kadar ufak tefek çapkınlıkları olduğunu ancak “iç benliğine” hiçbirinin karışmadığını, âşık olunca neler hissettiğini söyler:

“... bu güzel ve aydınlık mahlukun karşısında birdenbire içimdeki bin yaşlı ihtiyarın kaybolduğunu hissettim. Bir zindandan henüz kurtulmuş gibi hürdüm. O sıcak bir maden çağlayanına benzeyen sesin delaletiyle etrafımdaki âlemi, eşya, renk,

⁴⁵ Bâbil Kulesi, karışıklığın ve yetmiş iki dilin, yani bütün dünya dillerinin bir tek ana dilden türemiş olduğu yolundaki görüşün sembolüdür. Tevrat’a göre tûfandan sonra Sinear bölgesine yerleşen Hz. Nûh’un oğulları, Bütün yeryüzü üzerine dağılmamak için kendilerine bir şehir ve başı göklere erişecek bir kule inşa etmeye başlarlar. Ne var ki Allah, hepsinin bir kavim olduklarını görünce anlaşılmaz diye dillerini karıştırır ve insanları bütün dünyaya dağıtır; inşaatı yarım kalan şehre de dillerin orada birbirine karışmasından dolayı Bâbil denilir (Erdem, 1991: 393).

⁴⁶ Hikâyede yükselen seslerle birlikte arka plana bir tablo hâkimdir, Flaman Ressam Pieter Brueghel’in (1529-1569) *Babil Kulesi* adlı tablosuna atıf yapılmıştır. Tabloyu incelemek için bk. : (https://www.wga.hu/art/b/bruegel/pieter_e/06/01babel.jpg).

koku, şekil her şeyi tatmağa başladım. Damarlarımda kanım başka türlü geziniyordu.” (s. 137)

Anlatıcı, aile dostu Yümnü Bey’in evinde tanıdığı ve ilk görüşte âşık olduğu Zeynep’in harp sonunda dul kaldığını öğrenir. Aile cemiyetinde sevdiği fasılları okuyan Zeynep’in güzel sesinden ve çocukça neşesinden etkilenir. Anlatıcı, o vakte kadar hayatını anlamsız bir şekilde geçirdiğini düşünür ve kendisine yaşam sevgisi aşıl原因 kadınla evlenir: “*Zeynep sıhhatiyle, tabiiliğiyle, neşesiyle, güzelliğiyle insana daha ilk görüşte bir nevi yaşamak aşkı veren kadınlardandı.*” (s. 137). Hikâyede evlilikle mutlu bir sona erişilmez, anlatıcı eşini kaybetmek korkusuyla yaşamaya başlar ve bu, rüyalarına da yansır. Alelade içeriği olan rüyalar yerini yılanı bırakır, sınırları bozulan anlatıcının iştahı kesilir, uykusu azalır. Bu kısa uykuların birinde yanı başında yatan Zeynep’in yılanın halkaları sandığı saçlarını çekmeye başlar ve kadının çığlıkları sonrasında ev halkı yardımına koşar. Zeynep eşini affetse de anlatıcı kendisinin lanetli olduğunu düşündüğü için “aziz vücut” diye betimlediği Zeynep’ten ayrılır:

“Fakat artık bende bu aziz vücutla yaşamak kudreti yoktu. Ben talibin gazabına uğramış bir lanetliydim. Hiçbir saadet rüyasına yanaşamazdım. Ona gençliğini, beyhude yere bir delinin, bir lanetlinin uğrunda feda etmemesini söyledim; aramıza kötü bir kader girmişti; ona karşı gelmeğe çalışmak beyhudeydi. İkimiz de ağlayarak ayrıldık.” (s. 148)

Hikâyede her şey yoluna girdi derken üç kuşak boyunca mutluluğa erişemeyen ailenin lanetli havasını, anlatıcı kendisinin de yaşayacağına inanır; bir bakıma mutluluğu, aşkı, huzuru ve hatta isteri hastalığını irsî bulur. Tanpınar’ın eserlerinde görülen aşk formülünde olduğu gibi bu hikâyede de erkek sever ve zorda kalınca kadını terk eder. Anlatıcı Zeynep ile olan aşkın geleceğine inanmaz, onun önünde geçmiş büyük bir engeldir, hâlin içinde ise bitkisel bir hayat girmiş gibi hisseder. Tanpınar’ın Bergson’un zaman kuramından yararlandığı bu anlatımla, zamanın kesintisiz olması ve hâlde toplanması söz konusudur. Tanpınar’ın “*Bildiğiniz gibi hâl diye bir şey yoktur. (...) Daha basiti hâl, geleceği, geçmişi görmeye yarayan bir rasat kulesidir.*” (EÜM: 287) ifadeleri, anlatıcının ruh dünyasını yansıtır ve anlatıcının aşkını neden bitirdiğini izah etmiş olur:

“İnsan kafası mazi ile istikbal arasında işler. Ben birincisinden, kendi irademle yaklaşamayacak kadar ürkmüştüm. Ötekini ise düşünmeğe mecalim yoktu. O sadece bilmediğim, hakkında hiçbir düşüncem olmayan bir kaderdi. Garip bir boşluk içinde her gördüğüm şeyi adeta bir sis arkasından bana tamamıyla yabancı gibi seyrede ede

gidiyordum. Sadece ‘hâl’e hicret etmişe benziyordum. Yeni bir nevi nebatî hayatın içinde, onun emrindeydim.” (s. 132)

Vatan Sevgisi

Anadolu’da dört taraftan ölüm sesleri yükselir, ülkede harp vardır, anlatıcı harbin ikinci senesinde cepheye gider. Vatani görevini yerine getiren anlatıcı, ulvî bir görevde yer aldığı için ölümden korkmadığını söyler. I. Dünya Savaşı’nın yıkıcı tablosu, anlatıcının gözünden aktarılır ki kendisi de bu uğurda her şeyini feda eder; dört yıl süren savaştan sonra geriye sakat bir bacak, delik deşik iki ayak kalır. Hikâyede vatani kurtarmak için sefalet, açlığa ve ölüme aldırış etmeyen askerlerin inancını vurgular:

“Yavaş yavaş bir imtihan, bir nevi yüksek bir tecrübe fikri bende yerleşmişti. Bu kanaatle yürüyor, geziyor, emir alıyor, itaat ediyor, aç yatıyor; yorgun ve uykusuz kalıyordum. Geniş ve büyük bir mekanizmanın bir çivisi olmanın verdiği bir nevi rahatlık içinde kaderin son sözünü söylemesini bekliyordum.” (s. 130)

Anlatıcı cepheyleken dört tarafında ölümün olduğunu ancak ondan korkmadığını söyler. Anlatıcıda vatan sevgisi baskındır ki bu ölümü, diğer ölümlere tercih eder:

“Bu haşin, zalim, ah ve iniltili kanlı ölümü; insanı bir lahza bir kemik ve et yığını haline getiren yahut genç ve dinç bir vücudu toprakta ancak kımıldanabilen bir mahlûk, renksiz bir yığın, çarpık ve eksik bir mevcut yapan bu ölümü öbürlerine tercih ediyordum. Onu herkesle beraber görüyor, takip ediyor, çıkardığı seslerden geçtiği tarafı, yıktığı, kasıp kavurduğu yeri bulabiliyordum.” (s. 130)

4.1.1.6. Yaz Yağmuru

1944 senesinin yazında bahçesinde rastladığı kadının yağmurdan sıırıslıklam olması üzerine Sabri kadını evine davet eder. “*Sabri’yi aylarca düşündüren, hayatını altüst eden acayip ve kısa dostluk bu tesadüfle*” (s. 155) başlar. Kadına ıslak elbiselerini çıkarmasını ve eşinin kıyafetlerinden birini giymesini ister. Sabri, kadının eski ve sıradan bir kıyafet giyeceğini düşünürken süslenerek geldiğini görünce gülmeden edemez. Güzel bir şey gördü mü giyme huyu olduğunu söyleyen kadın, aynada kendini süzer. Kadına elbisenin ona yakıştığını söylerken Sabri, iki kadın arasında tercih yapmak zorunda kalır. Eşinin fotoğrafına “alay eder gibi” göz kırpar. Hiç tanımadığı kadının cazibesinden etkilenen Sabri’nin bu tavrı, hikâyenin ilerleyen kısımlarında yakınlaşmanın olacağını sezdirir.

Sabri, kadının asıla asıla konuşan tavrından pek hoşlanmasa da onun kendi üzerindeki izlenimlerini şöyle sıralar: “*Kaçmak arzusu, düpedüz kadın iştihası, garip bir şefkat, sevgi, korku, hayranlık, hiç duymadığı cinsten bir dostluk hissi.*” (s. 185). Sabri, “cins hayvan” sıfatını da yakıştırdığı kadının rüya gibi olduğunu düşünür. Çekici duruşuyla karşısındakini etkileyen kadın, kocasının kendisini denizde yüzerken boğmak istediğini söyler. Sabri neden boşanmadığını sorunca “*Belki de seviyorum. Şüphesiz seviyorum.*” (s. 164) der. Kocasının yurt dışında olmasını fırsat bilen kadın, Sabri’yle tamamıyla iki gün geçirmiş olur. Sevgi, hem Sabri hem de kadın tarafından yalnızlık sonucu ortaya çıkan bir ihtiyaç duygusudur.

Yağmurun dinmesini bekleyen ikili, pencereden tabiatı izlerken Debussy⁴⁷’i dinler ve fark ederler ki birbirini tamamlayan iki insan olmuşlardır. Müzik, Sabri’nin de kadının da iç dünyasında farklı fırtınalar yaratır. Yaz yağmuru arka fon, müzik ise birleşme noktası olur. Kadın Sabri’nin elini tutar, Sabri de kadının elini istemsizce öper; müzikle birlikte büyülenirler:

“Yaz fırtınası ona sadece bir arka plan olmuştu. Bazen bu arka plandan bir şey, bir gök gürültüsü yahut bir şimşek terkinin ortasına kadar fırlıyor, o zaman piyano veya orkestranın o çok renkli kalabalığı, demin genç kadının bahçede, yokluğuyla çocukluğunu hatırladığı sarmaşıklar gibi ona sarılıyor, onunla didişiyor, kendisinde eritiyordu. Fakat asıl mühim şey kendi içlerinde olandı. Musiki bu iki saat evvel birbirlerini tanımayan iki insanı tek bir noktaya indirmişti. Şimdi oradan zenginleşiyorlardı.” (s. 165)

Kadın gittikten sonra onunla ilgili düşüncelere dalan Sabri, o zamana kadar genç kadının dış görünüşü ile “şiir lezzeti ve havası içinde tatlı” beklenmedik tavırlarıyla ilgilendiğini fark eder. “Güzel mahlûk”, her hareketiyle özel bir hayatı olduğunu ona hatırlatırken Sabri onu çok yanlış anladığını fark eder. Sadece birkaç saat görüşüp birbirilerini tanımaya çalışan Sabri, kadını sevdiğini söyler, onu dikkatli dinlemediği için suçluluk duyar. Hikâyede yazar olan Sabri’nin dile getirdiği aşkın mucizevi bir duygu olması ve aşkın kaybetme korkusunu da beraberinde getirmesi, Tanpınar’ın düşünceleridir, Sabri aracılığıyla aktarılmaktadır:

“İki yüz bu kadar sene evvelin insanların kendinde yaşıyor sanan adam, o kadar hayran olduğunu sandığı, sevmekten korktuğu, hatta artık sevdiğini kabul

⁴⁷ Empresyonist Claude Debussy (1862-1918) 20. yüzyılın Fransız bestecilerindendir.

ettiği, bir daha göremeyeceği için üzüldüğü insanın kendisine söylediklerini doğru dürüst dinlememişti bile. (...) Aşk bile onda bir nevi kaybetme korkusundan başka bir şey değildi artık.” (s. 176)

İkinci görüşmelerinde sandalla Boğaz’ı gezerlerken kendini huzurlu hisseden Sabri, ne zamandan beri aşk duygusu yaşamadığını belirtir. Bir karmaşada olduğunu düşünür, Sabri’nin hiç şüphesiz aşk diye bahsettiği şey cinsel içgüdünün yansımasıdır, bunu ilk olarak -arka fonda yaz yağmuru varken- mutfaktan kendilerine içecek alırlarken şimşegin çakmasıyla yüz yüze geldiklerinde yaşarlar. İnsanın içinde çok başka cihazları harekete geçiren kadının bıraktığı tesir, Freud’un söylemiyle cinselliğin yüceltilmesidir. Sabri’nin kabindeki yaşadıklarından sonra kadının aldırılmaz tavırlarına önce şaşırırsa da sonra kendisi de bu yaşananların gerçek aşk olmadığını bilir: *“İyi ama kendimi hiç hesaba katmıyorum? Ben mevcut değil miyim? Seher’i seven, tanıyan benim!”* (s. 193) diyerek kadınla ilişkilerindeki gayenin ne olduğunu apaçık belirtir. Aşktan kastı cinselliktir, Sabri’nin kadını görünce duyduğu mutluluğu, kadının *“kırk yıllık ahbapmış, hatta daha yakın, sanki hakikaten müşterek bir hayatları varmış gibi”* (s. 179) davranışı bozar. Aşk dediği cinselliğe yıllardır istediği gibi kendini veremediğini anlatır ve kadına böyle bir tecrübeyi yaşatacak gözüyle bakar: *“Ne kadar gülünç olursa olsun yıllardır bir aşkın başlangıcı denen mucizeli şeyi yaşamamıştı. Ne çare ki kendisini bir türlü duygularına olduğu gibi teslim edemiyordu. Acayip bir iktidarsızlık içinde bir anafora tutulmuş gibi olduğu yerde dönüyordu.”* (s. 179)

Kadın, ikinci görüşmelerinde bütün günü eğlenerek doya doya geçirmek ister ve Sabri’ye parası olup olmadığını sorarken kızaran yüzüyle küçük bir kıza benzediğini ve mitolojik kadın özelliğini yitirdiğini söyler: *“Erkeğin ezeli korkusu mitolojik kadın, büyük ve ezici deese⁴⁸, zapt edilmesi, hüküm altına alınması istendikçe büyüyen mahlûk, ana tabiatın o korkunç benzeri artık ortada yoktu.”* (s. 183)

4.1.1.7. Teslim

Hikâyede sevgi, karşı cinse hissedilen bir duygu olarak yansıtılmamıştır. Kişinin kendi bütünlüğünü korumasıyla oluşturduğu birlikten Emin yoksunken, arkadaşı Süleyman’da yaşam sevgisi görülür. Hikâyede, Cumhuriyet Dönemi ideolojilerini halka

⁴⁸ “Tanrıça, ilahe.” (Parlatır, 2012: 265).

aktarmak isteyen bir aydın kafilesinin tren istasyonundaki bir buçuk saatlik bekleyişleri anlatılır. Aydınlardan biri olan Emin'in ağzından -yer yer de gözlemci bakış açısıyla- Anadolu'nun bir kasabası ve köylüleri hakkındaki gözlemleri verilir. Kafilenin amacı halkı bilinçlendirmektir. Emin, arkadaşları tarafından acemi bulunur. Onlar gibi davrandığında, kendi fikirlerini söylemediğinde grup arkadaşlarınca sevildiğini belirtir. Sadece sofr muhabbetiyle ve şakalarıyla sevilen Emin, arkadaşlarının kendisine ehemmiyet vermediklerinin farkındadır. Yanlış yerde, yanlış insanlarla olduğunun farkındadır: *"Bunu düşününce belinin kamburu biraz düzeldi. 'Kendi kendim olmağa başlıyorum!' dedi."* (s. 219).

Bulunduğu ortamda istenilmediğini hissederek ve bu durum kendisini rahatsız ettiği için tren gelene kadar garın civarında gezinmeye başlar. İdeologların bireysel menfaatleri doğrultusunda fısıltılı konuşmaları onun keyfini kaçırır, hiçbir fikrini onlara dinlemediği için kafilenden uzaklaşmak ister. Gezinirken birinin kendisine seslendiğini duyar ve yıllardır görmediği mektep arkadaşı Süleyman'ı karşısında görür. Sınıfın en sevileni Süleyman'ı, "neslinin deste başısı olmak için yaratılmış" insanlardan biri olarak tanımlar. Üstü başı pejmürde ve yoksul görünen Süleyman, Emin'i evine davet eder. Yıllar önce Manastır'dan Anadolu'ya göç esnasında babasını kaybeden Süleyman, onu bulmak için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Aradan hayli zaman geçtikten sonra babasını bulur; sekiz üvey kardeşini, analığını ve felçli babasını yanına alır. Onun yaptığını kimse mantıklı bulmaz. Evliliği gürültülü ailesi yüzünden biter, karısı evi terk eder. Hikâyede geçmişe bağlılık ve çocukluğa özlem, satır arasında ifade edilir. Şehirde yaşayan Süleyman, babasını ve kardeşlerini çok sevdiği için köye taşınır; analığı ve kardeşleri de Süleyman'ı çok sever. Yüksek tahsilli Süleyman, şehir hayatını geride bırakıp köy hayatına/geçmişe bağlanmayı tercih eder. Onca olumsuzluklara rağmen yaşam sevgisini yitirmeyen Süleyman, çevresinde sevilir.

Tanpınar'ın 1943-1946 tarihlerinde 7. Dönem Maraş milletvekilliği yaptığını göz önünde tuttuğumuzda hikâyedeki aydının ve köylünün durumunu yansıtırken gerçeklikten uzaklaşmadığını söyleyebiliriz. Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın -asistanlığını yaptığı ilk yıllarda- siyasete atılacağını duyunca çok şaşırdığını, arkadaşı Âli'ye yazdığı mektubunda söyler: *"- Söz aramızda- gözü siyasette imiş. Arkadaşlarının mevkilerine bakarak içinde gıpta ve kıskançlık duyuyor ve bu onda kendisinin olmayan bir ihtiras yaratıyor. Onun bu yolu takip edeceğini istese de muvaffak olacağını zannetmiyorum. Çünkü siyaset başka*

kabiliyetler ister.” (Okay, 2017: 279). Tanpınar, kendi kişiliğine uymayan ve kendisini boğacak bir ortama girmekle Kaplan’ı da şaşırtır. Hikâyedeki Emin’in yanlış yerde olduğunu ve diğerlerince sevilmediğini düşünmesi, Tanpınar’ın bu ruh yapısının somut hâlidir.

4.1.1.8. Acıbadem’deki Köşk

Acıbadem’deki köşkte oturan bir ailenin yaşayış biçimi hakkında verilen detayların yer aldığı hikâye, anlatıcının kırk yıl öncesini hatırlayarak anlattığı bir serüvenden ibarettir. Dayısı Sâni Bey, “terakki” severliğiyle tanınır ancak hangi icadı yaparsa yapsın akla uygun ürünler ortaya çıkarmadığı için çevresi onunla eğlenir. Anlatıcı, dayısının evin yasak bölgesi ilan ettiği atölyesinde günlerce dışarı çıkmadan çalışabileceğini aktarır. Eski bir çarkçı⁴⁹ yüzbaşısı olan dayısı ile “alet mahşeri”nde beraber çalıştığını söyleyen anlatıcı, dayısının makineleri ve onlara ait parçaları son derece sevdiğini belirtir. Sâni Bey, “...yolda, yaymacılarda, Haydarpaşa garı atölyelerinde, mezatlarda, iskelelerde, hurda demir eşyası satılan yerlerde ne kadar işe yarar veya yaramaz makine parçası, (...) kırık gemi dümen parçaları, parçalanmış uskurlar, pervaz enkazları, çarklar, borular, somunlar, davlumbazlar, büyük çiviler, saç levhaları, paslanmış pistonlar, saç kazanları” (s. 232) bir yığın şeyi evinde toplar. İstifleme, Sâni Bey’in eski mesleğini sürdürme isteğinden kaynaklanmış gibidir. Emekli olmadan önce geminin makine bölümünde çalıştığı için araç gereçlere yabancı değildir.

Hikâyede evin bir başka önemli varlığı, Derviş adlı attır. Bu atı tüm aile sever, anlatıcının 1907-1908 yıllarında taşındığı köşkte dayısı Sâni Bey, hanımı ve oğlu Raci ile anlatıcının annesi ve babası birlikte oturmaktadır. İnsanlarla bir arada bulunmaktan hoşlanan ve insanlardan uzak kaldıkça üzülen Derviş, dayısının tek araba atıdır. Ev halkı tüm işlerini neredeyse onun yanında yapar. Anlatıcı, onu Yunan mitolojisinden at adama (sentor) benzetir, Derviş’in “*attan insana doğru olan tekâmülünün yarı yolunda yani bir at uzviyeti içinde mahpus insan psikolojisiyle*” (s. 230) kaldığı için üzgün olduğunu ifade eder.

⁴⁹ “Vapurlarda makine bölümünü yöneten kimse.” (TDK, 2005: 396).

4.1.1.9. Rüyalar

Mesut bir aile babası olan Cemil'in sırlı rüyalarıyla birlikte karısına duyduğu sevginin şekli değişir. Çocukluk arkadaşı olduğunu sezdiğimiz karısı ile aynı zevkleri paylaşmaktadır. Yazlık evinin önündeki erguvan ağacını eve taşıdıklarında ikisi de çok sever. *“Cemil ona Persephone⁵⁰ adını vermişti, kışın karanlıklarından bu kadar süslü ve güzel geldiği, bir altın mızrak gibi pırıl pırıl sabah sislerini yarıdığı için.”* (s. 243). Mitolojik karakter Persephone'nin adını ağaca vermesi, Cemil'in dünyasını her koşulda kadınla güzelleştirdiğini gösterir.

Cemil, kötü rüyalarından uzaklaşmak adına “yanındaki odada yatan karısının yatağında” yatar ve bir hafta rüya görmediğini söyler. Hikâyede karısıyla neden ayrı odalarda yattığı verilmemiştir. Plajda güneşlenirken karısına arzuyla bakan Cemil, sevgi sözcüklerini telaffuz ederek eşine seslenmez. *“Bu vücut, bu küçücük insan, bu koca hayatta ayaklarının sağlam bastığı tek topraktı.”* (s. 245) derken karısını, Bereket Tanrıçası Demeter gibi görür; sevginin mahiyetinde cinsellik vardır. Denize beraber girdiklerinde karısını suyun üstünde gördüğünde Ophelia⁵¹'ya benzetir. *“Düz, gergin vücuduyla adeta bir sedef gibi kapalı. Suların tesadüfüne kendisini bırakmak istiyordu. Fakat bu kapalı denizde suların tesadüfü yoktu.”* (s. 247). Tanpınar'ın, Hamlet'in Ophelia karakterini kullanması tesadüfi değildir. Ophelia'yı seven Hamlet, babasını öldüren amcasından öç almak için deli rolü yapar ve sevgilisini ihmal eder. Ophelia, Hamlet'in kendisinden vazgeçtiğini düşündüğü için aklını yitirir; dere kıyısında söğüt ağacına yaslanıp çiçek toplarken dal kırılır ve derenin akıntısına kapılır:

“Bir süre denizkızı gibi su yüzünde taşımış onu.
Eski ezgilerden parçalar okuyormuş hep;
Başına gelenden habersiz gibiymiş.
Suda hiç yabancılık çekmiyormuş,
Doğal ortamında gibiymiş sanki.
Ama uzun sürememiş bu durum;
Suyu içtikçe ağırlaşan giysileri

⁵⁰ Tanrı Zeus ile Bereket Tanrıçası Demeter'in kızıdır. Hades tarafından yer altına kaçırılınca bu ismi alır. Demeter her şeye küsünce toprağın bereketi kaçar. Zeus bu duruma çözüm bulur, Persephone'un yılın üçte ikisini (çiçek açma ve meyve verme dönemini) annesinin yanında, üçte birini kocası Hades'in yanında geçirmesine karar verir (Erhat, 2018: 242). Tanpınar'ın söylemiyle Persephone: *“Eski zamanların insanları, tabiatın yenileşmesindeki mucizeyi ölüm tanrısının yeraltı saraylarına kaçırıldığı Persephone'un yeniden aydınlığa dönüşüyle sembolleştirirlerdi.”* (YG: 78)

⁵¹ John Everett Millais tarafından Shakespeare'in Hamlet adlı eserindeki Ophelia'nın intiharı sonrasını resmettiği tablodur. Tabloyu incelemek için bk. : (<https://www.wga.hu/art/m/millais/ophelia.jpg>).

Zavallı kızcağızı tatlı nağmelerinden koparıp
Ölümün balçığına çekmiş.” (Çev. Bozkurt, 2007: 185)

Shakespeare’in Hamlet karakteri hayatı katlanabilir kılan şeyin rüyalar olduğunu dile getirirken Tanpınar’ın hikâyesindeki Cemil de aynı görüştedir denilebilir:

“Ölmek, uyumak... uyumak, belki rüya görmek.
Ha! İş burda. Çünkü o ölüm uykusunda,
Şu fani bedenden sıyrılıp çıktığımızda,
Göreceğimiz rüyalar bizi duraksatır ister istemez.
İşte felaketi onca uzun ömürlü kılan da bu
Kim katlanırdı yoksa zamanın kırbaçlarına, küfürlerine,” (Çev. Bozkurt, 2007: 114)

Cemil, rüya ve uyanık hâlinin kendisinde oluşturduğu ikilikten karısına bahsetmek ister, kızına şefkatle masal anlatan karısını görünce tabloyu bölmek istemez. Gramofondan Debussy’nin parçasını çalar: “*Denizin dalga gürültüleri arasında kadın sesleri, beyaz, sadece dua ve ağlayış, büyük yelkenler gibi yırtıldı.*” (s. 249). Rüyalarına giren genç kadını düşündürten şarkıyı duyunca odadan kaçır. Tanpınar’ın hikâyede Debussy’nin eserine yer vermesi tesadüf değildir, deniz tutkunu müzisyen Debussy’nin La Mer (Deniz) adlı parçasının hikâyede çalındığını düşünmekteyiz. Rüyalarında genç kadının yüzünü tam manasıyla göremez, uyumamak için direnirken rüyalarında belirdiğinde kadının kim olduğunu sormak ister ama kadın gitmek zorunda olduğunu söyler: “*Cemil onun yanında olduğunu biliyor, fakat yüzüne bir türlü bakamıyordu. Onu delicesine sevdiğini sanıyor, ona bir şeyler söylemek istiyor, onun için kalbi parça parça oluyordu.*” (s. 254)

Cemil’in rüyaları yüzünden ihmal ettiği eserinin teması, aşktır. Eserini daha hızlı bitirebilmek için ailesiyle yazlığa vaktinden önce gelen Cemil, eserine bir satır ekleyemediğini söyler. Aşk hikâyesi konusundan bıktığını, karısının eseri bitirmesini istediği için üzerine düştüğünü belirtir. Konusunu şahit oldukları bir olaydan alan eserindeki kişiler, komşularıdır. Mesut bir aile babası Şakir Bey, genç bir kızla karısını aldatır ve bir zaman sonra kızın denizde cesedi bulunur. Konu başta ilgisini çektiği için Cemil yazmaya devam eder, sonrasında genç kızın Şakir Bey ile tesadüf safhası gelince durur. Yazdığı eserin konusu ile Cemil’in rüyasında gördüğü genç kızın dünyası aynıdır. Cemil de rüyasında gördüğü genç kadınla karısını aldattığının farkındadır:

“Şakir Bey isminde bir adam, mesut bir aile babası genç bir kadınla, daha doğrusu bir kızla tanışmış, üç sene evin içi altüst olmuştu. Kadını, kocasını çok iyi

tanıyordu. Fakat kızı görmemişlerdi. Hemen hemen hiç gören olmamıştı. Günün birinde sadece kaybolduğunu öğrenmişlerdi. Ondan sonra bir ara her şeyin düzeldiği zannedilmişti. Fakat birdenbire Şakir Bey'in delirdiğini haber almışlardı. Bir hafta sonra da denizde kim olduğu bilinmeyen ve yaşı ancak tahmin edilen bir genç kız cesedi bulunmuştu. Cemil, bu vak'ayı bilmem neden istemişti." (s. 246)

4.1.1.10. Âdem'le Havva

Âdem'in Aden'de Rabb ve meleklerle duyduğu sevgi yanında, hayvan ve bitki sevgisi de vardır. Hikâyede Âdem'in yalnızlığına son vermek için Rabb, Havva'yı yaratır. Havva'nın sıcaklığı, yumuşaklığı ve aydınlığı karşısında büyülenir. Yıldızların köpüğüyle yıkanıp onların parıltısını alabileceğini düşündüğü Havva'nın yıldız veya melek olmadığını bilir. Hiçbir meleğe kendini bu kadar yakın hissetmediğini farkına varır. Aden'deki tüm yakınlıkların Rabb'in tecellisi olduğu gerçeği durur. Anlatıcı, hikâyede "sevgi" duygusunu karşılayan "yakınlık" ifadesini kullanır:

"Burada bütün yakınlıklar Rabb'e giderdi. Ondan gayrısına kimse kendini yakın bulamaz, hiçbir şey ondan gayrısına bağlanmazdı. Hâlbuki şimdi bu küçük mahlûka kendisini çok yakın buluyordu. İçinde Rabb'den ayrı, onun iradelerini kabule hazır; fakat ondan uzak, bu küçük ve canlı aydınlık parçasının etrafında yeni bir âlem kurulmuştu." (s. 258)

Hikâyede anlatıcı; hayır ile şerri, haz ile ıstırabı, aşk ile ölümü zıtlık içinde ele alır. Nitekim Tanpınar'ın "Aşk ve Ölüm" adlı yazısında, sevdiği bir yazarın "*Aşk, ölümün gülümseyen yüzüdür.*" (2017: 151) ifadesini kendisinin söylemiş olmamasına üzüldür. Tanpınar, iki kavramın birbirini tamamladığından bahseder:

"Çünkü bu iki mefhumdan birini, ötekini hatırlamadan hiçbir zaman düşünmedim; hattâ onlar benim için eş doğmuş mefhumlar değil, birbirini tamamlayıcı yegâne hakikatlerdir. İnsan zekâsının bu ikiz kanadı, hayat aynasında daima yan yana çırpınırlar. Büyüğe, bütüne, kemale ancak onlara eriştiğimiz, bu tecrübeleri nefsimize mal ettiğimiz zaman vâsıl oluruz." (YG: 151)

Hikâyede Âdem ve Havva, yeryüzünde yaşayacakları onca olumsuz şeyi kader aynasında izlerler; Havva'nın aşkı onun için yeterli görünür; aşkla ilgili görüşlerini Tanpınar aynı paralellikte ifade eder:

"İstedikleri kadar, perestiş ettiği mahlûkun kendisi gibi aynı tesadüflerin mahsulü olduğunu söylesinler, yıpratıcı ihtiyarlardan, korkunç ölümden bahsetsinler,

tenin ve arzunun ağırları içinde bu ruhun ve çehrenin alacağı korkunç manzarayı hatırlasınlar, bütün bunlara güler, çünkü o, kadim efsanenin bilmecesini çözmüştür, bütün bu hakikatlerin yanında ve hepsinin üstünde Havva'nın, Âdem'in yaratıcı rüyasından bir altın meyva gibi fırladığını bilir." (s. 154)

Hikâyede Rabb, Âdem ile Havva'ya seslenir: *"Hayrın ve Şerrin, Hazzın ve Istırabın, Aşkın ve Ölümün bahçeleri sizindir. (...) Sizi kendi suretimce yarattım. Size Arzı bahşettim... Ayı ve Yıldızları ve Güneşi bahşettim. Sizi Hayatın ve Ölümün efendisi yaptım. Rahmet ve selametimiz Toprağın ve İnsanoğlunun üzerine olsun."* (s. 264). Melekler secde ettikten sonra Âdem ile Havva'yı yeryüzüne uğurlarlar. Yolunu arayan yıldızların ve kasırgaların arasından, derinliklerden geçerken Âdem, Havva'nın vücuduna sığınır. Rabb'ın kutsadığı aşklarını toprağa götürürler, hikâyede aşk cinselliği beraberinde getiren bir duygudur.

Hikâyede aşk/sevgi kutsanır, yüceltilir; Tanpınar yazılarında da aynı fikri öne çıkarır, ona göre Âdem'den bu yana insan aşk duygusunu -yaradılışı itibariyle- kanında taşır: *"Nasıl severiz? Filozoflar ve fizyoloji âlimleri bu muammayı halletmeye istedikleri kadar çalışsınlar; bizim için esas olan, hilkatın bu mevhibesini, bu büyük ve cömert kudreti kanımızda taşımamızdır."* (YG: 152)

4.1.1.11. Bir Tren Yolculuğu

Hikâyede tiyatro oyuncularından Jön Ali'nin, anlatıcının "ahretlik yapılı" diye tarif ettiği genç kıza âşık olduğu görülmektedir. Jön, genç kızın tüccarlarla flört ederek konuşmasına yolculuk boyunca öfkelenir. Senelerdir sevip peşinden kasaba kasaba dolaştığı genç kızın sevdadan haberi yoktur. İhtiyar aktör, trendeki yakınlaşmalardan habersiz bir şekilde ertesi akşamki oyuna odaklanıp jöne taktikler vermektedir. Kendisinin sanat için ön dişlerini çektiğinden bahseder, sanatın özveri istediğini vurgular.

"O, sürüsünü yaz öğlesinin sükûnetine emanet etmiş bir kadim çoban gibi her şeyin iyi gittiğinden, iyi gideceğinden emin, canı burnunda soluyan jönprömiyeyi ceketinin düğmesinden yakalamış, ona sanat tecrübelerinden bahsediyor, kâfi derecede çalışılmadığını söylüyordu. 'Aşksız sanat olmaz yavrum', diyordu. Bak bana, ihtiyar kadın rollerimde muvaffak olmak için daha otuz yaşında iken gık bile demeden ön dişlerimi söktürdüm. Niçin yaptım bunu? Çünkü sanat fedakârlık ister. Mademki sanatkârım." (s. 275)

4.1.1.12. Yaz Gecesi

Hikâyede Zehra'nın gençliğinde başkişiyeye âşık olduğu sezilmektedir. Ablasıyla, başkişiyeyi eve davet ettiğinde adam geri çevirmez ancak adam geçmişe hapsoldüğü için bir türlü oradan çıkamaz. Zehra'nın aradan onca sene geçmesine rağmen onu unutmadığı bellidir. İç konuşmalarında hep adamı düşünür. Ablasıyla odayı hazırladıktan sonra hemen odadan dışarı çıkmaz, yatağın köşesine oturur. Kadının amacı sohbet etmek olsa da herkes kendi dünyasına daldığı için fazla konuşma gerçekleşmez. *“Yirmi sene oldu. Tanışalı yirmi sene oldu. Genç kızlığında nasıl dostsa şimdi de öyle. Hayırhah tarafsızlık gibi bir şey... Ne garip! Yine vazgeçemiyorum! Niçin buraya getirdim sanki.”* (s. 280). Bu ifadeler ışığında Zehra gençlik aşkını unutamamıştır, bir ara bekâr adamın rahat bir yaşamı olduğunu düşünür. Adamın kadınlarla bağını kopardığını bilmeyen Zehra, hayatından bir sürü kadının geçtiğini düşünür. Gençken başkişiyeye verdiği çiçeği kabul etmediğini hatırlar: *“Acaba kimseyi sevdi mi? Çok kadın tanıdığını biliyorum. Fakat hakikaten sevdi mi? Ona elimdeki çiçekleri vermiştim. Ayrılırken bana iade etti.”* (s. 284). Başkişi kadına cinsel yönden karşılık vermeyeceğini söylemek istese de kadın durumu çok farklı yorumlar.

4.1.1.13. Birinci İkramiye

Hikâyede beşeri aşk yoktur, Emin Efendi'nin dinine bağlı, Allah sevgisiyle yaşayan birisi olduğu anlaşılmaktadır. Hikâyede Emin Efendi, her gün sabah ezanında kalkar namazını kılar; cami meydanındaki havuzlu kahvede bir yandan gazetesini okur, bir yandan da kahvesini içer. Piyangonun kendisine çıkacağına inanan Emin Efendi, başkasının ne söylediğini umursamaz, sadece Allah'a inanıp bekler:

“... kendine has bir eda-yı mütevekkilâne ile:
- Garip kuşun yuvasını Allah yapar, hele sabır!.. derdi.” (s. 290)

4.1.1.14. Emirgan'da Akşam Saati

Hikâyede evli olan Sabri'nin sevgi duygusunu sorgulaması hikâyenin olay örgüsünü meydana getirmektedir. Sabri'nin eşi Seher ile evliliğinin ilk yılları hayli neşeli geçer. Sabri, eşinin kendisine daha fazla bağlanması için çocuğunun olmasını ister; bir erkek ve sonrasında bir kız çocuğuna sahip olurlar. Çocuklar doğduktan sonra Seher'in kendisinden daha çok uzaklaştığını görür. Seher'in bir parçası olduğu için “karısının çocuklarını”

sevdığını söyler: “Onları karımı sevdiğim için istemiştim. Ve yine onun için seviyorum...” (s. 304). Sabri evliliklerinin ilk günlerdeki gibi canlılığını koruyamadığını düşünse de “...onunla baş başa kaldığı zamanlar yıpranmış yüzünde, pürüzlenmiş sesinde eski günlerin cazibesinden daima bir şeyler diril(diğini)” (s. 303) söyler. Çocukların hastalıkları, sorumlulukları ve sonrasında annesinin hastalığı ve ölümü kendisini yıpratır. Seher, Sabri’nin İstanbul’a gidip kafasını dinlemesini ve çalıştığı kitabını bitirmesini tavsiye eder; Sabri gitmemek için birçok engeli öne sürse de sonrasında hiçbir şeye tahammülü kalmadığını görünce İstanbul’a yalnız gider.

Sabri, deniz kenarında oturduğu kahvede bir anne-kızın konuşmalarına kulak verir. Hikâyenin kurgusu, bu konuşmaların Sabri’yi kendi dünyasına çekmesiyle ilerler; Sabri, bir aya yakın sürede İstanbul’da neler yaşadığını okuyucuya aktarır. İzmir’den İstanbul’a geldiğinde önce pansiyonda, sonra bir arkadaşının evinde kaldığını geriye dönüş tekniğiyle verir. Adının Kadriye olduğunu ilerleyen sayfalarda öğrendiğimiz genç kadın, kocası Ahmet’ten, evdeki hastadan ve yakın arkadaşı Muazzez’den annesine bahsederken; Sabri onları dinlerken kendi hayatını düşünür. Muazzez’in Ekrem ile ilişki durumunu irdeleyen annesi Muazzez’in tercihiine şaşırır. Kendisinin Muazzez’e iyi bir eş adayı bulunduğunu ancak onun kabul etmediğini söyler. Genç kadın, arkadaşının, nişanlısı ile küsüp ayrıldığını ama her zamanki gibi onunla yine barışacağını bilir. Ekrem’in Handan adlı kadını da sevip sevmediğini kızına soran anne, Ekrem’in iki kadını birden sevmesini aklı almaz: “Üstüme iyilik sağlık. Bir insan iki kişiyi birden nasıl sever kızım? Hiç iki karpuz bir koltuğa sığar mı?” (s. 301). Kızının soruya verdiği cevap aslında Sabri’nin duygularına tercüman olur: “Sevgi karpuzla benzese belki biraz daha kolay olurdu anneciğim; ama kim bilir, belki de sevebilir. Mesela birini gerçekten sever, öbürüne de düşman olur yahut acır, ne bileyim dost olur...” (s. 301). Sabri, aklından çıkaramadığı eşi Seher’i severken ondan uzakta kaldığı günlerde tesadüfen karşısına çıkan genç bir kadını ise “dost” olarak kabul etmeye hazırdır. “... bir zamanda iki şeyi birden düşünebiliyoruz, o hâlde pekâlâ iki insanı da birden sevebiliriz.” (s. 301) diye düşünen Sabri, hikâyede kendinde ikilik yaratan bu duygunun yorgunluğunu yaşamaktadır. Annesiyle konuşmalarını dinlediği genç kadının yanına gidip aynı düşüncede olduğunu söylemek ister. Kadının sesinden etkilendiğinin farkındadır; sesini idare etmeyi bilen genç kadın, ona karısı Seher’i hatırlatır. Sabri, önceden her gördüğü güzeli, karısından ayrı değerlendirirken “şimdi en güzeli, en müstesna yaratılmışı bile” ona karısını hatırlatır. Sabri, sevilen bir kişinin ayrılığına

katlanmanın çok zor olduğunu “*yahut gerçekten sevilen bizim kâinatla birleşme noktamız ol(malı)*” (s. 302) şeklinde düşünür.

Hikâyede bir insanın iki kişiyi sevebilme durumu izah edilmektedir; bir erkeğin aynı anda iki kadını sevebileceği Sabri üzerinden, bir kadının aynı anda iki erkeği sevebileceği düşüncesi ise Sabri’nin yaz yağmuruyla tanıdığı genç kadın üzerinden verilmektedir. Sabri, İstanbul’a geldiğinde arkadaşının tavsiye ettiği pansiyonda iki haftaya yakın kalır; sonrasında bir arkadaşı Beylerbeyi’ndeki evinde kalmasını teklif eder. Sabri eve geldiğinin üçüncü günü yaz yağmurundan kaçan bir genç kadının evin sundurmasına sığındığını görür, kadını eve davet eder ve yağmurun dinmesine kadar vakit geçirirler. Kadından etkilenen Sabri, onu eve yine davet eder ve kadın birkaç gün sonra tekrar gelir. Kadın, evli olduğunu kocasının kendisini öldürme teşebbüsünde bulunduğunu söyler; Sabri eşinden neden ayrıldığını kadına sorar. Kadın, severek evlendiğini ve kocasını hâlâ sevdiğini “*Saadetim için bana lazım. Bilir misiniz ki onsuz yaşayamam...*” (s. 320) diyerek eşine bağlılığını dile getirir.

Genç kadını evine davet ettiği için vicdan azabı duyan Sabri, sorumlulukları olan bir aile babasının bu şekilde davranmasını utanç verici bulur. Evden ayrılma maksadını düşünerek boşa geçirdiği iki hafta gibi bir zamanı telafi etmek için o gece çalışmaya başlar. Bir taraftan Bursa camileri ve türbeleri diğer taraftan da karısının hasreti, zihnini meşgul eder. Sabri, karısı Seher’de kültürün her parçasını, tarihi dokusunu, geçmişi ve kendisini görür:

“Tanıdığı semt ve mimari eserlerinin, hayatlarını düşündüğü geçmiş insanların adlarına rasgeldikçe ürperiyor, Bursa’daki hayatını özliyordu. Yemek sofrasını, çocuklar yattıktan sonra geç vakte kadar Seher’le baş başa oturmalarını, içini altüst eden bir sıcaklıkla hatırlıyordu. Bu sıcaklık mevzuuna da geçmişti. Daha doğrusu onun sayesinde kendi hayatı, Bursa mimarisi, hiç yaşamadığı devirler bir potada erimiş madenler gibi birbirlerine geçmişler, tek bir şey olmuşlardı.” (s. 310)

O vakte kadar bilginin dolduramadığı yerleri, o gece sezgileriyle tamamlayan Sabri, eşiyle gezdiği şehrin verdiği heyecanını rüya hâlinde yaşamaya başlar: “*Yeşil ve Muradiye, Seher’in kendisi değil miydiler? O türbelerin çinilerindeki renklerde onun sabahlarından, hâlâ gördüğü rüyaların akisleriyle -tıpkı güneş vurmuş bir akşam denizi gibi- zengin, mahmur uyanışlarından bir şeyler yok mu idi?*” (s. 311) ifadeleri Tanpınar’ın “Bursa’da

Zaman⁵²” şiirinde de yer almaktadır. Genç kadın ise Sabri için güzel bir rüyadan arta kalan sevgili gibidir; kadının her hareketini güzel bulan Sabri, onunla hayata yeniden başladığı hissine kapılır. Hayatının “güzel bir başın etrafında toplanınca” değiştiğinin farkına varır. Sabri “güzel mahluk”un kendisinde yarattığı değişimi sorgulamaya başlar: “*Çünkü güzellik, diyordu; insan ruhuyla hakkıyla kaynaşabilen tek şeydir.*” (s. 321). Güzellik idesine âşık olan Sabri, geçmişi ruhunda taşıyan karısı Seher’den de vazgeçemez; ikisini birden neden sevemeyeceğini hikâye boyunca sorgular. Rüya gibi hayatına girip hayatından çıkan genç kadının dostluğunu unutamayacağını bilir. “*Onu bütün ömrünce unutamayacağını, her zaman kendisinde hazır bulacağını hissediyordu. ‘İki insanı birden sevmek?’ diye bir daha düşündü.*” (s. 330). Seher ile genç kadın arasında kalan Sabri, bir tercih yapmak istemez; iki kadın da gönlünde yer bulur.

Baba Sevgisi

Sabri, kahvede otururken dinlediği genç kadının sohbetiyle kendi çocukluğuna dalar; babasıyla olan ilişkisini hatırlar, Karagöz oyununu babasının okul zamanında dolaba koyup kilitlediğini söyler. Karagöz ve Hacivat’ı hayal dünyasında canlandıran Sabri, bir gün yine dolabın anahtar deliğinden bakarken babası ona ne yaptığını sorar. Karagöz ile konuştuğunu söyleyince cansız deri parçalarının konuşmasının mümkün olmadığını söyleyip oğluna kızar. “*Ne biliyorsun baba, yarın kandil, belki günahlarından tövbe ederler... demesi üzerine ‘Kim bilir, belki de sen haklısın’ diyerek bahsi kapatmıştı.*” (s. 297). Bu konuşmadan sonra babasının kendisiyle kardeşlerine göre daha çok ilgilendiğini görür. Okul sıkıntılarını dahi önemseyerek dinlediğini fark ettiği babasının Yemen’e tayini çıktığında baba, oğlunun eğitimle ilgili kararını sorar. Sabri babasıyla Yemen’e gitmeyi tercih eder: “*Hem sizden ayrılmam, hem de gezmiş, görmüş olurum ...*” (s. 297). Annesinin sadece hastalığından bahseden Sabri, babasına hikâyede daha fazla yer vermektedir. Babasını taklit emek istemese de babasına benzediğini görür: “*Dahası var, dün evden çıkarken kendime dikkat ettim. Babam gibi yürüyordum. Şapkamı başıma yan giymiştim. Bir elim pantolonumun cebindeydi. Karşıma çıkan dilenciye ilk önce kovdum, sonra da arkasından giderek para verdim. Aynıyla babamdım. Hâlbuki taklide hiç niyetim yoktu...*” (s. 300). Tanpınar’ın çocukluğu, babasının kadı olması sebebiyle yer değiştirmekle geçer, babası Hüseyin Fikri Efendi 1914 yılında Kerkük’e tayini çıktığında ailesini de

⁵² “Yeşil türbesini gezdik dün akşam./Duyduk bir musikî gibi zamandan/Çinilere sinmiş Kur'an sesini./Fetih günlerinin saf neşesini/Aydınlanmış buldum tebessümünle.” (Ş: 53)

beraberinde götürür. Hikâyede Sabri'ye babası ne yapmak istediğini sorar ve o babasının yanında gitmek ister.

4.1.1.15. Fal

Hikâyede falcı kadının baktığı falda karışık bir aşk yatmaktadır. Kahve falında - isimleri F harfi ve de M harfi ile başlayan- iki kadın görür. Falcı kadın, öncelikle kadınların isimlerini bulmaya çalışır; başarılı olamayınca falın kurgusunu aktarır. Adı M hafiyle başlayan kadının, adamı (anlatıcının arkadaşı) her an düşündüğünü, F harfiyle başlayan kadının da adam olmadan (anlatıcının arkadaşı) yaşamayacağını söyler. Fala göre kadınların ikisi de adamı sevmektedir, uydurduğu kurgunun merkezinde kadınlar edilmendir.

4.1.2. Arzu⁵³

Tanpınar'ın hikâyelerinde arzu nesnesi kadındır, arzu duygusu kadının güzelliği etrafında şekillenir. İçgüdüsel bir yapının gerektirdiği haz ve zevk, hikâyelerde çokça geçer. Kaynaklarda arzu ve istek kavramları bir tutulsa da Tanpınar'ın hikâyelerinde bu iki duyguya farklı anlamlar yüklenmiştir.

4.1.2.1. Abdullah Efendi'nin Rüyaları

İkilemlerin fazlaca yer aldığı hikâyede, alt ben-üst ben çatışması asıl mevzuu oluşturmuştur. Felsefe tarihinin köklü sorularından kişinin kendiyle uyumu yani ruh-madde ikilemi hikâyede kurgu içinde çarpıcılığıyla dile getirilmiştir. Hikâyede arzu nesnesi, kadın olmuştur.

Arzu nesnesi kaynağını Abdullah Efendi'nin alt beninden (id) alır. Arkadaşlarıyla dışarıya eğlenmeye çıkan ve hazlarının peşinden geneleve giden Abdullah Efendi alt benliğine (id) göre hareket eder. Ahlaki temsilci üst benini (süper ego) lokantada bırakır. Freud'a göre yaşamsal bir içgüdü olan cinselliğin peşinden koşar. Abdullah Efendi'nin

⁵³ Arzu duygusunun ve bu duyguyu destekleyen duyguların/kavramların Tanpınar'ın hikâyelerindeki kullanım sıklığı şu şekildedir: “iste-” (233), “merak” (43), “irade” (25), “talep” (1), “niyet” (5), “heves” (3). Arzu duygusunu pekiştiren kavramlar ve kullanım sıklıkları ise şöyledir: “arzu” (31), “ıştah” (13), “şevk” (5), “düşkün” (2), “haz” (11), “tatmin” (12), “tat” (49), “lezzet” (23), “zevk” (26), “hayran” (16).

bilinçaltına bastırılan tüm arzuları, gün yüzüne çıkaran şeylerden biri alkoldür. Erkek arkadaşlarıyla lokantada eğlenen Abdullah Efendi; çiftlerin arasındaki münasebeti, arzuya/hazza/libido⁵⁴ya bağlamıştır. Kadınları arzu nesnesi olarak tasvir etmesi alkolün etkisiyledir, yani Abdullah Efendi'nin alt beni devreye girmiştir:

“Abdullah, bu aydınlık ve muntazam kadın yüzünde parlayacağı çok muhakkak olan saadet ve hazzı iyice görmek için ona bütün dikkatiyle bakmağa başladı. Kadın dişlerinin güzelliğini gösteren ve dudaklarının genişleyen çizgileriyle adeta yüzün alt kısmını alan bir tebessümle gülmekte devam ediyordu, yüzü bir büyü ile değişmiş gibiydi. Arzu ve heyecanın şişirdiği boynu, bir nabız kadar muntazam atıyordu.” (s. 18)

Abdullah Efendi'nin bilinçaltına bastırılan tüm arzuları gün yüzüne çıkaran bir başka şey rüyadır. Lokantada çevresindeki kadınlarla ilgili arzu giderici rüyalar görmeye başlar⁵⁵: “Şüphesiz ki hakikatte bu gördüklerinin hiçbirisi vaki değildi; bütün bunları can sıkıntısından kendisi icat etmişti.” (s. 20). Abdullah Efendi'nin zihninin icat ettiği gerçekdışı olaylar, rüya/halüsinasyon şekliyle belirir. Frenlediği cinsellik arzusunu rüyalarında görür ve tatmin olur. Hasta kafasından sıyrılmak, düşündüklerini unutmak ve gerçekliği yakalayabilmek için gerçek bir kadın arzular:

“Unutmak lazımdı; bir kiri üzerinden atar gibi unutmak... Birdenbire bir kadın olsa diye düşündü. Şüphesiz ki bir kadın, güzel bir kadın bütün bunları, hasta kafasının bu manasız vehimlerini kendi çıplak ve anlayışlı, basit fakat tabiat kadar düzgün hakikatiyle unutturabilirdi. Ve Abdullah Efendi birdenbire arzusunun tenine sıcak bir demir gibi yapıştığını, damarlarında ağır kokulu bir mevsim gibi dolaştığını hissetti; kolları acayip bir iştahla gerindi, kendini yalnız, yapayalnız buldu. Bununla beraber nedense bu yalnızlık hissine rağmen bedbaht değildi. İçinde pek nadir duyduğu bir dalgalanma, bir nevi tarifi güç bir sevinç vardı.” (s. 21-22)

Kendini boğan diğer benliğinden kurtulmak isteyen Abdullah Efendi; alkolün tesiriyle rahatlamıştır. Arkadaşlarının teklifini geri çevirmeyerek geneleve arzusunun peşinden gidecektir. Freud'un yaşam içgüdüğü olarak belirlediği cinselliği/kadını arzulayan Abdullah Efendi, arzuyu aşkla bütünleştirmiştir. Kadın bedeninin -“uzak ve tılsımlı bir bahçe/unutturucu hassalara malik sular”ın tüm yorgunluğunu alacağını düşünmüş ve çeşitli fantezilerin içinde farklı hazlar yaşamıştır. Tüm gece boyunca ruhunu tatmin eden Abdullah Efendi; beden zevklerinin peşine düşmeye hazırdır, anlatıcı özellikle ruh-beden

⁵⁴ “İnsan davranışlarının temelini oluşturan cinsel içgüdü.” (Geçtan, 2015: 56).

⁵⁵ “Freud rüyaları arzu giderici rüyalar, ceza rüyaları ve kaygı rüyaları olarak üçe ayırır.” (Özcüler, 2015: 32).

ayrılığına dikkat çekmiştir. Hikâye boyunca görülen Abdullah Efendi’de görülen ikiliğe, Descartes’in ruh ve beden düalizmi⁵⁶ de örnek verilebilir:

“Onların fikrince ruh, bu masa başında kâfi derecede tatmin edilmişti, şimdi tenin zevkleri başlamalıydı. Uzun boylu iri yarı, Beyoğlu âlemlerinin bütün sırrına vakıf hovarda bir arkadaş, onları istedikleri gibi eğlendirebileceğini söylüyordu. Niçin gitmemeliydi? Aşk insanların, en tabii ihtiyacıydı. Bu sıcak, ağır yaz gecesinde alkolün yalancı cennetinde arzuya uyanan bu insanlar hep birden kadın vücudunun güzelliğini düşünüp hatırladılar. Uzak ve tılsımlı bir bahçe, serin gölgelerinde her türlü yorgunluğun, gurbet ve acının dinleneceği, unutturucu hassalara malik sularından ömrün bütün biçareliklerinin teselli ve mükâfat bulacağı ezeli bir bahçe onları davet ediyordu. Ancak tenin azdığı zamanlarda duyulan bir heyecanla hep birden yola çıktılar.” (s. 24)

Abdullah Efendi gittiği genelevdeki kadınları hiç beğenmez. Odada beklerken rüya/halüsinasyon görür; cinsellik arzusunu nihayetlendirmez; ceza rüyaları görür, bir nevi tatmin olur. Fazlasıyla korkmasına rağmen arkadaşları başka bir geneleve gitmeyi teklif ettiğinde kabul eder. Abdullah Efendi’nin kendinde eksik olan bir şeyi kadında tamamlamak istemesi, Freud’un libidinal kuramıyla aşk/arzu kavramlarının karşılığıdır:

“Arzunun bu kadar ısrarla kendisine hâkim olduğunu bilmiyordu. Bütün uzviyeti ancak bir kadının huzuruyla tamamlanacak bir eksiklik içinde kavruluyordu. Evet, gitmeli, bir başka yere gitmeliydi! Bu gecenin münasebetsiz talibini muhakkak yenmek, tatmin edilen etin yorgunluğu içinde bütün bu kötü tesadüfleri unutmak lazımdı. Unutmak, bu ancak aşkla mümkündü: Ömrün büyük ve serin pınarı, her tecrübeden bizi daha genç, daha diri, dünyaya henüz gelmiş gibi dinç ve rahat çıkaran oydu. Ve Abdullah Efendi dar sokakların karanlığı içinde, kendisine bu gecenin sefaletlerini unutturacak kadın vücudunu, efsanevi bir kayık gibi, yaşadığı anın karanlığına aydınlığı, huzuru ve aşkı taşıyacak olan narin mahlûku tahayyül ederek arkadaşlarını takip etti.” (s. 27)

“*Arzunun bütünü uzviyetinde bir iksir gibi dolaştığı Abdullah Efendi*”, fantezi⁵⁷ dünyasıyla karşısındaki kadını yeni baştan yarattığını hayal eder. Freud’a göre kişi cinsellik ve saldırganlık yönlerini yücelterek⁵⁸ başarıya dönüştürebilir. Freud’un bu

⁵⁶ “Descartes’in düalizm yaklaşımına göre insan zihin ve beden olarak iki farklı tözden meydana gelir. Aynı anda hem ruh hem de beden vardır.” (Sarıtaş, 2015: 2).

⁵⁷ “Şimdi onu kendi elleriyle, yavaş yavaş genç ve cins hayvan vücudunun bütün güzelliklerini seyrede ede sayacak, küçük bir lambanın yarım yamalak aydınlattığı bu odada omuzlarını, olgun ve taze göğsünü, çıplak karnını uzun uzun seyredecek, okşayacak ve sonra bütün bu güzellikler içinde zamanın ritmini kaybedecekti. Güç zaptettiği bir iştahla genç kadına yaklaştı. Kadın, içinden geçenleri hissediyormuş gibi onu hareketlerinde serbest bırakmış, sanki mev’ut ve müstakbel hazların arkasından kendisine gülüyordu.” (s. 28-29).

⁵⁸ “İlkel nitelikteki eğilim ve istekler, doğal amaçlarından çevrilerek toplumca beğenilen etkinliklere dönüştürülürler.” (Geçtan, 2015: 80).

görüşüyle Abdullah Efendi de, fazla arzu/dürtü/iştahın yaratıcılığı yücelteceğine inanmıştır. “ (...) yavaş yavaş ve parça parça bu taze kadın vücudunu keşfediyor, daha doğrusu arzusunun yaratıcılığının arttırdığı muhayyilesiyle onu yeni baştan yaratıyordu.” (s. 29). “Hayvani insiyakların” (içgüdülerin) serbest kaldığı bir gecede Abdullah Efendi kendini sokaklara attığında şiddet ve cinselliğin doyumsuzluğunu yansıtan rüya/halüsinasyonlar görür: “*Hangi münkariz ve kanlı Roma, son günlerini eğlendirmek için bu sarhoş tenlerin ziyafetini hazırlamış yahut hangi talih Abdullah Efendi’nin karşısına birdenbire bu Sardanapal cümbüşünü çıkartmıştı? Artık insan denen şey kaybolmuş (...)*” (s. 42). Bu savunma mekanizmasına göre sanatçı⁵⁹, Asur Kralı’nın şiddet ve cinsellik içeren davranışlarını yücelterek sanat ürünü ortaya koyacak, böylelikle sanatçı dolaylı da olsa haz alımını sağlayacaktır.

Abdullah Efendi; isteyen yanını, akıllı yanını ve öfkelenen yanını dengede tutamamıştır; bu, bozuk isteklerin yani cinselliğin ve öfkenin ruha hâkim olmasından kaynaklanmıştır. Platon’a göre bozuk istekler, arzularına yenik düşen Abdullah Efendi’ye rüya yoluyla gelmiştir: “*Evet, diyordu, evet, belli ki bunlar, içkinin ve sinir bozukluğunun verdiği bir vehimdi. Artık geçti. Şimdi herkes gibi ben de kendimi geceye, bütün etrafın içinde yüzdüğü bu sakın uykuya emanet edebilirim!*” (s. 48)

Abdullah Efendi’nin özü arzudur; arzuyu bilinçli bir şekilde istemektedir. Anlatıcı, iştah ile arzu kavramlarını Spinoza’da olduğu gibi vermiştir. “*güç zaptettiği bir iştahla genç kadına yaklaştı*” (s. 28) ifadesinde görüldüğü gibi iştah bilinçsizce eyleme dönüşmüştür. Oysa arzu “*bir kenarına ilişmek arzusuyla bu yatağa yaklaştı*” (s. 25) ifadesinde olduğu gibi bilinçli aktarılmıştır. İnsani olan ve olmayan duygular, iştah ve arzu kelimeleri üzerinden verilmiştir.

Hikâyede Abdullah Efendi susuzluğunu gidermek için bilmediği bir eve girer. Kendini karanlık bir boşlukta ilerlerken bulur. Kendini “benliğinin geçmiş merhaleleri”ne yolculuk yaparken bulmuştur. Duvarlardaki aynalar, hayatındaki insanların ikiyüzlülüğünü kendine göstermiştir. Abdullah Efendi odaya girerken boşluk hisseder, aynalara baktığında mahşer alanını aratmayan kalabalık görür: “*Deminki mutlak boşluğun yerini delice bir*

⁵⁹ George Gordon Byron’un (1788-1824) “*Sardanapal*” adlı tragedyası, Fransız Ressam F. V. Eugène Delacroix’un (1798-1863) “*Sardanapalus’un Ölümü*” adlı tablosu yüceltmeye örnek verilebilir. Tabloyu incelemek için bk. : (<https://www.wga.hu/art/d/delacroix/2/204delac.jpg>).

mahşer almıştı.” (s. 47) Abdullah Efendi, aynasız boş bir imgeleme sahipken; ailesini çevresini taklitle çok yanılsamalı dil imgelemi geliştirmiştir. Lacan’ın ayna evresine göre, Abdullah Efendi kendine hükmeden iç ve dış dünyada hapsolmuştur.

Özetlersek hikâyede arzu duygusu insanın özü gereği hissettiği bir duygudur. İnsanın biyolojik devamlılığını sağlayan arzu, Abdullah Efendi tarafından yaratıcılığı destekleyen bir duygu olarak görülmüş; biriken hazların/arzuların sanat eserine döndürülmesi (yüceltme) söz konusu olmuştur. Bu sebeple Abdullah Efendi, isteyen tarafını dizginlemek istememiştir.

4.1.2.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Hikâye boyunca adı verilmeyen başkışı, aynı zamanda hikâyenin anlatıcısıdır. Hikâyede sadece anlatıcı tarafından arzulanan kadının adı verilir: Ketî⁶⁰. Ketî’nin vücudunu anlatıcı resmederken hayranlık uyandıran bir abideye/tanrıya/saneme benzetir. Emsalsiz bir güzelliği olan, Yunan mitolojisinde cinsel aşk ve güzellik tanrıçası diye bilinen Aphrodite’i, Latin mitolojisindeki Venüs⁶¹’ü çağrıştıran betimlemeler, satır aralarında yer almaktadır:

“... Ketî bu akşam benim olacak. Ve onun her türlü yıldız parıltısından yapılmış acayip bir sanem gibi yatağımın içinde çıplak, hazza güleceği anı düşünerek sevincimden çıldırıyordum. Ketî’nin büyük mavi gözleri, altın sarısı uzun saçları, sarışın bir rengi ve çok ölçülü, küçük artist hayatına rağmen çok bakir kalmış bir vücudu vardı. Ve Ketî, yaradılışın kendisine cömertçe verdiği bu dört unsurla her duruşunu, her manasız hareketini emsalsiz bir güzellik yapmasını biliyordu. Yüzü bir güneş saati kadar temiz, yumuşak ve insana yakındı. Fakat o kirpiklerinin ve dudaklarının küçük bir oyunuyla bu sevimli oyuncaktan her istediği zaman bizim âlemimize uzak, kendi durgun havasında adeta tek başına yaşayan bir abide yapabiliyordu.” (s. 53)

Hikâyede Ketî; çıplaklığıyla, cilveli yönüyle, sarı saçları ve teniyle Aphrodite⁶²’le özdeşleştirilir. İnsanın kalıtımında var olan cinselliği, arzulatan tanrıça; Aphrodite’tir. Anlatıcının içgüdüleriyle hareket etmesini sağlayan şey, Ketî’ye kalıtımla aktarılan tanrıça

⁶⁰ Hikâyede yirmi üç kez kullanılmıştır.

⁶¹ Sandro Botticelli’nin (1445-1510), “Venüs’ün Doğuşu” adlı tabloya atıfta bulunulur. Tabloyu incelemek için bk. : (<https://www.wga.hu/art/b/botticel/5allegor/30birth.jpg>).

⁶² Mitolojide köpükten (aphros) çıkmış (dyte) şeklinde açıklanır ve denizden doğduğu efsanesi vardır. Bir başka efsaneye göre Aphrodite, Uranos’un üreme organının kesilmesi sırasında denize damlayan kanlardan oluşur. Sevişmeyi simgeleyen ve altın sıfatıyla öne çıkan Aphrodite, çoğu kez çıplaktır (Erhat, 2018: 42).

hüviyetidir; anlatıcı, Ketî'nin bu hüviyetini sevdiğini söyler. Ayrıca insanın atalardan bilinçdışıyla birçok özelliği taşıdığını kabul eden Jung'un anima (kadın) arketipinin varlığı "ilk cetler" ifadesiyle hikâyede varlığını göstermektedir:

"Böyle anlarında, dar tül elbisesi içinde tıpkı cam akvaryumunda dolaşan bir balık kadar çıplak ve hayâsız vücuduyla sizi en zayıf ve kaba tarafınızdan yakalamağa çalışan bu alelade kadın birdenbire manasını değiştirir, unutulmuş fakat irsiyetin kim bilir nasıl esrarlı bir kanunuyla korkusu ve büyüğü hâlâ içimizde en kuvvetli insiyak halinde yaşayan bir ilk cetler dininin yabancı, hoyrat ve çok dışı tanrısı olurdu. Ben onu asıl bu zamanlarında beğenir ve severdim. Ve istiyordum ki bu gece, o kollarımın arasında yine bu uzak ve yabancı tanrı sırrıyla yaşasın." (s. 53)

Anlatıcı, bir talihsizlik yaşamamak için Ketî ile buluşma saatine kadar odasından dışarı çıkmak istemez. Bu tutum, onun davranışlarının içgüdülerle şekillendiğini gösterir. Freud'un yaşam içgüdüleri (açlık, uyku, cinsellik...), hikâyedeki arzu duygusunu beslemektedir. Ketî ile olan randevusuna kadar oyalanan anlatıcı, gün boyunca Ketî'yi aklından çıkaramaz ve onunla ilgili fanteziler kurar: "*... bu gece Ketî benim olacak. Tanımadığım bir otel odasında onun çıplak vücudu aydınlığın ve gençliğin biricik pınarı gibi parıldayacak... Ve ben bütün geceyi bu pınarın başında, ondan içtikçe artan bir susuzluk içinde geçireceğim.*" (s. 53)

Uzun zamandır görüşmediği arkadaşının anlatıcıyı Keçiören'de bir bağ eğlencesine götürmek istemesiyle, o geceki planları gerçekleşmez ve Ketî'yle buluşamaz. Anlatıcı, yol boyunca hep Ketî'yi düşünür. Ev halkıyla yemek yedikten sonra içki içer ve kumar oynar. Oyunun bitmesine odaklanan anlatıcı, "*antenlerini uzatan bir böcek gibi*" avını yakalar ve oyunda birçok kere kazanır. Etrafındakiler anlatıcının oyunu bırakmasını istemez, ona engel olurlar. Ketî ile buluşma vaktinin gelmesiyle daha çok tedirginlik yaşayan anlatıcı, banknot ve fiş yığınları arasında Ketî'yi şarkı söylerken hayal eder. Oyunu kaybedince sokağa fırlar, Ketî'ye kavuşma ümidiyle -bağ evine gelirken gördüğü- polis kulübesini arar. Sokaklarda kaybolan anlatıcı, sokaktan geçen otomobilin önüne atılmak isterken dengesini kaybeder ve yuvarlanıp yaralanır. Yaşlı bir kadın ve torunu anlatıcıyı yerinden kaldırıp dinlenmesi için eve götürür. Uyandığında kendini eski zaman eşyalarıyla döşenmiş bir evde bulan anlatıcı, hikâyenin gerçek dünyadan masal anlatımına geçişini mümkün kılar.

Anlatıcı, büyük bir düş kırıklığı yaşar; talihi, arkadaşı ve çevresi onu engellediği için arzudan mahrum kalır. Ketî'yi düşünerek dinlenmek isterken kâbuslu bir rüyanın ortasında kendini bulur. Arzuların mahiyetini anlayabilmek için -Freud'a göre- rüya devreye girer, anlatıcı gün içinde bastırdığı arzuları yani Ketî'yi, rüyasında görür. Karışık gördüğü rüyalar, bir nevi arzularının tatmini içindir; bu rüyalar, arzu gidericidir. Bastırılan arzuların belirmesiyle rüyasında Ketî şekilden şekle girer, anlatıcı arzularına/Ketî'nin bedenine bir türlü rüyasında da ulaşamaz. Ketî'nin başı; ev sahibi, sıska delikanlı ve bir otomobilin sesi ile ilişkilendirilerek anlatıcıdan uzaklaştırılır ve ulaşılmaz bir güzellik hâlini alır; Ketî, en sonunda bir kemana/sese/sanata dönüşür. Anlatıcı, yitirdiği Ketî'nin yerinde koca bir boşluk görür ve onu sanata evirir. Anlatıcının gördüğü rüya, sürrealist tabloların tasviri gibidir:

“Bir Ketî ki, başı biraz evvelki ev sahibimizin omuzları ve şişkin karnı üstünde duruyor ve asıl garibi, deminki sıska delikanlının kırpık bıyıklarını taşıyordu. Sonra bu baş birdenbire kayboluyor ve biz, ev sahibimizle beraber, el ele Ketî'nin başını arıyor ve bir türlü bulamıyorduk. Birdenbire önümüzden kornasını öttüre öttüre geçen bir otomobil, Ketî'nin başını ses halinde önümüze atıyordu. Evet, aydınlık tebessümü ve saçlarının parıltısı ile bu başlar birbiri ardına karanlık geceye fırlıyorlar ve bir altın yağmuru gibi dökülüyorlardı.” (s. 61)

Anlatıcı rüyasında bir sarnıç⁶³ görür, bu anlatıcının bilincinin/benliğinin simgeselleştirilmiş hâlidir. Anlatıcı, sarnıcın içinde mahpus kalır ve kapağını kilitleyerek üstünde bekleyeni karamaça papazına⁶⁴ benzetir. İki zıt kutba bölünme⁶⁵ durumunu yaşayan anlatıcı, sarnıcın üstünde bekleyen ben'ine çok yabancısıdır. Hikâyede anlatıcı, sarnıcın altındaki benliğiyle maddeyi/Ketî'yi arzulamakta; sarnıcın üstündeki benliğiyle, maneviyatı/geçmiş zaman elbiseleri giyen gizemli kadını sevmektedir. Bu duyguları bütünleştiren sanattır, anlatıcı buna dikkat çeker; aynı duyguları yaşayan Hoffmann⁶⁶, in eseriyle metinler arası ilişki kurar: “*Fakat hakikaten sarnıcın üstündeki ben miydim? Çünkü bu demir kapağı sımsıkı örten kilit, karamaça papazına çok benziyordu ve heyhat, bu karamaça papazı da sabahleyin okuduğum Hoffmann hikâyesinin kahramanıydı. Ve işte o zaman hissettim ki Ketî bir kemandır.*” (s. 62)

⁶³ “Yağmur suyu biriktirmeye yarayan yer altı su deposu.” (TDK, 2005: 1707).

⁶⁴ İskambil kartlarında mızrağın ucunu çağrıştıran şekliyle askeri sınıfı temsil eder.

⁶⁵ Hoffmann'ın Şövalye Gluck adlı eserinde de aynı bölünmüşlük veya eş ruh arama söz konusudur.

⁶⁶ Hoffmann, hem edebi eser vermiş hem de müzikle ilgilenmiştir.

Anlatıcının gününden dününe dönüşünü hazırlayan şey, rüyasında gördüğü sarnıçtır, büyümlü bir masal dünyasının ilerleyen satırlarda okuyucunun karşısına çıkacağını haber verir gibidir. Tanpınar'ın *“Niçin geçmiş zaman bizi bir kuyu gibi çekiyor? İyi biliyorum ki aradığım şey bu insanların kendileri değildir; ne de yaşadıkları devre hasret çekiyorum.”* (G: 204) söylemleri anlatıcının kuyuda/geçmişte iç dünyasının yansımasını görmek istemesiyle eşdeğerdir. Öyle ki uyanan anlatıcının karşısında eski zaman mobilyalarıyla döşenmiş bir oda ve geçmiş zaman elbiseleri giyinmiş genç bir kadın vardır. Anlatıcının güzel bulduğu ve arzuladığı kadın, masallardaki ve efsanelerdeki yani Anadolu geleneğinin simgeleşmiş kadınıdır. Anlatıcının benliğindeki çatışma onu arayışa götürürken kadın figürü, onun mazi ile bugününü bağlamaya çalışmaktadır.

Anlatıcı, şark geleneğiyle döşenmiş salonda gözlerini açtığında madde ile ruh arasında bir geçiş sağlamak üzeredir. Ketî ile buluşamayan anlatıcı, maddesel sevgiye hikâye boyunca ulaşamaz ve tedavi edildiği evde karşılaştığı esrarengiz kadınla, idealize edilmiş bir sevgi anlayışına sahip olur. Maneviyatı yansıtan peri gibi güzel genç kadın, anlatıcıya Ketî'yi sevip sevmediğini sorduğunda, anlatıcının *“Oldukça güzeldi, fakat siz daha güzelsiniz...”* (s. 67) şeklindeki ifadesi; Ketî'ye duyduğu sevginin içgüdüsel/tensel bir sevgi olduğunu kanıtlar niteliktedir. Geçmiş zaman elbiseleri giyen gizemli kadının Anadolu geleneğini yansıtmaması ise, anlatıcının güzeli tanımlayabilmesinin en büyük ölçütüdür.

Özetlersek anlatıcı, Ketî'ye tanrıça özelliklerini katarak arzuyu, cinsel sevgiyi yaşam içgüdülerini ön plana çıkarır; gizemli genç kadının mana yönünü ele alarak sevgiyi yüceltmektedir. Anlatıcı, gerçek sevgiye de cinsel aşka da hikâye boyunca ulaşamaz, bölünmüşlük hisseder.

4.1.2.3. Bir Yol

Arzu nesnesi hikâyede bir kadın değildir, varoluşsal bir problem yaşayan anlatıcının kendini arayışa çıktığı bir “yol”dur. Evli olan anlatıcının tek istediği, boğulduğu yaşamdan kaçıp gördüğü yolda kaybolmaktır. Anlatıcının kurulu düzeninden ve rutinleşmiş hayatından bunaldığında yaptığı yolculuklarla mekân değiştirirken ruhu da değişir. Ayda bir iki kere trenle çıktığı seyahatlerde, o yolu görür: *“Her şey az çok değişti, fakat bu yolun benim içimdeki manası hep aynı kaldı. Onunla her karşılaşışında hep aynı saadet hissi,*

beni dayanılmaz kuvvetiyle çekti, her defasında oracıkta her şeyi bırakıp inmek ve o yolun uzletinde kaybolmak ihtiyacını duydum.” (s. 79). Anlatıcı, “*müthiş bir arzu ile*” (s. 79) her şeyi geride bırakıp tren yolculuğunda gördüğü o küçük yolda yürüyüp gitmek ister; her defasında o güzergâhta inmeye niyetlense de başaramaz.

Hikâyede mekânların önemli bir işlevi vardır ve anlatıcı o mekânlara kaçmak ister, bu mekânlar anlatıcıyı kuvvetli bir şekilde kendisine çeker: Haydarpaşa Garı, Anadolu’nun köyüne açılan bir yol ve kahvehane. Yol, İstanbul’dan iki gün uzaklıkta olup Anadolu’nun bir köyüne açılmaktadır. Anlatıcının tam manayla kendini bulabilmesi için o “yol” a girmesi gerekir. Yolculuğun acılarını dindirdiğinden olsa gerek başlangıç noktası konumundaki Haydarpaşa Garı’nda kendini iyi hisseder: “*...her zaman ayak basar basmaz gündelik üzüntülerimden sıyrıldığım, yalnız kendimin olduğum Haydarpaşa Garı...*” (s. 78). Her şeyden kaçmak isteyen anlatıcı, zaman zaman benliğini garda bulduğunu söyler. Bir kış gecesi evinde ailesiyle otururken çevresindeki her şeye birden yabancılaşır ve sokağa kendini atar. Tesadüfen girdiği kahvehanede, suçluluk duygusuyla yaşayan birçok insan tanır, hepsinin isteği kendisinininkiyle aynıdır: akıp giden zamanın karşısında suçluluk duydukları için sürekli hesap soran iç seslerinden kaçmak:

“Gündelik hayatımla arama, yaşanmamış rüyaların azabı girmişti. Hayat oyununu en büyük ciddiyette oynamağa hazırlandığım bir anda geçmiş yıllar, karşıma dikiliyor ve benden hesabını soruyordu. O günden sonra artık bir an bile yalnız değildim; soframda, yatağımda, çalışma masamda bir misafir, dişleri hiddet ve kinden kısık, gözlerinde boşa gitmiş bir ömrün bütün bıkkınlığı toplanan bir zavallı vardı... [B]aşta kendim olmak üzere her şeyden, yaşanmış ömrümden, gelecek senelerimden, bütün etrafımdan nefret ediyor, kaçmak, kaybolmak, kurtulmak istiyordum.” (s. 84)

Tanpınar’ın Cevat Dursunoğlu’ya yazdığı mektuptaki ifadeleriyle anlatıcının söylemleri birebir aynıdır. Tanpınar’ın zaman karşısında ömrünü istediği gibi geçiremediği düşüncesi, hikâyedeki anlatıcıya da yansır; ikisinin de hayattan beklentileri ve istekleri vardır:

“Görüyorsunuz ki son derecede açık ve rahat, sizinle benim konuşmamız lazım geldiği gibi, söylüyorum. Artık fikirle hareketin arasında bir âlem ve mahiyet farkı görmüyorum. Fakat bulunduğum yerde de hareket edemiyorum, rutinin esiriyim. ‘Gündelik’ şeyler beni boğuyor. Hâlbuki içimde başka susuzluklar var.” (M: 70)

Anlatıcı, eşya ve zaman ile tüm bağı kopardığı zamanlarda kendini bulabildiğini söyler. Gündelik yaşamın içinde bir başka arzusu da sarhoş olmaktır. Alkolün tüm yaşadıklarını ve pişmanlıklarını unutturabilme etkisinden faydalananların rahatlığını ara sıra yaşadığını söyler:

“Bir sarhoş tasavvur ediniz ki kadeh elinde ve sofrada başında birdenbire uyanıyor, kendisini ve etrafını görüyor, eşya ile zaman ile kendi arasındaki alakanın istihzasını geçiriyor; bu bedbahtı zannetmem ki bir daha kolay kolay kendinden geçirebilesiniz, elveda alkolün unutturucu cenneti... Bu uyanış şüphesiz ancak bir dakika veya bir saniye için olabilir; fakat bu saniye, bir uçurum başında birdenbire gözleri açılan bir adamın ürpermesiyle doludur.” (s. 80)

Hikâyede anlatıcının alkol kullandığını direkt söyleyemeyiz, gerçeklerden hayallere kaçışta unutturucu etkisi olduğu için onda kendini bulanlar gibi hissettiğini belirtir. Bunun yanında Baudelaire’in “*Hep esrik*⁶⁷ olmalı insan. Tüm sorun buradadır. Zamanın, omuzlarınızı çökerten ve sizi yere eğilmeye zorlayan o korkunç ağırlığını duymamak için, sürekli sarhoş olmanız gerek. Neyle mi? İster şarapla, ister şiirle, ister erdemle, bu sizin bileceğiniz iştir. Ama kendinizden geçin.” (Çev. Alkan, 2001: 109) ifadesinden yola çıkıldığında bu hikâyedeki sarhoşluk arzusunun nesnesi alkol değildir. Yazar, Baudelaire’in “Paris Sıkıntıları” ve Thomas De Quincey’nin “Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı” adlı eserleriyle bağlantı kurar.⁶⁸ Anlatıcı bir şeyler yazdığında kendine yabancılaşır, bir nevi sarhoşluk hisseder: “O anda bir aynada kendi yüzümü görsem belki onu da tanıyamazdım. O kadar kendi hakikatimde, rüyalarımın hakikatinde uyanmıştım. Bu ne Baudelaire’in çift odasına, ne de Quincey’nin afyonun cennetinde gördüğü rüyalarından realiteye dönüşüne benziyordu. Bu daha sade bir şey, uzun gafletinde birden uyanan ruhun kendi kendisine tertip ettiği bir nevi cürmümeşhuttu⁶⁹.” (s. 81). Anlatıcı, yazı yazdığında -eserini ortaya koyduğunda- kendini bulan bir adam olur; böyle zamanlarda kendinden geçtiği için sarhoşlara benzer. Bilincin kapalı olduğu rüyalarda ve hayallerde gezindiği için gerçek benliğine rastlayabilmektedir.

Özetlersek hikâyede arzulanan şey, anlatıcının kendini çok kötü hissettiği günlerde karşısına çıkan bir yoldur. Bu arzusuna ulaşamayacağını bilse de onu görmesi dahi mutlu

⁶⁷ “Sarhoş.” (TDK, 2005: 654).

⁶⁸ İki eserin de ortak özelliği, eğlenceyi hayatın merkezine koymasındır.

⁶⁹ “Suçüstü.” (TDK, 2005: 377).

eder. Tanpınar'ın yol sözcüğünü metaforik kullandığı çok açıktır. Yol, kendini arayan anlatıcının pişmanlıkları karşısında beliren yeni bir hayattır.

4.1.2.4. Erzurumlu Tahsin

Hikâyede arzulanan şey, diğer hikâyelerde olduğu gibi, kadın değildir. Anlatıcı kafasındaki sorulara cevap bulabilmek adına Tahsin Efendi ile karşılaşmayı ister. Varoluşunu çözümlemek, Tahsin Efendi'nin hayat-ölüm üzerine yapacağı konuşmasına bağlıdır. Hikâyenin kurgusuna bakıldığında iki ana örgüden oluştuğu görülür: Anlatıcının Tahsin Efendi'yle ilgili söylemlerini okuyucuya aktardığı ve onunla buluşma arzusunu sezdirenen birinci bölüm ve anlatıcının arzusunun gerçekleştiği ikinci bölüm. Anlatıcı, “kendi kendine icat ettiği acı felsefeden” ayrılıp doğruyu görmek ister; dünyasını şekillendirmede Tahsin Efendi'yle konuşmasına ihtiyacı vardır. Anlatıcının isteği/arzusu “münasip arkadaş”ıyla konuşmaktır: *“Tabii bütün konuşma arzularım yarıda kaldı ve hatta bir nevi rahatsızlık bile duymağa başladım. Bununla beraber galiba bir boşalma gecesi olmalı ki tam ben yerimi terke hazırlanırken...”* (s. 97) ifadesiyle anlatıcı, Tahsin Efendi'nin alaycı tavırlarından sıkılıp kalkmak istese de sonrasında çok anlamlı sorular sorduğu ve cevaplar verdiği için yerinden kalkmaz. Konuşma sonrasında anlatıcı ölüm korkusu yüzünden terk ettiği evine döner. Spinoza'nın felsefesince anlatıcı, kendi varlığını korumaya ve sürdürmeye yarayacak olan konuşmaya iştah duyar. Tanpınar'ın (2017) Mehmet Kaplan'a yazdığı mektubunda *“Görüyorsun ki olmak veya olmamak meseleleri içindeyim. Fakat bu ve sana söyleyeceğim diğer şeyler başka mektuba kalsın. Aziz Kaplan bana daima yaz. Cevap beklemeğe lüzum yok ki... Biz birbirimizle konuşmağa muhtaç insanlarız.”* (s. 242-243) ifadesi üzerinden anlaşılmaktadır ki Tanpınar da -hikâyedeki anlatıcı gibi- kendi benliğini oluşturmak ister.

4.1.2.5. Evin Sahibi

Anlatıcı, ailesinin yaşadığı hazin sondan kendisinin de kaçamayacağını kabullenir; kendisini *“...bir nevi irsî isterinin kurbanı gibi...”* (s. 130) görür. Kaderinin dışına çıkabileceğine pek inanmadığı için *“O sadece bilmediğim, hakkında hiçbir düşüncem olmayan bir kaderdi.”* dediği gelecekte bir şey istemez, bu yüzden hayattan bir beklentisi yahut arzusu yoktur. *“En iyisi hiçbir şey düşünmemek, hiçbir şey görmemek, yaşamıyor*

gibi yaşamaktı.” (s. 133) ifadesi hiçbir şeyi arzulamadığını çok iyi anlatır. Hikâyede para, iş, huzur yahut kadın arzulanan nesne/varlık değildir; kaderine razı olmuş bir insan çizilir.

Anlatıcı, yaşadıklarına ve ailesinin geçmişine ait bilgileri, hastane koğuşunda defterine aktarır. Hikâyenin girişinde hasta psikolojisini yansıtan ifadeler görülmektedir. Hasta yatağında yaşam enerjisini kaybeden anlatıcı, ölümü bekler: *“Artık şimdiden kendi ölümümün şeklini de tahmin edebiliyorum. Çünkü ben, doktorlar ne derse desinler, onların anladığı şekilde ölmeyeceğim. Ben Raif Paşa [dedesi] ailesinin ölümüyle öleceğim.”* (s. 105). Anlatıcının Musul’dan ayrılırken hummaya yakalandığını, kalıtsal olarak isteri olduğunu, savaşta bacağına sakat kaldığını satır aralarında görmekteyiz ancak onu -doktorların tahminine göre- ölüme sürükleyen hastalığın içeriği yahut çeşidi söylenmez. Anlatıcı duyguların en baskın olanı arzusunun bile hayatında yeri olmadığını, sadece hastalığıyla baş başa olduğunu belirtir, hastalığı ve ağrıları yüzünden -Spinoza’ya göre- “insanın bizzat özü” olan arzularını yitirmesi, anlatıcının kendisi olmaktan uzaklaştığını gösterir:

“Fakat bu sefer onların hepsinden, hatta büyüğü gözleriyle en musırrı olan arzudan bile ayrıldım. Şimdi hastalığımla baş başayım. Onu, anlaşılan, geç doğan bir çocuk gibi yıllarca kendimde gezdirdim. Belki bu yüzdendir ki bana hiç yabancı gelmiyor. Bu geniş yatakta yan yana, hatta kucak kucağa yatıyoruz; ayaklarımın ucunda hararetim var.” (s. 102)

Anlatıcı Musul’dan İstanbul’a teyzesinin yanına giderken yolda humma geçirir. *“O fisiltılar, o dualar, o korkular, dadımın uykusunda sayıklamaları, dedemin gece gezintileri, bütün bu karanlık şeylerin içinde ben kendimi bulmuştum.”* (s. 127) diyen anlatıcı, karanlık bir dünyadan aydınlık dünyaya düştüğünde garipser, hatta o karanlık maziye özler. Bu özlem Tanpınar’ın kendi özlemidir, her şeyi bırakıp gitme arzusudur; Tanpınar, ister istemez hikâyede ben buradayım der ve kendi dünyasını yansıtır: *“Bu bahçenin havuzunun başındaki büyük nar ağacının mevsimine göre bu ağacın çiçek ve meyvalarının sudaki aksini hiçbir zaman unutamadım. (...) Farkında olmadan birçok hikâyelerime bu havuz ve nar ağacı girmiştir.”* (Tanpınar, 2017: 390). Anlatıcının onca kederine karşın Musul’a gitmek istemesi, Tanpınar’ın havuz başında kendini iyi hissetmesiyle ilgilidir:

“Birdenbire içimde maziye, iki ay evvel bırakıp gitmeyi çıldırasıya arzu ettiğim o şeylere karşı büyük, öldüresi bir hasret kabardı. Birdenbire evimizi özledim. Harem kısmının avlusunda, küçük bir havuzun başında, her yaz, yakut renkli çiçeklerini

açan nar ağacı gözlerimin önünde canlandı. Tekrar onun dibinde, onun havuzun berrak sularına düşen gölgesini seyrede ede hülyalara dalmak istiyordum.” (s. 127)

Bu hikâye, Tanpınar’ın diğer hikâyeleriyle kıyas edildiğinde; hikâyelerde idealize edilen bir aşk varsa kadın arzulan nesne olmamaktadır, aksine anlatıcı/başkişi haz peşinde koştuğunda kadın arzulanır. Bu bakımdan bu hikâyede anlatıcı, Zeynep’e âşık olduğu için aziz vücut olarak nitelediği kadını idealize eder.

4.1.2.6. Yaz Yağmuru

Hikâyede olay, arzu duygusunun etrafında gelişir. Sabri karısını ve çocuklarını, Antalya’da yaşayan kayınpederinin evine gönderdiği için yalnızdır. On yedinci asra ait bir roman üzerinde çalışan Sabri, yağmurlu bir yaz sabahında bahçesine giren kadının gizemli hayatı üzerine onu tanımaya çalışır ve arzu duygusu şekillenir. Beklenmeyen misafir, Sabri’nin evine gitme maksadını o gün söylemez; bir zamanlar ailesiyle Sabri’nin evinin yanındaki konakta oturduğunu ve konağın yanması nedeniyle oradan taşındığını ikinci görüşmelerinde söyler. Hikâyede arzu nesnesi kadındır, Sabri hiç tanımadığı kadının dünyasından etkilenir ve kendini karısını aldatırken bulur. Tanpınar, bu hikâyeyi sembolizm ve empresyonizm akımları etkisiyle yazmıştır denilebilir ve akımların en önemli özelliğinin gizemlilik ve belirsizlik olduğu düşünüldüğünde hikâyenin bu etkide oluşturulduğu görülmektedir. Sabri’yi kadına yaklaştıran ve Tanpınar’ın simgesel anlatımını destekleyen arzu unsurları şunlardır:

Kadının Doğallığı ve Gizemi

Sabri kadının sadeliğinden ve güzelliğinden etkilenir, onunla ilgili betimlemelerinde doğal olan ışık simgesine başvurur. Işık ve renk kavramlarının hikâyedeki sıklığı, kadının cazibesini arttıran unsurlardır. Tanpınar bu unsurlarla “*Sanatçının görme duygusu ile iç dünyası arasındaki ilişkiye dayanan bir sanat anlayışı*” (Çetişli, 2006: 116) olan empresyonizm akımını bu hikâyeye yansıtmaktadır. “*Tanpınar’ın çok sevdiği (Claude Monet, Edouard Manet, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cezanne, Edgar Degas gibi) empresyonist ressamların tablolarında uyguladıkları tarzda, güneşin objeler üzerinde günün farklı saatlerinde, değişik açılardan yansımaları ve fluluk*” (Özcan, 2012: 37) bu hikâyede de karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda hikâyede ışık simgesinin kullanılması,

“dış dünya karşısında sürekli yenilenen bir bakış ve sürekli değişen renk ve ışık ortamında görülenlerin iç dünyalara yansımaları”nı (Çetişli, 2006: 116) esas alan empresyonizmin, bir anlamda saf ve yalın duyarlılığa bir özlemi vardır. Hikâyede kadının gözleri, dişleri, saçları parlayan varlıklara benzetilir; hatta kadının bulunduğu mekânların betimlemelerinde de ışık sembolünün kullanıldığı görülmektedir, bu durum Tanpınar’ın empresyonizmden etkilendiğini gösterir:

“Tekrar gözler, büyük, imkânsız, **parıltılı**⁷⁰, üzerine dikiliyordu.” (s. 159)

“**Pırlanta** küpeler odanın loşluğunda⁷¹ çoktan sönmüş ümitlerin aksiyle **parladı.**” (s. 163)

“Kadının sabah **güneşinde parlayan** saçlarına, beyaz keten içinde çok çekici görünen iyi yanmış kollarına, boynuna hayranlıkla bakıyordu.” (s. 178)

“Alakalı makam hadiseyi yalanladı. Başını arkaya atarak gülüyordu. Dişleri **aydınlıkta elmaslar** gibi **parladı.**” (s. 182)

“Büyük bir **lambaya** benziyorsunuz. Büyük, temiz işlenmiş güzel, eski bir lamba. Yahut bir **avize!**” (s. 183)

“Sabri biraz sonra yağmur seslerinin sık ormanında Debussy musikisinin, sanki yanı başlarında uyuyan bir mahlûk gibi olduğu yerden silkindiğini, **mücevher parıltılarıyla** kımıldandığını, kendisine yol açtığını duydu.” (s. 164)

“Bazen bu arka plandan bir şey, bir gök gürültüsü yahut bir **şimşek** terkinin ortasına kadar fırlıyor, o zaman piyano veya orkestranın o çok renkli kalabalığı, demin genç kadının bahçede, yokluğuyla çocukluğunu hatırladığı sarmaşıklar gibi ona sarılıyor, onunla didişiyor, kendisinde eritiyordu.” (s. 165)

“Evvela yemyeşil bir **ışıkta** gök bir taraftan çöktü, sonra bir bulutun armadası etrafı kapladı.” (s. 166)

“Deniz soluk ve devamsız **ışıkların** altında açılıp kapanıyordu.” (s. 170)

⁷⁰ Vurgulanan kelimeler bu çalışmaya aittir. Hikâyede kullanılan parıltılı betimlemeler hem sembolizm hem de empresyonizm akımının örneğidir.

⁷¹ Altı çizili kelimeler bu çalışmaya aittir. Hikâyede kullanılan renk/ışık önemli bir unsurdur, bu empresyonizm akımının örneğidir. Hikâyede renk ve ışık oyunlarına bu kadar fazlasıyla yer verilmesi, Sabri’nin iç sesleri olan Karagöz ve Hacivat’ı da düşündüğümüzde gölge oyunlarına yer vermesi bu iddiamızı destekler.

“Kadın hâlâ pencerenin önündeydi. Yağmur hafiflemişti. Şurdan burdan aldığı **ışıklarla** deminki sık atkı, yer yer **inci** saçaklı bir masal perdesi olmuştu Vapurun siyah küpeştesi bu dağınık **ışıkların** altında sessiz bir yolculuk davetiydi. Fakat deniz hâlâ bulanık ve can sıkıntısı rengiyle kendi kendisi olmaktan çok uzaktı.” (s. 170)

“Yalıya akşam **ışıkları** içinde girdiler. Bahçe kapısını geçer geçmez adeta rahatladığını gördü.” (s. 196)

“Biraz sonra vapur kendi zamanıyla ve kendi **ışıkları** içinde geldi. Genç kadın eliyle onun yanağını okşadı. Sabri iskelede vapurun **ışıkları** gözden kaybolana kadar bekledi. Sonra yavaş yavaş döndü. Yolda, yeşillikler arasında yanan bir **lambanın** altında bir şeyler düşünmek ister gibi tekrar durdu.” (s. 213)

Tanpınar (2017), “Antalyalı Genç Kıza Mektup”unda denizin, güneşin ve ışığın kendisini ne kadar büyülediğinden söz eder; çözülmesi gereken bir bilmecein varlığından bahseder:

“Denizin iki manzarası beni çıldırttı: Biri bu kayalıkların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışıkla ve dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzaradır. Bu kayalarda beni mesut eden şeylerden biri de yine sakin saatlerde kovuklara suyun dolup boşalmasıydı. Bir de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi. Bunlar benim muhayyilem için büyük manaları olan şeylerdi. Bu ancak büyülenme kelimesiyle anlatılabilecek bir hâldir. Fakat galiba bu da yetmez; hakikat şu ki, üzerimde bir türlü çözemediğim bir sır, gelecek zamana ait bir ders tesiri yapıyorlardı.” (s. 395-396)

Empresyonizme göre dış dünya, sanatkârın üzerinde bıraktığı intibalar çerçevesinde yansıtılır (Çetişli, 2006: 117). Tanpınar, görünen ile hissedilenin çok farklı kavramlar olduğunu hikâyedeki gerçekliği değişen kadın ve tabiat tasvirleriyle yansıtır. Sabri, tanımadığı kadının dış görüntüsünden yola çıkarak onun iç dünyasındaki bilinmezliğine/gizemine yönelir. Kadına arzu duyması, kadının ardındaki gizi çözmek istemesiyle ilgilidir. Hikâyenin ön planında cinsellik hissettirilse de yazarın kararsız (olgusal gerçeklik mi, iç gerçeklik mi) sanat dünyası sezdirilir. Sabri, kadının söylediklerinin hangisinin gerçek hangisinin yalan olduğunu bilemez, lakin kadının gizemli olması hoşuna gider: “*Bu kadar yalan! diye içinden tekrarladı. Sonra birdenbire asıl bu sefer yalan söylemesi ihtimalini düşündü.*” (s. 181-182) Görünürdeki kadın, Sabri’de yeni anlamlar kazanır (ki empresyonizmde de dış gerçeklik yerine iç gerçeklik vardır): “*Bu küçük tesadüf de göstermişti ki o sadece **satih**ta yaşayan insandır.*” (s. 176) ifadesi Sabri’nin kadını tanımadan önceki hayatında olgusal gerçeklik aradığını kanıtlar,

yani o bir yazar olarak neden-sonuçlara takılan realist bir yazardır. Hâlbuki kadın kesik kesik konuşmalarıyla, dinamik ruhuyla, yalanlarıyla, coşkulu anlatımıyla, hürriyetine düşkünlüğüyle; Sabri’yi olgusal dünyasından izlenimler dünyasına taşımayı bilir. Sabri’nin kadını arzulaması, kadının bilinmezliğinden kaynaklanır. Kadının varlığının özünü kavradığında artık kadın gözüne büyüleyici ve arzulanan biri olarak görünmez:

“Yine beraber dışarı çıktılar. Yolda birkaç saat evvelki gibi tekrar Sabri’nin koluna girdi. Adam tekrar onun yarı vücudu ile kendisine abandığını duydu. Tekrar kadın olmuştu. Fakat Sabri artık bu hareketlere herhangi bir mana vermiyordu. Ne de içinden onlara bir cevap geliyordu. O bütün bu şeyleri hatırlayan insanın bu geceyi nasıl geçireceğini düşünüyordu. Bir ara aklına bu gece anlattıklarının da yalan olabileceği, onların da hayatı güzelleşsin diye uydurulmuş olması ihtimali geldi.” (s. 212)

Ses ve Müzik⁷²

Hikâyede Sabri ile beklenmedik misafirini arzu unsuru, müziktir. Kadın, Sabri’nin evine yağmurlu bir günde gelir, sohbet eden ikiliye yağmur eşlik eder. Sabri’nin yağmurlu havayı “arka plan” olarak gördüğü hikâyede tını/ritim/ahenk, duyguların daha kuvvetli hissedilmesi için önemli bir unsurdur. Evde yağmurun dinmesini beklerlerken kadın Debussy’nin⁷³ plağını pikaba koyar. Tanpınar’ın Batı müziğinde tanıdığı ve sevdiği birçok isim varken hikâyede Debussy’e yer vermesi tesadüfi değildir. Deniz tutkunu bestekâr Debussy⁷⁴, empresyonizm ve sembolizm akımlarından etkilenmiş önemli bir müzisyendir. Sembolizme göre müzik dilden, dil de müzikten yararlanır: “*Varlıkların gizli ruhunu ve bunlar arasındaki ilişkiler ağını sadece dille anlatmak, sezdirmek mümkün değildir. Wagner’in vurguladığı gibi ne sadece müzik ne de sadece dil söz konusu esrarlı dünyayı anlatabilir.*” (Çetişli, 2006: 113). Debussy, Sabri ile kadının duygularına tercüman olur; arzusunun dışı vurmasına yardım eder: “... yağmur seslerinin sık ormanında Debussy musikisinin, sanki yanı başlarında uyuyan bir mahlûk gibi olduğu yerden silkindiğini, mücevher parıltılarıyla kımıldandığını, kendisine yol açtığını” (s. 164) hissettiren müzik, Tanpınar’ın hikâyede sembolizme yer verdiğini gösterir. Kulaktan çok, ruha seslenen sembolizm; hikâyede bedensel yakınlıkları da beraberinde getirir. İkilinin birbirileriyle yaklaşarak iki varlıktan bire dönüşmeyi hissetmelerini sağlayan şey, müziktir:

⁷² Hikâyede on dokuz kez “ses”, on bir kez ise “musiki” kelimesinin tekrarının tesadüfi olamayacağı düşünülmektedir.

⁷³ Claude Debussy (1862-1918) 20. yüzyılın Fransız bestecilerindendir.

⁷⁴ La Mer (Deniz) önemli bir bestesidir.

“Bununla beraber onu, yanı başında, bütün varlığıyla musikin ocağına eğilmiş, yüzü onun **akisleriyle**⁷⁵ **aydınlık** görmek, da bu yakınlığı bulmak hoşuna gidiyordu. Ve musiki sanki kendi dikkatlerinin çocuğu imiş gibi ikisinin arasında, onlarla beslenen mucizeli bir varlık gibi büyüyordu. (...) Fakat asıl mühim şey kendi içlerinde olandı. Musiki bu iki saat evvel birbirlerini tanımayan iki insanı tek bir noktaya indirmişti. Şimdi oradan zenginleşiyorlardı. Nerede ise ikisi de yalnız birbirlerini anlamak için doğmuş olduklarına inanacaklardı. Ve şüphesiz bunun içindi ki kadının omuzu kendi omuzuna böyle yapışmıştı. Sanki çok çetin bir işten başarının sevinci içinde döner gibiydiler. Bir ara kadın onun elini tuttu. Sabri bu eli ne yaptığını bilmeden öptü.” (s. 165)

Hikâyede sadece Freud’un arzuların kaynağını içgüdüye bağladığı çeşitten arzu yoktur. Üstü kapalı bir anlatımla Tanpınar, kadın figürüyle yasak bir ilişki durumunu da, sembolizmi ve empresyonizmi yansıtan sanatsal yaratımını da kasteder. Hikâyede Sabri’nin kadın ile kol kola *“mekteç çocukları gibi sokakta seviş[erek]”* (s. 181) gezdiğini, nefesleri birbirine karışırca yüz yüze geldiklerini satır aralarında görebilmekteyiz. Hikâyede “deniz mağarası”⁷⁶ imgesi ile arzusun gerçekleştiğini görmekteyiz: *“Plaj تنها ve sıcaktı. Beyaz alev dalgaları içinde kavruluyordu. Fakat biraz evvel çıktıkları kabine ıslak, loş ve serindi. Şimdi Sabri, onu, daha ziyade bir deniz mağarası gibi hatırlıyordu. Kendi nabızlarının dalgalarıyla ışığı açılıp kapanan bir deniz mağarası.”* (s. 192). Anlam kapalı olduğu için ikilinin gerçekten kabinde birlikte olup olmadığı anlaşılmamaktadır. *“Yoksa hakikaten bir çocukla veya daha korkuncu bir deli ile mi yatmıştı?”* (s. 198) ifadesi, ilerleyen sayfalarda karşımıza çıkar ki “deniz mağarası” ile beraber düşünüldüğünde birlikte olduklarını anlamaktayız. Sabri, bu hazla yetinmez; kadının gerçeklerini bulmak ister ama üzeri pusludur, örtüktür. Sabri, hikâyenin başından sonuna kadar kadının gizemi peşine takılır. Kadın “kadınlığının bütün silahlarını” kullanarak Sabri’yi büyülemeyi bilir, kadın tüm özellikleriyle empresyonist ressamın fırçalarından çıkabilecek bir portre olarak hikâyede betimlenir.

Özetlersek hikâyede arzu, kadının bedenine yönelik gibi görünse de aslında onun gizemli dünyasına yöneliktir. Yazar kimliğiyle sanat anlayışını arayan ve nesnelliğin/görünenin peşinde olan Sabri, görüneni değil görünenin arkasındaki ruhu vermek isteyen kadını bu yüzden arzular.

⁷⁵ Vurgu çalışmaya aittir, ışık/akis/parıltı/aydınlık kelimelerinin sık kullanımı, empresyonizm akımı gereği olduğuna dikkat çekmek için vurgulanmıştır.

⁷⁶ Mağara, Jung’un kuramına göre de dışılığın simgesidir.

4.1.2.7. Teslim

Hikâyede Emin'in arzusu, halkı bilinçlendirebileceği ve eğitebileceği siyasetin içinde yer almaktır. Anadolu'nun aydınları olarak köyleri/kasabaları gezen kafilenin öğretmeye çalıştığı şeyler karşısında yerlilerin kendilerine öğrettiği şeyler daha realisttir ve Emin'in gözünün açılmasını sağlar. Fikir davası olarak gördüğü politikanın toprak olduğunu ve onun işlenmesi gerektiğini anlar. Trenin istasyona varış saatine kadar kasabayı gezen Emin'i, köylünün birisi selamlar; köylü kendisiyle konuşacağını düşünerek Emin'in konuşmasını bekler. Emin ne söyleyeceğini bilemediği için arkasını dönüp gider. Köylüden ve tabiatından çok şey öğrendiği yolculuğunda arzusunu gerçekleştiremez. Tanpınar'ın kendi kabiliyeti çerçevesince siyasete atılmadığını Kaplan, arkadaşına yazdığı mektubunda belirtir: "... *inkılap zamanının sanatkârları bozan en mühim şey bence mebusluk ve siyasi arzularıdır.*" (Okay, 2017: 279). Siyasi ihtirasın, sanatına ve şahsiyetine zarar vereceğini vurgular. Nitekim hikâyede Emin, bir ihtirasla katıldığı politikanın diğer yüzünü görür ve umduğunu bulamaz.

Kasabada maddi gücüyle tanınan Cebbarzade, oğlunun şehirden kasabaya dönmesi için Emin'den yardım ister; Cebbarzade'nin oğlunun yaptıklarını destekleyen Emin, Süleyman ile karşılaştıktan sonra bütünüyle değişir. Cebbarzade'nin oğlunun topraklara geri dönmesine yardımcı olacağına söz verir. Bu değişimde Cebbarzade'nin, Süleyman'a yardım etmesinin payı büyüktür. Süleyman'ın babasının nerede yaşadığını Cebbarzade bilmesine rağmen -yıllar geçer ki- Süleyman'a söylemez, babasının kalabalık ailesini başına dert edeceğini bilir. Bu olayla birlikte Emin, köylünün karşısında yenildiğini, teslim olduğunu söyler. "*Değiştim, dedi, ben artık değiştim. Teslim oluyorum. Anladın mı? Teslim oluyorum. Siz daima haklısınız. Ama sade bu işte değil, öbürlerinde de, bütün meselelerde, hepsinde. Ben teslim oluyorum.*" (s. 227-228). Büyük bir ihtirasla başladığı siyaset, onun istediği yönde ilerlememiştir.

4.1.2.8. Acıbadem'deki Köşk

Hikâyede arzu nesnesi, Tanpınar'ın diğer hikâyelerinde olduğu gibi bir kadın değildir, odakta Sâni Bey'in icat etme tutkusu vardır. Evin ihtiyacı olduğuna inandığı bir ürünü, eski makine parçalarıyla yapan Sâni Bey, basit icatlardan hoşlanmaz. Anlatıcı, dayısını fazlasıyla hayalperest bulur: "*Onun muhayyilesi doludizgin yürüyen cinstendi.*" (s.

235). Arzusunu gerçekleştirmek için elinden geleni yapar ancak sonuç hep hüsrandır öyle ki kendi yaptığı banyoda ölür. Dayısı şevkle başladığı her çalışmada amacını unuttur. Dayısının üç senede bitirdiği banyo odası, yaptığı en büyük icatlardan ikincisidir. Bir vapurun makine dairesine benzettiği banyoda yıkanabilmek çok zahmetlidir, bir sürü işlemi gerçekleştirmek gerekir. Tüm ev halkını tehlikeye sokan banyoya anlatıcı üç kere girdiğini söyler. Birincisinde sadece omzunun haşlandığını, ikincisinde tulumba önünde soğuk aldığını, üçüncüsünde ise dayısının cansız bedenini gördüğünü söyler. Sâni Bey'in arzuları istediği yönde gerçekleşmez, içi boş hayallerin peşinden gittiği için sonu hüsrana olur.

4.1.2.9. Rüyalar

Hikâyede arzu nesnesi kadındır, Cemil karısını arzular ve rüyasında gördüğü gizemli kadının sıkıntısını öğrenmek ister. Hikâyedeki kadınlar Cemil'i tamamladıkları için vardır, tutkulu bir aşktan/sevgiden satır arasında bahsedilmez. Şehvi özellikleriyle öne çıkarttığı karısı, hayatının merkezindedir. Plajda güneşlenen Cemil, karısını bal rengi mayosu içinde “kayığa” benzetir. *“Gecelerine ve gündüzlerine o kadar aydınlık taşıyan bir kayık...”* (s. 246). Kayık simgesi açık bir ifadeyle -Freud'un kuramında da- cinselliği yansıtır. Hikâyede kadını cinsellikle bütünleştiren bir anlayışa sahip olan Cemil, hazlarıyla hareket eder. Karısının gözlerinin içine bakarak onu öper ve *“Bu vücut, bu küçücük insan, bu koca hayatta ayaklarının sağlam bastığı tek topraktı.”* (s. 246) diye düşünür. Karısını Yunan mitolojisindeki Bereket Tanrıçası Demeter olarak görmesi de cinsellikle birleşen noktadır. Genç kadını rüyasında sevgilisiymiş gibi görür, kadının yüzünde hep bir korku ve keder vardır, Cemil yardım edemediği için azap duyar.

Problemlili bir evliliği olmadığı sezilen Cemil'in rüyalarında görünen genç kadının yüzü net hatırlanmaz. Kederli yardım isteyen sesi, Cemil'in azap duymasına neden olur. Rüyalarına giren kadından önce, belirgin vakası olmayan rüyalar görür. İlk gece bir merdiven başındaki küçük bir masa üzerinde cam bir kavanoz ve içinde yüzen kırmızı balıklar görür. Ertesi gece beyaz tül perdesi ve tek penceresi olan bir odada yatarken âdeta susturulmuş bir insan gibi duran ağaca ve birini bekliyor hissiyle yola bakar. Üçüncü gece bir kapının önünde arzu ile o kapının açılmasını -açılmayacağını bilse de- bekler. “Merdiven”, “kavanoz”, “ağaç”, “kapı”, “masa”, “oda” (Dönmez, 2014) gibi Freudyen semboller, rüyalarda cinselliğin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Yatmaktan korktuğu bir

evreye gelen Cemil, ailesiyle vakit geçirir ve geç saatlerde yatar. Ravel'in Daphnis'le Chloe⁷⁷ adlı *"parçanın birinci kısmındaki insana dalgali bir deniz hissini veren emsalsiz armoniler arasında birdenbire rüyasındaki kadını"* tekrar görür. Hayal gören Cemil, elindeki çay bardağını elinden düşürür: *"... bu hayal bu kadar rüya havasıyla kendisine gelemeydi. Çünkü her şey, deniz, kadının çehresi, dalgaların sesi, hıçkırıklar, etrafına onlarla beraber dökülen köpükler, hepsinde kendisinden bir şey vardı."* (s. 250). Cemil uyumaktan korkar vaziyete geldiğinde doktorun tavsiyesi ile erken yatmaya çalışır. Cemil'in rüyasında gördüğü kadının gizemli yapısı, hikâyenin sonunda verilir. Cemil arkadaşlarının medyum bularak ruh çağırdıklarını öğrenir, çağırdıkları ruhun Selma adında genç bir kıza ait olduğunu söyleyen arkadaşının karşısında Cemil yıkılır. Arkadaşı Cemil'in rüyasına giren kadının, niçin intihar ettiğini iki aydır yaptıkları ruh çağırma seansında öğrenemediklerini söyler.

4.1.2.10. Adem'le Havva

Hikâyede Havva, Âdem'in sol böğründen oluşur ve Havva, ürkek bir tavırla Âdem'e sokulur. Âdem, sıcaklığını ve yumuşaklığını hissettiği varlığa kafasını çevirip bakamaz; önce dokunma, sonra görme duyusu ile Havva'nın kim olduğunu anlamaya çalışır. İçgüdüsel bir şekilde kendisine doğru bir hazla çeker, sıcaklığı ve yumuşaklığı avucunda hisseder: *"Bilmeden onu kendisine doğru çekti. Ve bir eli, az evvel eşyanın tembelliğinden başka bir şey olmayan uykusu içinde böğrüne kapanan Rabb'in eli gibi, onun beyaz vücudu üzerine kapandı. Sıcak, yumuşak bir şey avucunun şeklini aldı."* (s. 258). Havva'nın nasıl oluştuğunu düşünür, Rabb'i rüyasında gördüğünü ve böğrüne dokunduğunu hatırlar. Âdem, uyanınca yanı başında *"...bu küçük, kımıldanan, saçlarıyla örtünen, uzun kirpikleriyle düşünen mahlûku..."* (s. 258) görür ve tüm bedeninde göz gezdirir. Hikâyede görme ve dokunma duyusu ön plandadır, bunlarla birlikte arzu duygusu pekiştirilir: *"Eliyle saçlarını ayırdı, yüzüne baktı; kollarını, göğsünü, küçük bir güneş kursuna benzeyen karnını, kalçalarını, pembe topuklarını uzun uzun seyretti. O seyrettikçe kadın sanki çok derin bir uykudan uyanıyor, kat kat perdelerden sıyrılıyordu."* (s. 259)

Hikâyede Âdem'in nasıl yaratıldığı yahut cennetten nasıl kovulduğu ile ilgili kıssanın bölümleri yoktur. Erkeğin dünyasında kadının oluşturduğu derin anlamlar

⁷⁷ Eski bir Yunan romanı olan eserde konu aşktır, pastoral ve erotik havası baskındır. Maurice Ravel (1875-1937) adlı müzisyen tarafından bestelenen baledir.

aktarılır. Kadının sıcaklığı, güzelliği ve yumuşaklığı; erkeğin acılarını, azaplarını ve korkularını bitiren arzu nesnesidir. Yaradılış sonrası susuzluk içinde kavrulan Âdem, Havva'yı Serendip'te kaynaktan içtiği su gibi leziz bulur; doyamadan ona bakar. Anlatıcı, kadını ilahlaştırır, her şeyin yerine geçebilecek kadar güçlü tutar. Kadının her dokunuşunda kendini çok farklı hazlarla tanır ve tamamlar:

“Ne kadar güzel, ne kadar sıcak, ne kadar her şeyin yerine geçebilecek gibiydi. Yarı göğsüne gömülmüş yüzüyle, kendisini seyreden kısık gözleriyle, utanan nefsiyle kendisine her şeyin üstünde göründü. Küçük elleri vücudunu yokluyor, onlar vücudunda acemi ve ürkek gezindikçe Âdem kendi vücudunu başka türlü tanıyordu. Sanki vücudu bu küçük dokunmalarla yer yer, ayrı ayrı haz ve ıstıraplara ayrılıyor, büyük bir saz gibi ayrı seslerle uğulduyordu.” (s. 260)

Hikâyede erkeğin kadını tanınması dokunma duyusu ile gerçekleşir. Hikâyede, Âdem Havva'ya kim olduğunu sorar; onun dışında konuşmazlar. Erkek ve kadının cinsel teması üzerinde durulur ve haz öne çıkarılır: *“Bütün vücudu Havva'nın gecesine her an daha fazla gömülsün. Ve Havva ona kaybettiklerinin karşılığı olarak bütün vücudunu hediye ediyor, gizlenmek için kendi vücudunda üst üste geceler buluyor, onu en kuytu gecesinde avutmağa çalışıyordu.”* (s. 261). Psikanalist Lacan, kişinin kendi benliğini oluştururken ötekini arzuladığından bahseder ve “ayna evresi” ile insanın ilk yabancılaşmayı hissettiğini vurgular. Hikâyede de Havva, yalnızlığın aynası⁷⁸ tabiriyle betimlenir; Âdem onu arzuladıkça kendini tanır. Aynı zamanda Tanpınar kendisine de ayna tutmaktadır denilebilir, Tanpınar'ın eserlerindeki kahramanlarının sıklıkla ayna ile karşılaşması tesadüfi değildir; onlarla bir şekilde yollarını kesiştiren Tanpınar *“kendisi de sanatın sularında, edebiyatın aynasında, kelimenin billurunda kendine yeterli bir dünyayı, gerçek dünyadaki; kaybı giderecek bir tamlik imgesini yakalamak ist(er).”* (Gürbilek, 2007: 144)

4.1.2.11. Bir Tren Yolculuğu

Hikâyede arzu nesnesi kadındır, üç kadın oyuncunun ve ölen Zeynep'in erkekleri nasıl etkilediği üzerinde durulmaktadır. Kadınlardan birisi, dokuz yaşlarındaki kız çocuğunun adeta çalınmasından korkar gibi elinden tutar. Diğerini anlatıcı, “ahretlik⁷⁹ yapılı genç kız, en küçükleri” diye betimler, üçüncü kadını albenisi ve bakışıyla

⁷⁸ Hikâyede üç kez tekrarlanır.

⁷⁹ “Ahret kardeşi olan kadınlardan her biri.” (TDK, 2005: 44).

etrafındakileri etkileyen biri olarak resmeder. Kadın her zaman yaradılışı gereği, erkeği etkilemesini bilir; trende jandarmanın oyuncu kadınla bakışmaları hazzı peşinde getirir:

“Büyük siyah gözlü, esmer, sıırım gibi vücudu gerçekten güzel olan üçüncü kadınsa, daha şimdiden gözlerinin büyüsunü etrafta denemeğe çalışıyordu. İki günlük yolculukta sarsıla sarsıla, denk haline gelmiş yolcuların hepsinde bu bakışlar tesirini derhal yapmıştı. Jandarma çavuşu, sırtı oturduğum kanepenin kenarına dayalı, ayakta bıyıklarını burmağa başladı. Cins erkek vücudu, sessiz bir manyetizma içinde kadını davet ediyordu.” (s. 269)

Ahretlik yapılı genç kız, daldığı romana rağmen iki tüccarın ilgilerine de kayıtsız değildir. Kitap okuyan genç kızdaki erkekler etkilenmiş olmaları ki ikramlarda bulunurlar. İki erkeğin kendisini şımartan ilgisi karşısında, genç kız filmlerdeki flört sahnelerini taklit eder; kadın, gururunun okşanmasından hoşlanmaktadır. Erkek dünyasının merkezinde kadın yer alır, iftira yüzünden bakanlık emrine alınma hikâyesiyle insanların kafasını şişiren orta yaşlı memurun çocuklu oyuncu kadını görmesiyle tüm ilgisi ona yönelir: “Herkes imkân ve vaziyetlerine denk geleni derhal seçiyordu.” (s. 269)

Anlatıcı, oyuncu grubunu izlediğinde en yetenekli olarak Zeynep’i bulur; albenisiyle etrafındakileri etkilemeyi bilir: “Bilhassa eski Anadolu kıyafetiyle oynadığı bir çiftetelli hemen herkesin hoşuna gitmiş ve kaymakamın eşinden ilkokulun kadın hademesine varıncaya kadar kasabanın bütün kadınlarını kendisine düşman etmişti.” (s. 269). Kadınlar, aradan iki hafta geçmesine rağmen Zeynep’in dört günlük gösterisinin dedikodusunu yaptıklarını ifade eder. Her çıktıkları turnede erkek seyircilerce beğenilen, kadın seyircilerce kıskanılan genç kadın; hikâyede arzu nesnesi konumundadır:

“Güzel kızdı. Gösterişli, kanı sıcak bir taze idi. Her gittiğimiz yerde o beğenilirdi. Erkeklerin hoşuna gitmesini bilirdi. Bu sefer de öyle oldu. ‘Z ...’ de, yakın köylerden birinden zengince bir adamın hoşuna gitmişti. Adam evlenmek teklif etti. O da rahat ederim diye kabul etti.” (s. 270)

Yolculuğun sonuna doğru kadın oyuncular ile erkek yolcular arasında geçen yakınlaşma anlatıcının gözünden kaçmaz. Oyuncu kadınlar, cüsseli erkeklerden etkilenir. Jandarma çavuşu ile uzun boylu kadın gülüşmekte; çocuklu kadın, kendisine yer veren nazik delikanlının gözlerinin içine bakıp gülümsemektedir. Ahretlik yapılı genç kız, okuduğu romanı bırakıp boylu poslu tüccarı dinlemeye başlar.

4.1.2.12. Yaz Gecesi

Hikâyede başkişinin otuz beş yıl önce yaşadığı birliktelik, onun isteyen tarafını dizginleyememesinden kaynaklıdır. Platon'a göre insanın isteyen yanı ile mantığı arasında kurulması gereken denge sağlanamazsa kişi arzularının kölesi olur. Nitekim hikâyede başkişi on beş yaşındayken; genç, güzel ve -mahallelinin dediğine göre- yarı deli kadınla evin taşlığında birlikte olur. Başkişi "ince, uzun bacaklarıyla, çekik gözleriyle, esmer, biraz kaba çizgili çehresiyle" hatırladığı kadını tanıdığında kadın otuzunu geçkindir. "*Vücudu baştan aşağı, otuz beş sene evvel taşlıkta, kuyunun başında, ne olduğunu layığıyla bilmeden tattığı hazzın ürpertileri içinde*" (s. 283) olan başkişi, fırsat buldukça altı ay birlikteliğini devam ettirir. Kadın, başkişinin çocuk denecek yaşta olmasından dolayı ilişkilerinden kimseye bahsetmemesini başkişiye tembihler: "*Fakat sakın kimseye söyleme, dediği için söylemedim. Kendime sakladım. Ve garip bir zevkle kadının sözlerini hatırlıyordu. Sakın kimseye söyleme... Ben seni fırsat düştükçe bulurum... Sen de canın istediği zaman eve uğra...*" (s. 283). Başkişinin ergenliğe yeni girmiş bir çocuk olduğu düşünüldüğünde ahlaki kurallara uymayan yasak bir ilişki söz konusudur, akla uygun olmayan bir durum vardır; bunu, anlatıcı kadının yarı deli olmasına bağlar. İki kız kardeşle yatak odasında kendi dünyalarına çekilen başkişi, yasak ilişkiyi hatırlarken bir tren geçer. "*Bir marşandiz treni dünyanın sonunu müjdelere gibi etrafı sarstı.*" (s. 283). Başkişi, isteklerinde ölçülü davranmadığı için ömrünün sonuna kadar hiçbir şey isteyemez olur, arzu duygusunu yitirmiş gibidir.

Başkişiyi eve davet eden dostu Zehra'yı, uykuya hazır kıyafetleriyle görür. Kadının kıyafeti arzu uyandırabilecekken kendisinin çocuk yaştaki deneyimi bu duygudan mahrum kalmasına neden olmaktadır: "*Leylak rengi geceliğinin içinde güneşten yanmış vücuduyla ne kadar cazip!*" (s. 277). Başkişi kadının bronzlaşmış vücudunu akşam güneşine, gözlerini sisli sabahlara benzetir. Zehra "kırk yaşına yaklaşmış kadınların tehlikeli ve olgun güzelliği içinde" sarsıla sarsıla gülerken dahi başkişi onu arzulamaz, adeta karşı cinse küsmüş gibidir.

4.1.2.13. Birinci İkramiye

Hikâyede arzu nesnesi kadındır, üç kadın oyuncunun ve ölen Zeynep'in erkekleri nasıl etkilediği üzerinde durulmaktadır. Kadınlardan birisi, dokuz yaşlarındaki kız

çocuğunun adeta çalınmasından korkar gibi elinden tutar. Diğerini anlatıcı, “ahretlik yapılı genç kız, en küçükleri” diye betimler, üçüncü kadını albenisi ve bakışıyla etrafındakileri etkileyen biri olarak resmeder. Kadın her zaman yaradılışı gereği, erkeği etkilemesini bilir; trende jandarmanın oyuncu kadınla bakışmaları hazzı peşinde getirir:

“Büyük siyah gözlü, esmer, sırim gibi vücudu gerçekten güzel olan üçüncü kadınsa, daha şimdiden gözlerinin büyüsunü etrafta denemeğe çalışıyordu. İki günlük yolculukta sarsıla sarsıla, denk haline gelmiş yolcuların hepsinde bu bakışlar tesirini derhal yapmıştı. Jandarma çavuşu, sırtı oturduğum kanepenin kenarına dayalı, ayakta bıyıklarını burmağa başladı. Cins erkek vücudu, sessiz bir manyetizma içinde kadını davet ediyordu.” (s. 269)

Ahretlik yapılı genç kız, daldığı romana rağmen iki tüccarın ilgilerine de kayıtsız değildir. Kitap okuyan genç kızdaki erkekler etkilenmiş olmaları ki ikramlarda bulunurlar. İki erkeğin kendisini şımartan ilgisi karşısında, genç kız filmlerdeki flört sahnelerini taklit eder; kadın, gururunun okşanmasından hoşlanmaktadır. Erkek dünyasının merkezinde kadın yer alır, iftira yüzünden bakanlık emrine alınma hikâyesiyle insanların kafasını şişiren orta yaşlı memurun çocuklu oyuncu kadını görmesiyle tüm ilgisi ona yönelir: “Herkes imkân ve vaziyetlerine denk geleni derhal seçiyordu.” (s. 269)

Anlatıcı, oyuncu grubunu izlediğinde en yetenekli olarak Zeynep’i bulur; albenisiyle etrafındakileri etkilemeyi bilir: “*Bilhassa eski Anadolu kıyafetiyle oynadığı bir çiftetelli hemen herkesin hoşuna gitmiş ve kaymakamın eşinden ilkokulun kadın hademesine varıncaya kadar kasabanın bütün kadınlarını kendisine düşman etmişti.*” (s. 269). Kadınlar, aradan iki hafta geçmesine rağmen Zeynep’in dört günlük gösterisinin dedikodusunu yaptıklarını ifade eder. Her çıktıkları turnede erkek seyircilerce beğenilen, kadın seyircilerce kıskanılan genç kadın; hikâyede arzu nesnesi konumundadır:

“Güzel kızdı. Gösterişli, kanı sıcak bir taze idi. Her gittiğimiz yerde o beğenilirdi. Erkeklerin hoşuna gitmesini bilirdi. Bu sefer de öyle oldu. ‘Z ...’ de, yakın köylerden birinden zengince bir adamın hoşuna gitmişti. Adam evlenmek teklif etti. O da rahat ederim diye kabul etti.” (s. 270)

Yolculuğun sonuna doğru kadın oyuncular ile erkek yolcular arasında geçen yakınlaşma anlatıcının gözünden kaçmaz. Oyuncu kadınlar, cüsseli erkeklerden etkilenir. Jandarma çavuşu ile uzun boylu kadın gülüşmekte; çocuklu kadın, kendisine yer veren

nazik delikanlının gözlerinin içine bakıp gülümsemektedir. Ahretlik yapılı genç kız, okuduğu romanı bırakıp boylu poslu tüccarı dinlemeye başlar.

4.1.2.14. Emirgan’da Akşam Saati

Hikâyede aile babası Sabri, çocuklarının hastalıkları ve annesinin ölümüyle hayattan bıkar; eşinin önerisiyle bir aylığına İzmir’den İstanbul’a bir yandan kafa dinlemeye öte yandan da elindeki eserini bitirmek niyetiyle gider. Eşinden ayrı kaldığı sürede Sabri’nin arzu duyduğu nesne, kadın olur. Bir arkadaşının önerisiyle Beyoğlu’nda bir pansiyonda konaklar, Madam Domna adında Rum bir kadın tarafından işletilen pansiyonda iki hafta boyunca kalan Sabri, pansiyonun sahibinin ve diğer kadınların yılışık davranışlarından rahatsız olur. “*Madam Domna zanaatı olan pansiyonculuğun yanı başında, tıpkı ana nehri besleyen büyük kanallar gibi bir yığın gizli meslek sahibi idi.*” (s. 306) diyen Sabri, bu pansiyondaki “zavallı”ları düşündükçe evli arkadaşlarının buradaki çapkınlıklarını zevkle anlatmasını basit bulur. Madam Domna’yı kadından ziyade “bir sofranın artığına” benzeten Sabri, onu hiç arzulamazken kadın Sabri’yi arzulamaktadır. Sabri’yi kandırıp onu elde etmek için her şeyi denese de Sabri ondan ve diğerlerinden tiksindir. Madam Domna, bedenini kullanarak Sabri’yi etkilemeye çalışır; Sabri kadının bütün cilveli hareketlerine kayıtsız kalır. Sabri’nin bütün terslemelerine karşın pes etmeyen Madam Domna’yı, anlatıcı Anadolu’nun bolluk ve bereket tanrısı Kybele⁸⁰’ye benzetir:

“Onun için Sabri ertesi günü doksan beş kiloluk düşmanını şöyle, bir eliyle yarım yamalak kavuşturduğu kimonosunun arasından bir bereket tanrısının remizleri kadar zengin göğsü ve herhangi bir aşk mezbahına sütunluk yapacak kadar sağlam bacaklarıyla tekrar karşısında hazır buluyor, tekrar o çetin mücadele başlıyordu.” (s. 307)

Pansiyonun sahibi Madam Domna Sabri’yi etkileyemeyeceğini anlayınca Sabri’nin başına diğer kadınları musallat eder. Odasına gelen kadınların her birinin farklı cazibesinin olduğunu gören Sabri, aşkın ve eğlencenin basitleştirilmesine anlam veremez. Sardanapal⁸¹ cümbüşünün resimlerine benzettği kadınları arzulamaz; kadınlar, Sabri’nin kendilerine evet dememesini mesleki bir mağlubiyet olarak düşünür:

⁸⁰ Hikâyede Kybele’ye benzetilen Madam Domna dişiliği ile öne çıkarılmaktadır, Çatalhöyük’te çıkarılan Kybele’nin göğüslerinin büyük olması, bacaklarının güçlü olması ayrıca kilolu olması yönü dikkat çeker, bk.: (<https://kvmgm.ktb.gov.tr/Resim/119798,tanri-ve-tanricilar-konferansi.png?0>).

⁸¹ Fransız romantik ressam Eugène Delacroix’un (1798-1863) “Sardanapalus’un Ölümü” adlı tablosudur. Tabloyu incelemek için bk. : (<https://www.wga.hu/art/d/delacroix/2/204delac.jpg>).

“Şimdi uzun siyah kirpikleri, yüzlerinin üçte birini örten zayıf, yarı erkek çocuğu edalı kızlar, tıkız ve kaba kalçaları bir Sardanapal eğlencesinden kalmış hissini veren kısa boyunlu, siyah saçlı genç kadınlar, tenlerinin süngeri hatırlatan sarışnılığı, hamam ve halvet budalasları o beşinci sınıftan Frenk ressamlarına adeta hak verdirecek şişman dilberler, birbiri ardınca odasına giriyordu.” (s. 307)

Sabri pansiyonda kalmakla karısına ihanet ediyormuş gibi hisseder; bayağı bulduğu ortamdaki eğlencelere ve hazza uzak durmasının sebebini evli olmasında arar. Sonrasında o tarz hayatı gençliğinde de gülünç bulduğunu fark eder; Sabri, Seher’le tanışincaya kadar “seni seviyorum” ifadesinin anlamını boş bulmaktadır. Pansiyonda gördüğü çıplaklık, Sabri’yi içgüdüsel bir cinselliğe sevk etmez; aksine Sabri tiksinererek pansiyona gittiğini söyler: *“Bu çırılçıplak insanlık, onu kötü bir rüya gibi rahatsız ediyor, yavaş yavaş ev sahibinin yapmacık tebessümü, etrafındaki kadınların keklik sekişleri, manalı bakışları, sahte utanmaları, tenine kızgın demir gibi yapışyordu.”* (s. 308)

Sabri’nin rast geldiği bir arkadaşı İstanbul’dan bir iki haftalığına ayrılacaktır ve evinde oturmasını teklif eder. Sabri pansiyondaki hayatından bıktığı için deniz kenarındaki eve iki haftalığına taşınır. Taşındığı evin sundurmasına yaz yağmurdan sığınan genç bir kadını eve davet eder. Tesadüfen hayatına dâhil olan kadından hoşlanan Sabri, bir başka gün yine gelmesini ister. Tanımadığı bir kadını eve davet ederek yanlış bir şey yaptığını düşünse de engel olamaz çünkü genç kadını arzulamaktadır: *“Suyun başında, berrak ve serinletici billura tam eğilmiş iken arkasından onu yakalayıp çeken, dudaklarının hizasındaki zevk kadehini bir saniyede ayaklarının ucunda bir sırça kırıntısı haline getiren bu ruh hâli, onun için yeni değildi.”* (s. 310) ifadesiyle anlatıcı, Sabri’nin genç kadına duyduğu arzuyu öncesinde başka kadınlar için de hissettiğini vurgular. Genç kadın, davet edilmesi üzerine iki gün sonra Sabri’nin kaldığı eve tekrardan gider. *“Sabah güneşinde yanık teni, gözlerinin içi, kumral saçları ayrı ayrı madenler gibi”* (s. 313) parıldayan kadın aydınlığıyla öne çıkarılıp pansiyondaki kadınlardan çok ayrı yere konulur. “Her haliyle çok taze ve sokulgan” olan genç kadın arzulananmaktadır, evde rahat olmayınca dışarı çıkarlar; Sabri kapıyı örterken kadın adeta sabırsızca davranır, anlatıcı bu sabırsızlığın temelinde “mahremiyet duygusu”nun yattığını belirtir. Birbirini arzulayan ikiliye sanki ev engel olur, nitekim evden çıktıklarında birbirlerine sokulurlar. Sabri’nin bir kadına arzu duymak için aradığı özelliğin güzellik kavramı olduğunu görmekteyiz:

“Sonra iyi bitirilmiş işin zevkiyle genç kadına yaklaşmış bir elini omuzuna koyarak kendisine doğru, adeta senelerden beri tanıyormuş gibi çekmişti. Genç kadın bu tazyiki sanki senelerin içinden geliyormuş gibi kabul etmişti. Bir an göğüsleri birbirine dokundu ve göz göze bakıştılar. Sabri yavaşça, ‘Ne kadar güzelsiniz...’ diye mırıldandı.” (s. 315)

Sabri’nin karşısına çıkan genç kadın ona “hayatında çok hususi lezzeti olan günlerden biri”ni yaşatır. Hikâyede ailesinden ayrılarak bir aylığına İstanbul’a giden Sabri, uzun zamandır yaşayamadığı arzu duygusunu “kadın güzelliği”nin etrafında geliştiğini görür:

“.... yüzü olduğundan daha pembe, daha renkli ve hareketin neşesi içinde seyretmek, ona çoktan beri yabancı kaldığı duygular veriyordu. Genç kadın her hareketine kendine mahsus bir hazzı, bir cazibeyi sindirmesini bilenlerdendi. Sabri bu güzelliklerin ağına yavaş yavaş takıldığını gördükçe ilerisinden korkmuyor değildi.” (s. 320)

Sabri, birkaç gün önce tanıdığı kadının kendisini o kadar nasıl etkilediğini düşünür. Anlatıcı, Sabri’nin gözlerini kapatsa bütün ömrüne/mazisine kadının karıştığını göreceğini dikkat çeker: *“Bu tebessüm yumuşaklığı içinde güçlkle zapt edilmiş arzu ve hevesle gergin vücut ve bütün uzviyetinden akan dostluk ve emniyet havası sadece bugünü istila etmemişti; yavaş yavaş gerisin geriye bir su hücumu gibi bütün mazisine doğru taşıyordu...”* (s. 321) Sabri’nin güzellik idesinin peşinde olduğu önemle belirtilir. Sabri kadının tebessümünün o an’a özgü bir şey olmadığını düşünür: *“O bütün bir zaman derinliğinden geliyordu. O kadar tanıdığı, bildiği bir şeydi.”* (s. 321). Sabri, kadının güzelliğinden öylesine etkilenir; bu dostluğun devam etmeyeceğini de bilir. Sabri o kadar güzel bir mahlûkla yaşamının lezzetlerini düşünür; Seher’e ve çocuklara hangi yüzle bakacağını düşünerek suçluluk duyar. On günlük dostluğun sonu gelir, kadın gözlerini kapattırıp Sabri’ye üçe kadar saydırır. Sabri gözlerini açtığında rüya gibi “dostluğun” bittiğini anlar.

İstanbul’da başıboş geçirdiği son zamanlarında bir kahvede oturan Sabri’nin arkasındaki anne ile kızın konuşmalarına kulak vermesiyle hikâye başlar, geriye dönüş tekniğiyle birkaç gün önceki genç kadınla yaşadığı “dostluğu” anımsar. Sabri, annesiyle konuşan genç kadının vücut hatlarını az çok görür, güzel olup olmadığından emin olamaz lakin sesinden etkilenir. Sabri, kahvede gördüğü genç kadını da “aydınlık bir şey” diye niteler. Karşısına çıkan kadınların en güzeli, Sabri’ye hep karısını hatırlatır; Sabri, “insan

ruhuyla hakkıyla kaynaşabilen tek şey” olarak gördüğü güzelliği kadınlarda arar; bu yüzden karşısına çıkan pansiyondaki kadınları arzulamazken ideal kadın tipleri karşısına çıktığında karısına duyduğu özleminden dolayı onları arzular:

“Bir aydır karısından uzaktı, onun hayatına getirdiği havadan, yumuşaklıktan mahrumdu. Bu yokluk şimdi Seher’in ve kendisinin fertliğini aşmış umumi bir şey, cinsin cinse hasreti, özleyişi olmuştu. Fakat böyle olduğu için Seher’i unutmuş değildi; sadece onu daha başka türlü, hatta derin düşünüyordu. O artık milyonlarca kadın arasından kendi payına düşen kadın değildi. Aradaki zaman ve mesafe, her anında duyduğu bir sürü mahrumiyet karısını onun gözünde kadınlığın bir sembolü haline getirmişti.” (s. 302)

4.1.2.15. Fal

Gelecekte haber alma arzusuyla falcının evine giden anlatıcı ve arkadaşı hayal kırıklığı yaşar. Sadece anlatıcının arkadaşının kahve falına bakan kadın, tahminleriyle ve yorumlarıyla müşterilerini şaşırtamaz. Anlatıcı, bilinmezlikleri açığa kavuşturmak için gittikleri falcının hâl ve hareketlerini gülünç bulur. Görmeyi arzu ettikleri Yunan mitolojisindeki kâhin Pythia iken, karşılarına tavırlarıyla ve söylemleriyle gülünç duruma düşen falcı kadın çıkar.

4.1.3. Mutluluk⁸²

Tanpınar’ın hikâyelerindeki başkışiler mutluluğu arayan kişilerdir; mutluluk için adeta savaş veren kişiler, sonunda hüsrana uğrar; huzuru yakalayamazlar. Tanpınar’ın hikâyelerinde mutluluk kavramı geçmemektedir, onun yerine saadet duygusu geçmektedir.

4.1.3.1. Abdullah Efendi’nin Rüyaları

Hikâyenin başından sonuna kadar mutlu olmak isteyen Abdullah Efendi’nin ruh hali görülmektedir. Kendisi ara ara mutlu olsa da hikâyenin bütününe mutluluk duygusu yayılmamıştır. Abdullah Efendi mizacı gereği mutlu bir birey değildir, “*tıpkı bir evden başka bir eve eşya*” (s. 23) taşır gibi ruhunu yenilemek istemektedir. Toplumla çatışan

⁸² Mutluluk duygusunun ve bu duyguyu destekleyen duyguların/kavramların Tanpınar’ın hikâyelerindeki kullanım sıklığı şu şekildedir: “saadet” (55), “sevinç” (58), “eğlenme” (33), “müjde” (8), “tebessüm” (34), “neşe” (36), “memnuniyet” (38), “kahkaha” (12), “mesut” (40), “rahat” (73), “huzur” (4).

benliğiyle topluma boyun eğen benliği; hazların peşinden koşan benliği ile ahlaki boyutu düşünen benliği arasında yıllarca kalmış; kendini yiyip bitirmiştir. Kendisi olma sorununu çözememiş, yaşadıklarıyla da mutluluğun pimini çekmiş gibidir. Acı ve sıkıntıyla yoğrulmuş hayatı, ruhsal sıkıntıları da beraberinde getirmiştir.

“Abdullah kırkı çoktan geçmiş bir adamdı, çocuk değildi. Hayatını hiç de boşuna geçirmemişti. Çok, pek çok şeyler, harpler, yangınlar her cins ölüm, korkunç ve şifasız ıstıraplar; hepsini görmüştü. Daha çocuk denecek kadar genç bir yaşta çıplak ve sefil bir evde bütün bir kış gecesini bir ölüyle baş başa geçirmişti. Fakat şimdi, gördüklerinin ve işittiklerinin hiçbiri ona, demin saadetini imrendiği bu adamın mahkûm olduğu ıstırap kadar zalim ve acı gelmiyordu.” (s. 19)

Abdullah Efendi mutluluk duygusunu kendi başına kaldığında yakalayamaz. Nereye giderse gitsin büyük mutlulukları elde edemeyeceğini biliyor gibidir. O nefesini; hayatın anlamını bulmak için değil, uçucu hevesler/arzular/zevkler yani küçük mutluluklar peşinde alır verir. Geçmiş, gölge gibi ardındadır -Nietzsche’nin düşüncesinde olduğu gibi- maziye unutamaz ve de mutlu olamaz: *“Gittiği yer neresi olursa olsun, bütün bu gördüklerini beraberinde götürecek değil miydi? Unutmak lazımdı; bir kiri üzerinden atar gibi unutmak...”* (s. 21)

Abdullah Efendi’ye hikâyede mutluluk duygusunu yaşatan varlık, sevgili/arzulanan kadındır. Sevgili odasına yıldızlara basarak geldiğinde, Abdullah Efendi mutluluğunu *“kehkeşanların⁸³ sütü ile beslenmiş bir ilah yavrusu kadar mesut”* (s. 16) tabiriyle mitolojik unsurların gücünü kullanarak aktarmıştır. Onu bir daha göremeyeceğini bilmesinin ıstırapı, yaşadığı saadetin yanında bir hiçtir. Başka bir gezegenden gelen o güzel tarafından sevilmiş olmanın saadetinin çok uzun sürmeyeceğini Abdullah Efendi de bilir ve mutluluğu sabun köpüğü gibi sönecektir: *“Etten ve kemikten alelade bir kadın yerine, esrarlı bir mevcut, başka bir yıldızın mucizeli bir çocuğu tarafından sevilmiş olmanın istisnai saadetini şimdi, senelerden sonra kim bilir nasıl bir kefaretle ödeyecekti?”* (s. 17). Yalnızlığı önleyecek bir yol arkadaşının olmaması Abdullah Efendi’yi mutluluk duygusundan alıkoymaktadır. Hikâyede kadın, saadet ve hazzı getirecek bir varlık gibi çizilmiştir; Abdullah Efendi, lokantadaki kadınları gözlemlerken de hazzın vereceği mutluluğu düşünür, karşısında oturan erkekleri mesut bulur: *“(...*

⁸³ “Birçok Doğu ve Batı milletinin efsanelerinde çeşitli şekillerde yer alan kehkeşan, Yunan mitolojisine göre Jüpiter’in karısı Juno’nun Hercules’i emzirirken göğsünden düşerek gökyüzüne dağılan birkaç damla süttten meydana gelmiştir. Bundan dolayı yıldız kümesine İngilizce’de milky way (süt yolu) denmiştir.” (Polat, 2002: 190).

erkek, kadının ellerini avucunun içine aldı ve dudaklarına götürdü ve Abdullah, bu aydınlık ve muntazam kadın yüzünde parlayacağı çok muhakkak olan saadet ve hazzı iyice görmek için ona bütün dikkatiyle bakmağa başladı.” (s. 18). Abdullah Efendi randevuevine arzuladığı kadının peşinden gittiğinde bir hedonist gibi düşünmüştür, çünkü mutluluğu hazla bulacağına inanmıştır:

“Abdullah Efendi birdenbire arzusun tenine sıcak bir demir gibi yapıştığını, damarlarında ağır kokulu bir mevsim gibi dalaştığını hissetti; kolları acayip bir iştahla gerindi, kendini yalnız, yapayalnız buldu. Bununla beraber nedense bu yalnızlık hissine rağmen bedbaht değildi. İçinde pek nadir duyduğu bir dalgalanma, bir nevi tarifi güç bir sevinç vardı. Kendisi için yepyeni bir his olan bu sevinç içinde her şeyi mümkün görüyor, bütün hüviyetini esir kadar hafif buluyordu.” (s. 22)

Abdullah Efendi’ye arkadaşlarıyla beraber olmak iyi gelmiş, nefes aldırmayan kişiliğinden kurtulmuştur. İnsan tek başına mutlu olamaz görüşünün örnekleri, hikâyede sunulmuştur. Onun diğer insanlarla eğlenmeye çıkması küçük bir mutluluk için ilk adımı attığının ispatıdır: “iletişim kurmak.” Ailesiyle herhangi bir yaşantısı, kıyıda köşede de olsa satır arasında aktarılmamıştır. Çünkü Abdullah Efendi hayatını kimseyle paylaşmadan yaşayan içe kapanık bir karakterdir:

“Kendisine bir nevi hafiflik gelmiş, denilebilir ki dört tarafını böyle vaziyetlerde bir demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldırmayan boğucu, dar havalı şahsiyetinden kurtulmuştu. Bu cins adamlarda zaman zaman olduğu gibi o da bu müstesna anın kıymetini biliyor ve kendisini diğer insanlar arasına karışmış görmekten saadet duyuyordu.” (s. 11)

Abdullah Efendi’nin takıntı haline getirdiği rakam hastalığı⁸⁴ çocukluğundan beri onda mevcuttur. Rakamlarla işlemler yaparak kendi kendine mutluluklar vaat eder ya da felaketler düzenler: “Bütün hayatı için tesadüf ettiği rakamlar üzerinde ameliyeler yaparak hükümler çıkarır, kendi kendine saadetler vaat eder veya felaketler düşünürdü.” (s. 21). Abdullah Efendi, sayıları toplarken tek sayıyı bulunca mutlu olur; çift sayıda kederlenir. Favori sayısı 1’dir, 0’a razı gelir, 2’yi sevmez. Annemarie Schimmel (1991), *Sayıların Gizemi* adlı eserinde sayıların sembolik anlamlarına değinmiştir: “1 sayısı; ruhun/özün sayısıdır, her şeyin başlangıcı ve sonudur, her zaman aynıdır ve değişmez, İslam’da Allah’ın birliğini temsil eder. 2 sayısı; kuşkudur, anlaşmazlıktır, uyumsuzluktur,

⁸⁴ “Abdullah Efendi, rast geldiği rakamlar üzerinde bazı işlemler yaparak çıkan sonucun tek veya çift rakam olmasıyla ilişkili olarak karşı karşıya kalacağı durum ya da olayın iyi veya kötü olacağı yönünde çıkarımlar yapan bir obsesif kompulsif bozukluk hastasıdır.” (Alıcı, 2018: 140).

karşıtlıktır, ‘öteki’ denen insanın sayısıdır, amacı bütünlüktür. 0 sayısı ise boşluktur, yokluktur, hiçliktir, diğer sayılarla anlam kazanır.” (s. 51). Sorgulayan bir dünyaya sahip olan Abdullah Efendi, sayıların ruhuna inanmakta ve mutluluğu matematiksel işlemlere dökmektedir: “Bir, bir daha iki eder çift... Fakat niçin toplamıştı? Keşke çıkarsaydı, o zaman işler daha düzgün gidecekti.” (s. 21)

Abdullah Efendi hikâye boyunca susuzluk⁸⁵ hissetmiş, hikâyenin son bölümünde su dolu sürahiyi gördüğünde “büyük bir sevinç” duymuştur ama imkânı varken suya dokunmaması suyun sonsuzluğu simgelediğinin göstergesidir. “(...) susayan Abdullah Efendi’nin yedinci bölümün hemen başında bir hayrat çeşmesine rastladığı hâlde, su içmeyip sadece yüzünü yıkaması ilginç bir Tanpınar oyunudur. Çünkü Tanpınar bu sahne ile (...) Abdullah Efendi’nin aradığı suyun aslında bir simge olduğunu ima etmektedir.” (Şahin, 2014). Su onun ulaşmak istediği gaye, yani mutluluk sonsuzdur; ulaşılması mümkün değildir; onu arzulamak sadece acı verecektir.

Özetlersek mutluluk duygusu, hikâye boyunca Abdullah Efendi’nin en çok ulaşmak istediği duygulardan biri olarak kalmıştır ama iç huzuru yakalayamadığı için gerçek manada mutlu olamamıştır. Abdullah Efendi’nin mutluluk duygusu dünyevidir, mutluluğu olasılıklarla hesaplayıp kendi payına düşeni yakalamış; hayatta herhangi bir ödül/mutluluk aldıysa/yakaladıysa bir gün kefaretinin ödeyeceğini düşünmektedir. Abdullah Efendi küçük mutlulukları takip etmiştir, büyük mutluluklar (hayatı anlamlı kılmaya bağlıdır) ona göre sonsuzdur, geçmişinden sıyrılamadığı için de mutluluk hayalidir.

4.1.3.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Hikâyedeki erkek başkişinin adı, mesleği veya yaşı belirtilmemekle birlikte entelektüel biri olduğu hissedilmektedir. Ketî ile buluşma saatine kadar okuduğu “birkaç Avrupa magazini, o zaman gazetelerden birinin tefrika ettiği yerli bir roman ve öğleden sonra da Hoffmann’ın Şövalye Gluck” (s. 52) adlı eseri, anlatıcının tüm gününü doldurur. Anlatıcı, tatil günlerinde beş-altı memleket havadisini birden okuyup dostlarıyla bu mevzular hakkında konuşmak üzere dışarı çıktığını söyler. Hiç beklemediği bir arkadaş

⁸⁵ Tanpınar, susuzlukla aynı zamanda hayatta mutluluğun gerçekleşemeyeceğini sezdirir. Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı bir mektubunda: “Ne oluyoruz, bütün bu kadar ıstırap, mahrumiyet, hayat çeşmesinin başında bir yudum su bile içmeden beyhude bekleyişler, hepsi hepsi boşuna mı gidecek?” (M: 38).

kendisini Keçiören'deki bir bağ eğlencesine götürdüğünde anlatıcının gül rakısı için yaptığı “*bu Hafız'dan bir gazel yahut Anakreon'dan bir manzume*” (s. 55) benzetmesi de onun entelektüel biri olduğunu gösterir. Yine kumar masasında yendiği adamın kız kardeşini, dudakları yalvarır gibi titreyen “*David Copperfield'deki Mister Heep*⁸⁶”ın (s. 59) annesine benzetir. Dünya mevzularını her zaman tartan anlatıcı, geçmişi iyi bilen ve gidişatı kestirebilen yapısı sebebiyle mutsuzdur. Lord Byron'un mutsuzluğuna sahip olan anlatıcının Ketî ile buluşamayıp mutsuz olacağını, okur hikâyesinin başında sezmektedir.

Anlatıcının fiziksel özellikleri ne kadar belirsizse arzuladığı Ketî'nin bedensel özellikleri de bir o kadar hikâyede detaylı verilmektedir. “... *bütün geceyi bu pınarın başında, ondan içtikçe artan bir susuzluk içinde*” (s. 53) geçirmeyi planlayan anlatıcı, mutluluğu bitmek bilmeyen susuzluğa benzetir. Mutluluğu somutlaştırmak isteyen anlatıcı, Ketî ile tensel hazzı ulaştığında aslında küçük, zayıf ve uçucu bir mutluluğu yakalayacaktır, hayatında tek başına söz sahibi olamadığından bu küçük mutluluğa da ulaşamaz. Eşi dostu yahut çevresi, tesadüflerle karşısına çıkınca fazlasıyla uysal davranan anlatıcının mutluluk hesapları hüsrarla sonuçlanır. Hikâyede çoktandır görmediği bir arkadaşı, kumar masasındakiler ve ihtiyar adam anlatıcının huzurunu kaçıran kişilerdir. Hikâyede çatışma yaratarak olay örgüsünü güçlendiren bu kişiler, aynı zamanda anlatıcının mutluluğa ulaşmasını engeller.

Entelektüel anlatıcı, hayatı boyunca iç huzuru yakalayamaz; bu yüzden maddi mutluluğun peşine düşmektedir. Ketî, ona göre dış dünyadaki maddi/geçici mutluluklardan biridir. Perşembe günü ansızın çıkıp gelen arkadaşı onu bağ eğlencesine götürür, burada yaşadıkları da anlatıcının geçici mutluluklarındandır; Anadolu'nun kendine has çeşnili yemekleri ve gül rakısının da etkisiyle yemek masasında hayli neşelenir. Kumar masasından etrafındaki insanları kırmamak için bir türlü kalkamaması ve Ketî'yle buluşamama düşüncesi onu huzursuz etmeye başlar. Kumarda tüm parasını kaybeder ve sonrasında anlatıcıda hiç üzüntü belirtisi oluşmaz; masadan kalkabildiğine oldukça sevinir. Maddi mutluluk simgesi Ketî'den başka hiçbir şeyi gözü görmeyen anlatıcı, yolunu kaybettiği vakit bir kaza geçirir ve manevi mutluluğa doğru meyil alır.

⁸⁶ Charles Dickens'ın (1812-1870) David Copperfield adlı romanına atıfta bulunulur; hikâyedeki genç kadının yüz ifadesi, romanda kötü niyetli olan Heep'in annesinin durumuna benzetilir.

Anlatıcı, kazadan sonra uyur ve huzursuz uykusu; hiç duymadığı bir musiki ile bölünür; anlatıcının bütün benliğini anlam veremediği esrarlı bir mutluluk sarar. Anlatıcı kendini, karısını ölümler diyarından saziyle kurtaran Orpheus⁸⁷ gibi hisseder. Uykusundan onu kaldıran tılsımlı ses, Orpheus'nin karşısında bir Eurydike'nin dirileceğinin habercisidir:

“Bu acayip işkence uzun sürmedi; birdenbire uzak ve o zamana kadar hiç duymadığım **bir musiki dalgas**⁸⁸ı, huzursuz uykumun beni içine kapattığı **karanlık yeraltı zindanına** sızmağa başladı. Yekpare, rutubetli duvarlar yavaş yavaş aydınlandılar, gerildiler, etrafındaki kalabalık **sesin ve ışığın** sıcak çağlayanında karışık şekillerini kaybettiler ve sert maskeler yumuşayarak eşyanın her zamanki alışık yüzlerini aldılar. Sonra yavaş yavaş musiki uzaklaştı ve ben ifadesi güç bir ruh haleti içinde uyandım. O anda bütün benliğimi dolduran acayip, esrarlı, adeta fevkattabia saadet hissini nasıl anlatmalı? Henüz çalınmaktan vazgeçilmiş bir **saz gibi** ihtizaz içindeydim. Ayrıca içimde, ne olduğunu bilmediğim, fakat olacağına yüzde yüz emin olduğum bir şey, çok **mühim bir şey bekleyen bir hâl** vardı.” (s. 62)

Anlatıcı, uyandığında kendini Şark geleneğiyle döşenmiş bir odada bulur ve etraftaki sessizliğe dikkat çeker; ihtiyatlı bir ayak sesi sessizliği böler. Anlatıcının “*demin uyanırken duyduğum o garip saadet hissi*” (s. 63), kendisini boğacak kadar çoğalır. Anlatıcı, odaya giren genç kadının karşısında “*sadece kulağımla değil, içimde aydınlanan bir şuurla hissediyordum ve nihayet, bütün benliğimi şimşek altında kalmış bir ağaç gibi sade aydınlık, sade parıltı*” (s. 63) şeklinde aydınlanır. Eurydike gibi dirilen genç kadın, hikâyede geçmiş zamanın ve kültürün taşıyıcı simgesi olur. Eski zaman elbiseleri giyen genç kadına, “*Ben seni bekliyordum, senin için uykunun bulanık hayaller dolu ülkesinden geldim ve belki yarın, senin yüzünden şuurun aydınlık güneşine veda edeceğim.*” (s. 63) derken Eurydike'yi kaybedeceğinin farkındadır. Ayrıca anlatıcı; hayal/gerçek, geçmiş/bugün bölünmüşlüğü kadınla bütünleştirir. Anlatıcı ünlü bir tabloyu betimler gibi genç kadını tasvir eder, kadının üzerindeki eski zaman kıyafetlerinin mavi tonda, pabuçlarının ise pembe tonda olduğunu vurgular; bu anlatım, Picasso⁸⁹'nın mavi ve pembe

⁸⁷ Arı yetiştiricisi Aristaios, Orpheus'nin karısı ağaç perisi Eurydike'nin peşine takılır, güzel kadın kaçarken düşer ve ölür. Dillere destan ozan Orpheus çalgısıyla ağıtlar yakar. Tanrılar kendisine acır ve ışığı görene kadar Orpheus'nin arkasına bakmamasını tembihler. Karanlıkta emin olmak isteyen Orpheus, arkasına dönüp baktığında karısını sonsuza dek kaybeder. İnleyen Orpheus, Kikonların bütün kadınlarını hor görünce onlar da vücudunu parçalar (Erhat, 2018: 230-231).

⁸⁸ Vurgulanan söz öbekleri bu çalışmanın bir parçasıdır.

⁸⁹ Picasso, Mavi Dönemi'nde yaşlılık ve ölümü anlatan tablolar; Pembe Dönemi'nde ise melankolik tablolar resmeder. Tanpınar, Picasso'nun “Mavi Dönemi'ndeki tablolarını başarılı bulur, diğer tablolarından çok haz etmez. (Özcan, 2010:185).

dönemlerini çağrıştırmaktadır. Anlatıcı bir sanat eserinin verdiği hazzı/mutluluğu, maviliğin içindeki güllükürlerinde bulur:

“Baştan aşağı, üstünde küçük sırmadan koncalar ve yıldızlar serpilmiş mavi kumaştan, ninelerimizin gelin oldukları zaman giydikleri cinsten, bir eski zaman elbisesi giymişti. Ayaklarına **güllükürsü renginde**⁹⁰ küçük pabuçlar giymişti ve bu küçük renk değişikliği, bütün hüviyetinden akan **mavi senfoninin** içinde küçük ve mesut bir nota değişikliği gibi göze çarpıyordu.” (s. 64)

Anlatıcı, kendini aydınlatan genç kadının ruhuna vurulur ve kadının hissettiği mutluluğun kendi yüzüne de yayıldığını hisseder. Gizemli kadın, geçmişten gelen rüya gibi bir kadındır; anlatıcı Ketî'nin yüz hatlarını belirginleştirirken bu genç kadının fiziksel özelliklerine hiç değinmez. Bu tutum Tanpınar'ın kadınları simgesel ele almasından kaynaklıdır, “aşklarıyla bir ‘kültürün miracı’ vaat etmeyen tüm kadınların yüzleri, bakışları belli”dir (Gürbilek, 2016: 22) ve Ketî bu anlamda rüyası görülemeyecek bir kadındır:

“Yüzünü anlatmağa çalışmayacağım, bazı rüyaların anlatılması imkânsızdır; bu yüz hakikaten bir bahar bahçesinde görülmüş bir rüya kadar güzeldi. Yalnız gözlerindeki garip saadet hissinden bahsetmeliyim: Zaten bu his, tükenmez dalgalarla bütün hüviyetinden akıyor gibiydi.” (s. 64)

Ketî'yi çıplaklık ve tensellikte öne çıkararak küçük mutluluklar yakalamayı amaçlayan anlatıcı; gizemli kadının huzur verici konuşmasını, ulaşılmaz bir âleme yapılan yolculuğa benzetir: “Ne güzel ve ne tuhaf bir konuşması vardı. O konuşurken dinleyenle kendi arasında bütün mâniâlar kalkıyordu. Bu konuşma değil, yüksek bir âlemde bir nevi visal lezzetiyle devam eden anlaşma idi.” (s. 65)

Babası istediği için eski zaman kıyafetleriyle evde gezindiğini söyleyen genç kadın, anlatıcıya “dışarıda” neyle uğraştığını sorar. Hikâyede dış dünya, anlatıcının maddi mutluluğunun; iç dünya ise manevi mutluluğunun karşılığıdır: “Dışarıda derken elinin yaptığı ufak bir hareket, bu kelime ile bütün hayatı kastettiğini anlatıyordu.” (s. 66) ifadesi anlatıcının genç kadınla maneviyata/iç dünyasına/ruhuna doğru yol aldığını gösterir niteliktedir. Kadın, babasının uydurduğu bir masal ya da bir başkasının gördüğü rüya olmaktan bıktığını ve mutsuz olduğunu dile getirir. “Oh, ne mesutsunuz bilseniz... Geniş dünyada kendi hayatını yaşamak, günlerin çıkırgını kendi ruhunun ilhamlarıyla

⁹⁰ Alıntıdaki söz öbeklerinin vurgusu çalışmaya aittir.

çevirmek... ”⁹¹ (s. 67) ifadeleriyle mutluluğun, anlatıcının kendi elinde olmasına ve kendi dünyasını yaratabilmesine imrenir. Genç kadına evden birlikte gitmeyi teklif eden anlatıcı, “*bütün saadet imkânlarını bu dudaktan çıkacak bir tek kelime*”ye (s. 68) bağlar. Orpheus efsanesinin ya da halk hikâyelerinin sonunda olduğu gibi âşıklar birbirine kavuşamaz. Tanpınar, “*Sanatın en karakteristik efsanesi Orphee efsanesidir. Her saz, asıl sesini geriye bir şeyler çağırdığı, bir şehrenin veya bir anın etrafında ölüm kaderini kırdığı zamanlar bulur.*” (EÜM: 429) derken anlatıcı karşısına çıkan engellerle mücadele etmek yerine Orphee’nin yaptığı gibi karanlığa bakıp ayrılığı tercih eder ve mutsuzluğunu sanata dönüştürür.

Anlatıcı sabah kalktığında genç kadını, ihtiyarı ve yardımcılarını evde bulamaz, onların evden sessizce taşındıklarının farkına varır. Çevreye sormasına rağmen bir iz bulamadığı aileye -aradan mevsimler geçmiştir- Bursa’da bir aracın içinde rastlar. Genç kadını ilk gördüğünde hissettiği mutluluk duygusunu yine hisseder ancak ruhunu kaplayan ambivalans⁹² duygular daha fazla hâkimdir, mutluluğun yanında keder ve özlem duygusu da vardır: “*Emsalsiz bir saadet, korkunç bir keder ve hasret karışık bir his. Bu ruh haletine son derece güzel bir musiki, daha doğrusu içimden kopup gelen bir musiki vehmi refakat ediyordu. Ve ben kamaştırıcı bir aydınlık içinde boğuluyor gibiydim.*” (s. 75). Tanpınar’ın “*Mehmet Kaplan’a bir vesile ile söylediği ‘benim bir gözüm güler, bir gözüm ağlar’* (G: 28) ifadesi karşıt duygularını eserlerine de yansıttığını göstermektedir.

Özetlersek anlatıcı, yaşadığı devirde gerçek mutluluğu yakalayamaz; manevi mutluluğu mazide bulur. Tanpınar (2011) geçmişi, maneviyatı, kültürü; gizemli genç kadınla ifade ederken ona tutunarak sanatını icra eder, “*Maziye inkâr ettiğimiz an, sanat kendiliğinden durur.*” (s. 348) ifadesi hikâyeyle somutlaşır. Yazar bir nevi sanatla kendi mutluluğunun sınırlarını çizer. Ketî, anlık mutluluk verirken; gizemli kadın maziye açılan manevi mutluluğu hissettiren bir anahtar gibidir. Anlatıcı, talihinin bir parçası olarak görür mutsuzluğu. Onu mutlu edecek her şey mazidedir.

⁹¹Anlatıcıya yazar hüviyeti kazandıran genç kadın onun mutluluğunu kıskanır. Çünkü yazar, sanatını icra ederken maziden ilhamlarla mutluluğu da keşfedecektir.

⁹²Duyguların birbirine zıt olma halidir.

4.1.3.3. Bir Yol

Hikâyedeki anlatıcının yaşadığı evlat acısı, hayli çökmesine sebep olur. Yaptığı yolculukların acılarını hafiflettiğini söyleyen anlatıcı, Anadolu'nun ücra köşesine giden bir yolu, trenden gördüğünde acısını bir nebze de olsa unuttur. Arafta kalan biri olan anlatıcı, o yola girmeyecek olsa da yolu görmesi onu mutlu kılar: *“Onunla her karşılaşışmada hep aynı saadet hissi, beni dayanılmaz kuvvetiyle çekti, her defasında oracıkta her şeyi bırakıp inmek ve o yolun uzletinde kaybolmak ihtiyacını duydum. Hatta şu anda bile aynı ihtiyacın içindeyim. Ne yazık ki...”* (s. 79). O yola girememesi, anlatıcının kendi hayatını tek başına idame ettiremediğini gösterir, nedeni özgür olmamasıdır. Heidegger'in varoluşçuluk felsefesine göre kendi varlığını kendi oluşturan tek varlık insandır. İnsan var olduktan sonra kendi hayatını şekillendirir ve kendi sorumluluğunu üstlenebildiği ölçüde özgürdür, insan yaşamın bir gün sona ereceğini bildiğinden anlamlı yaşayıp yaşamadığı konusunda kaygılanır (Geçtan, 1974: 14). Tanpınar'ın *Bir Yol* hikâyesinin kurgusuna baktığımızda Heidegger'in felsefesiyle benzer olduğu görülür.

Hikâyedeki yol ifadesi, okuyucuda iki farklı düşünce uyandırmaktadır: içsel yolculuk ile doğaya dönüş. İkisinin harmanlandığı düşünce yapısı, Heidegger'in varoluşçuluk felsefesidir ve ona göre *“...insan ve içinde bulunduğu dünya tek bir bütün”*dür (Geçtan, 1974: 15). Heidegger, Kuzeybatı Almanya'nın kara ormanlarında inşa ettiği kulübede elli yıl aydınlığın peşine takılıp doğayla iç içe bir yaşam sürer. Anlatıcı da yaşadığı yerle bütünleşmek istemez, Anadolu'nun ücra köşesindeki yolu gördüğünde orada yaşamak ister. Anlatıcı; karanlık, yağmurlu bir günden ve acıyı yansıtan İstanbul tablosundan, Anadolu'nun bir köyündeki yolundan trenle geçerken aydınlık ve güneşli bir havaya ve mutluluğa ulaşır: *“...bir gün ben her şeyi bırakıp bu küçük yola dalarsam, onun bittiği yerde bütün saadet ve hasretlerimi, eski yaşanmış rüyalarımı bulacağım, temiz, yepyeni, mesut bir adam olacağım.”* (s. 84). Anlatıcı, çevresinin kurallarına bağlı kaldığı için kendi seçimini yapamaz ve mutsuz olur.

Anlatıcının maddi gücü yerindedir ve kurulu bir aile düzeni vardır; buna rağmen gerçek mutluluğu yakalayamadığının farkına yıllar sonra varır. Bir kış gecesi karısı ve çocuklarıyla otururken birden etrafındaki her şey -karısı, çocukları, evi ve eşyaları- kendisine yabancı görünmeye başlar, on seneyi kapalı odada geçirmesine hayret eder. Sokağa atar kendini ve mutsuzluğunun nedenlerini ararken yorulduğunda bir kahvehaneye

girer. Birçok insanın yüzüne baktığında hayat oyununu profesyonelce oynadıklarını görür ve kendisi gibi nice insan olduğunu anlar: “*Burası bizim aramızda olsa gerek...*” (s. 82) diye düşünen anlatıcı toplumda birçok insanın yeni bir yola giremeyip eşikte beklediğinden yani yaşarken ölmeyi tercih ettiğinden bahseder. Diğerleri gibi anlatıcı da mutsuz bir şekilde hayata devam etmek zorunda kalır. Kahvehanede gördüğü birçok insandan sonra hayatını eski dengesine oturtamaz: “*Hayatımın üzerinde düşünmeğe başlamıştım. Bütün iradem, bütün gayretim bir daha o eski sükûneti bana iade ettiremedi.*” (s. 84).

Oğlunun ölümünden on gün sonra anlatıcı, soğuk bir havada trenle İstanbul’dan ayrılır; kendisini etkileyecek yolu ilk defa o zaman görür. Yolculuğun kendini mutlu hissettirdiğini söyleyen anlatıcı, iki gün süren yolculuğunun sonunda Anadolu köyüne açılan küçük bir yol görür. Aylarca karanlıktan kaçmak isteyen anlatıcının karşısına güneş/aydınlık çıkar ve mutluluğunun sembolü olur. Ayda bir iki kere bu yolculuklara çıkarak bir nevi mutluluk arayışı içine giren anlatıcı, Anadolu’nun ücra bir köy yoluna ulaştığında “*...insanın içinde bulunduğu dünya onun kendi alinyazısını belirler.*” (Geçtan, 1974: 16) felsefesinin farkına varır ve mutsuz olur. Anlatıcı, gördüğünde heyecanlandığı yola girip bir daha geri dönmek istemez; lakin yaşadığı toplum, kendisinden farklı bir kıyafet giyinmesini talep eder:

“İşte o zamandan beri bu yol, birçoğu binlercesi gibi birkaç yüz metre sonra, küçük bir Anadolu köyünün inzivasında kaybolacağına hiç şüphe olmayan, bu küçük ve sade yol benim için mahiyetini değiştirdi. Saadetin, ruh muvazenesinin bir nevi sembolü, kapısında güneşin divan durduğu 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.” (s. 79)

Anlatıcı, rutin hayatından kurtulduğunda; can sıkıntısı yerini eğlenceye bıraktığında mutlu olacağına inanır. Baudelaire, “*Paris kent kültürünün diyalektik iki yüzüne tanıklık eder. Eğlence ve sıkıntı... Baudelaire Paris Sıkıntısı’nı yazarak kentsel, kitlesel, endüstriyel modern hayatın neden olduğu şoklara karşı bir savunma ve kendini koruma aracı tasarlamıştır.*” (Karagülle, 2016: 321). Baudelaire’in kendi okuyucusundan istediği, can sıkıntısını bir eğlenceye dönüştürmesidir. Anlatıcı da, toplumun beklentileri karşısında kendini unuttur bu yüzden hayatı rutinleşir. Onun var olabilmesi için yaşam mücadelesinde eğlenceye/mutlu olmaya yer vermesi gerekir. Kahvehanede gözlemlediği tüm insanların yüzünde can sıkıntısı maskesini görür ve bu, gayet doğal karşılanan bir durumdur: “*Bu*

sessiz ıstırabı, bu adeta tabii addedilen cehennemi görmek beni biraz teskin etmiş, kendi hayatımla aramda biraz evvel bozulmak üzere olan muvazeneyi iade etmiş gibiydi.” (s. 83). Anlatıcı, can sıkıntısıyla hayatına devam eden tek insan olmadığını görünce rahatlar. Geçmişini istediği gibi yaşayamama, pişmanlığı ve mutlu olma arzusu bu hikâyede işlenir.

Sonuç olarak anlatıcı varoluş sancısı çektiği için gerçek manada mutlu değildir; saadete ulaşmasını sağlayacak şey “yol”dur. Geçmişe bakıp pişmanlık duyan anlatıcı “...bir ömür, yaşanmağa değer bir şeydir.” (s. 84) dese de yeni bir hayata başlamaya cesaret edemez ve pişmanlıklarıyla yaşamaya devam eder.

4.1.3.4. Erzurumlu Tahsin

Anlatıcının -depremden sonraki ruh durumu verildiği için- duygu dünyasına keder ve ölüm korkusu hâkimdir. Depremle birlikte tüm insanlarda keder duygusu öne çıkarken Tahsin Efendi’nin ruh durumu diğerlerinden çok farklıdır. Geçmişinde toplumca normal karşılanırken katıldığı harplerden sonra kayıplara karışan Tahsin Efendi, her şeyi geride bırakınca toplum tarafından delilikle yaftalanır; anlatıcı da Tahsin Efendi’yi meczup/deli/derviş olarak isimlendirir. Halk, Tahsin Efendi’nin geçmişindeki onca başarısı ve varlıklı ailesi sebebiyle ondan akıllı davranmasını bekler. İnsanların duymak istemediği acı gerçekleri onlara söylediği için toplumun dışında kalır. Gizemli davranışlarıyla, güzel ve etkili konuşmasıyla insanları etkileyen Tahsin Efendi, hiçbir yasağı tanımayıp istediği gibi davranan aykırı bir kimliktir. Gerek tüm malını mülkünü, gerekse ailesini arkasında bırakıp diyar diyar gezmesi yönüyle Türk kültüründeki delilere benzer ve deprem felaketine rağmen rahatını bozmayan tek kişi, odur. “*Arapların ünlü mutassavvuf delisi olan Şibli’nin de dediği gibi, ‘Hayattan ancak deliler zevk alır.’ Yasaklara, dolayısıyla düşünce bağnazlığına karşı isyan eden deli, ilk insanın kendisidir. Cennetten kovulmakla insanlığın mukadderatını değiştiren ilk insan, deli olarak adlandırılan ecdadımızdır.*” (Bayat, 2018: 9) ifadesinden yola çıkıldığında Tahsin Efendi, acı çekerek gerçek mutluluğu gören dervişler gibidir denilebilir.

Tahsin Efendi; havarî, acayip, ölüm peygamberi, garip, derviş, meczup, deli, uğursuz kuş, budala gibi sıfatlarla tanınır. Ölüm gerçeğini herkese anlatmak isteyen Tahsin Efendi mistik bir havada gizemini korur. Ailesini “*Benim anam, kardeşim yoktur ben ölüyüm; ölülerin anası, kardeşi olmaz.*” (s. 87) diyerek istemez, giyim kuşamını önemsemeyip

diyar diyar gezen abdallara benzer: “*Bir mektep arkadaşı büyük seferberlikte onu Tebriz’de bir cami kapısında görmüş, fakat yanına yaklaşınca tanımamazlığa geldiği için konuşamamış. Bir başkası Şam’da rastlamış, üstü başı pek pejmürdeymiş...*” (s. 86). Cephelerde savaşıyan Tahsin Efendi, ölümün tek gerçek olduğunu kavradıktan sonra mala mülke tapanlara akıl verir. Hasta olmaktan dahi korkan anlatıcı, Tahsin Efendi’nin söylemlerinden çok etkilenir ve sarsıntıların tekrar edeceğini bile bile evine yatmaya gider.

Tahsin Efendi, çekilen acıların insanı mutluluğa ulaştırdığını Vâsıf’ın beytiyle dile getirir: “*Mihneti kendine zevk etmedir âlemde hüner/Gam u şadi-i felek böyle gelir böyle gider.*” (s. 90). Erzurumlu Tahsin’in tıbbi bir deli (şizofreni) olmadığı apaçık ortadır, yaşadıklarıyla ölüm gerçeğini öğrenen ve her kederi yaşam hüneri olarak görmüş keyfi yerinde bir delidir. Niçin öyle bir yaşamı seçtiği hakkında kimsenin bilgisi yoktur, varsıldan yoksulluğa geçişi seçmesinin nedenini, herkes farklı yorumlar:

“Bunun bir hastalık neticesi olduğunu söyleyenler veya tasavvufa sardırıldığı merakın yüzünden dünyayı bıraktığını ve hatta daha hissi ve beşeri bir izahla, bir sevgilinin acısı yüzünden bu hale düştüğünü iddia edenler vardı. Fakat bütün bunlar biraz yakından hayatı üzerinde durunca, uzak birer ihtimal şekline giriyordu.” (s. 88)

4.1.3.5. Evin Sahibi

Anlatıcının çocukluğu, Musul’daki evde sevdiklerini kaybetme korkusuyla ve ölümlerin arkasındaki gizemle geçer. İstanbul’daki teyzesinin yanına gidince her şeyi Musul’da bıraksa da hayatı çekilmez bulur. Gençliğinin dört yılını cephede savaşıarak geçirir ve sakat kalır. Bunca korku ve kederden sonra Zeynep’i tanıdıktan sonra -kısa sürse de- mutluluğu yakalar. Aile dostu vasıtasıyla katıldığı müzik faslında “*ömrümün gerçekten bana ait olan tek saadet gecesi*”nde (s. 141), Zeynep’i tanıdığını söyler. İçinde yetiştiği kültürün aktarımını yapan kadın, sözleri Pir Sultan Abdal’a ait olan “*Güzel âşık cevrimizi çekemezsin demedim mi?*” (s. 139-140) mısraıyla başlayan meşhur nefesi söyler. Anlatıcı hiç olan dünyasının onu tanıdığına anlam kazandığını belirtir: “*...hakikatte birer hiçten başka bir şey olmayan bir lezzetler dünyasında, onu özleyerek, onu tanımış olmaktan mesut yaşıyordum.*” (s. 140) ifadeleri, okuyucunun anlatıcıyı mutlu gördüğü ilk sahnedir.

Anlatıcı, Zeynep’in sesinden çocukça neşesinden etkilenir, ilk görüşmesinden sonra onun hatıralarıyla zamanını geçirir. Onun fiziksel özelliklerini de sıralasa da anlatıcı

özellikle sesinden büyülenir, sesini İsrâfil'in sûrundan⁹³ çıkan ve kâinatı uyandıracak sese benzetir. Anlatıcı adeta Zeynep'in sesiyle birlikte dirilir; sesi, karanlık dünyasında ilerleyen güneş olur; mutluluğa doğru yol alır:

“Sesi güzel miydi? Hâlâ bu hususta mütereddidim. Bildiğim bir şey varsa o da bu sesin içimde bir İsrâfil sûru gibi, her zerreme hitap ederek, her adımda üst üste yığılmış binlerce uykuyu dağıtarak, en derinlere kadar muzaffer ve mesut yürümesi, bulutlar arasında onları dağıta dağıta ilerleyen bir güneş gibi yol almasıydı. Onu dinlerken, yani bütün gece, derinden gelen bir su çağılışına koşan susamış geyikler gibi, bu sesin pınarına, içimden bir şeyin koşup atıldığını, onunla birleştiğini hissetmişim.” (s. 138)

Aile dostu Yümnü Bey, ilk görüşmeden yirmi gün sonra anlatıcıyı tekrar fasıla çağırır; Zeynep ile görüşeceği için anlatıcı çok mutludur. Zeynep'in etrafını saran misafirleri, Leonardo da Vinci'nin İsa'nın çevresinde toplanmış havarileri resmettiği “Son Akşam Yemeği”⁹⁴ tablosuna benzetir yani kadını kutsallaştırır: “... geniş sofrası, tepesine asılı mehtabıyla, deniz kokusu, su hışırtısı ile Zeynep'in kumral başı etrafında, bir ‘Son Taam’ kompozisyonunun İsa'nın rahmani başı etrafında kuruluşu gibi, gözlerimin önünde canlanmıştı.” (s. 141). İkinci görüşmeden iki ay geçtikten sonra evlenirler: “...bir kadın aşkının nasıl bir mucize olduğunu, bir erkeğin hayatında neleri değiştirdiğini...” (s. 144) fark eden anlatıcı; kendisini bir tanrı kadar kuvvetli ve mutlu görür: “Yazık ki tanrılar bile kaderin karşısında acizdirler. Saadetim ancak bir sene kadar sürdü.” (s. 144). Anlatıcı, Zeynep'in varlığıyla ömrüne ancak bir yıllık mutluluk sığdırabilir.

Hikâyede sözü edilen ikinci fasıl gecesine, eski musiki geleneğinin yıkılıp dağıldığı devirde onu korumaya çalışan üstatlardan biri Hayrettin Bey gelir. Onun şöhretini bilen anlatıcı üstada hayrandır, “Kâr-ı Nâtık⁹⁵” adlı eserini emsalsiz derecede güzel bulur. Bu eseri “...küçük madalyonlarında Tevrat'ın herhangi bir hikâyesini yahut bütün insanlığın talih ve macerasını teker teker, çok ustalıkla bir terkip halinde canlandıran tunç Rönesans

⁹³ “Kıyametin kopmasından bahseden âyetler, evrende büyük bir kozmik değişime sebep olacak bu hadisenin sûra ilk üflenilmesiyle başlayacağını, ikinci üflenişle de herkesin diriltiye mahşere gitmeye hazır duruma getirileceğini ifade eder. Bu tür beyanlarda yer alan “üfleme” görevini ifa edecek ve insanları hesap meydanına çağırarak olan meleğin İsrâfil olduğu hususunda İslâm âlimleri görüş birliği içindedir.” (Cebeci, 2001: 181).

⁹⁴ “Last Supper” adlı tabloyu incelemek için bk. : (<https://www.wga.hu/art/l/leonardo/05copies/7lastsup.jpg>).

⁹⁵ “Klasik Türk müzikisinde bir form adı olarak da kullanılan kâr kelimesine Arapça nâtık (söyleyen, bildiren) sıfatının eklenmesiyle meydana getirilmiş bir terkiptir. Güfte ve bestesiyle makamları tanıtan bir özellik gösterdiğinden bu adı almış olduğu kabul edilmektedir. Hacmi dolayısıyla bir çeşit kâr sayılabilirse de şekil ve yapı yönünden bu formula bir ilgisi yoktur.” (Özkan, 2001: 356).

kapıları(na)...” (s. 142) benzetir. Aklında Zeynep’in olması sebebiyle, sevdiği sanatkârı görünce bile yeteri kadar mutlu olamadığını söyler.

4.1.3.6. Yaz Yağmuru

Hikâyenin canlı ve tebessüm eden figürü kadındır, Tanpınar Sabri’nin durağan hayatını hareketlendirmek istemiş gibidir. Kadın, iki günlük bir arkadaşlıkla Sabri’nin hayatına girer ve kendi aile saadetini kurmak istediğini söyleyerek Sabri ile iskelede vedalaşarak gider. Hikâyede bir yaz yağmuruna yakalanan ve çok mesut bir gülümsemeyle yağmurun dinmesini bekleyen kadını, Sabri bahçesinde görerek kurulanması için eve davet eder. Sabri’den daha küçük olduğunu anladığımız kadının çocuksu bir neşesi vardır: *“Yirmi yedi, yirmi sekiz yaşlarında olması lazım... Fakat on sekizinde de olabilir, hatta on beşinde bile. İnanılmayacak derecede genç kız, hatta küçük çocuk kalmış bir tarafı vardı. Etrafa emniyeti ve sade kendi içinden gelenlerle yaşamasıyla çocuk.”* (s. 161). Tatlı ve sıcak bir ses tonuna, duru beyaz bir yüze, koyu kumral saçlara, çok düzgün bir çehreye, beyaz dişlere, uysal ve mazlum bir neşeye, heyecanlı bir yapıya sahip olan kadın; Sabri’ye göre rüya gibi bir kadındır. Kadının ismini hikâyenin başında ne Sabri söyler ne de anlatıcı belirtir. Bir bilmece havasına sahip kadın, birçok bilinmezliğin ortasında dinamik ve mutludur. Adını ve hayatıyla ilgili teferruatı, Sabri’ye son görüşmelerinde aktarır. Sabri kadını müzik kutularından fırlayan kuklalara ve yaldızlı çerçevedeki bir portreye benzetir. Resmin izleyenlerince farklı izlenimler oluşturduğunu söyleyen betimlemeleri, adeta empresyonizm akımının ilkeleridir. Bütün bu oyunlar, Tanpınar’ın empresyonizmi, kadın figürüyle sanatına dâhil ettiğini gösterir:

“Şimdi eski zamanlarda hemen her evde rastlanan o muzikalı kutulardan fırlayan ve çok iyi bilinen, yere adeta içimizde hazır dokunaklı hava ile beraber geldiği için şaşırtıcı otomat hareketleriyle insanı derhal saran bir kukla, biraz sonra yaldızlı çerçevesinin içinden kim bilir ne zamandır seçilmiş duruş ve bakışla da yaşamağa devam eden eski bir portre oluyor, bazen daha ileriye gidiyor, bütün maddesini bir tarafa bırakmış bir ifade yürüyüşüyle insanın içine yerleşiyordu.” (s. 161-162)

Kadın, Sabri’nin sorduğu sorulara direkt değil, kesik kesik cevaplar verir. Sabri, onun evli olduğunu lakin çocuğu olmadığını öğrenir. Kadın ve Sabri yağmurun dinmesini beklerken Debussy dinlerler; müzikle birlikte birbirine yaklaşan ikiliyi, müziğin durması ayırır; özellikle kadın yağmurun sesini dinler ve manzaradan gözünü ayırmaz. Kadının

sürekli, pencereden manzarayı izlemesi ve izlenimlerini aktarması empresyonizme bir başka örnektir. Ortamdaki büyü, evin hizmetlisi Ayşe Hanım'ın gelmesi ile bozulur, bu durum Sabri'yi endişelendirir. Karısı Seher'e anlattığında her şeyin mahvolacağı korkusunu yaşarken gizemli kadın, Ayşe Hanım'la konuşur ve onu da tesiri altında bırakır, Sabri çok şaşırır. Yüzündeki neşeyi kaybetmeden nasıl sakince durumu kurtardığına aklı almaz:

“Sesinde ve yüzünde iki saat evvel bahçede rastladığı zamanki mesut çocuk gülümsemesi ve aynı tatlılık vardı. Hakikaten bir şey mi anlatmıştı yoksa karşılarında simsiyah ve ıslak paçavralar içinde bir pınar cadısı gibi dikilen bu kadını uyutmak için ninni mi söylüyordu. Sabri ihtiyar kadının onu dinlerken yavaş yavaş değiştiğini gördü.” (s. 168)

Kadın Sabri'yi başka bir gün tekrar ziyaret edeceğine söz verdikten sonra evden ayrılır. Sabri, “yağmur altında bir ağacın dibinde, kendi kendine mesut, gülen bir kadın hayali”ni düşünür ve ömründe ilk kez gördüğü için etkilenir. Kadın verdiği sözü tutar ve on gün sonra Sabri'nin evine tekrar gelir. Çok güzel bir gün geçirmek istediğini söyler: *“Unutmayın, bugün benim günüm! Evet, kendi kendinize hediye etmişsiniz!”* (s. 188) Sandalla gezintiye çıkan Sabri'nin ve kadının mesut ruh hâlini satır aralarındaki betimlemeler gösterir. Aynı denizi izleyen ikili, aynı şeyi görmemektedir, Sabri dairedede müdürüne vekillik yaptığı vakit hissettiği iğrenme duygusunu yaşadığını söyler, hâlbuki kadın -onun iç dünyasını bilememekle birlikte- her gördüğünü çocuksu ruhuyla yorumlar. Bu ayrıntı, empresyonizm akımının izlenim unsurunu öne çıkarmak içindir, her farklı bakış, farklı izlenimleri oluşturur:

“Fakat ne yaz, ne deniz, ne genç kadın bunu anlamıyorlardı. Onlar kendi tabiatlarının emrinde idiler ve durmadan ona hücum ediyorlardı. Boğaz her kürek darbesinde bir kere silkiniyor, yerinden fırlıyor, karşısına dikiliyordu. Deniz pul pul aydınlığıyla önünde geriniyor, kadın her güzel bulduğu şeyi behemehâl onunla paylaşmak istiyor, koluna asılıyor, yüzünü yüzüne yaklaştırarak gösteriyor, dalgınlığıyla alay ediyordu. (...) Bununla beraber mesuttu.” (s. 189)

Sabri, kadının kahkahalarının kendisinde bıraktığı izlenimleri tarif eder. Onun yüzündeki tebessüm ve saadet, Sabri'ye çok yabancı gelir. Sabri, her şeyin anlık olduğunun farkına varır; kadının mutluluğu hâlde kalır. Nasıl ki empresyonist bir ressamın aynı ışığı yakalaması mümkün değilse, değişen ışığın altında kadının canlılığı da değişecektir. Tanpınar, bu anlatımıyla empresyonizmin özelliklerini yansıtmaktadır. Işık,

kadının mutlu tarafını yakalar; ışık değiştiği vakit kadının izlenimi de değişecektir. Nitekim kadın anı yaşamayı sevdiğini de söyler, empresyonist sanatkarlar gibi düşünür:

“Yüzü, hiç tanımadığı, görmediği cinsten bir saadet içindeydi. Sanki birden tek bir çiçek oluvermişti. Ve bu saadet bazı akşam saatlerinde görülen aydınlıklara benziyordu. Eşyayı başka şekilde içimize sindiren yaşadığımız anı, bir uçurtma, bir türkü gibi havalandıran bir şeydi bu. Sevinç denen şeyin asıl manası bu olmalıydı: Maddesini böyle eriten, yok eden hiç olmazsa kendi aydınlığında onu inkâr eden bir hâl. Çünkü şu anda, genç kadını görenler onda bu parıltıdan başka bir şey seçemezlerdi. Birdenbire ürktü. Bu kadar derin şekilde sevinebilmek için bir insanın nasıl bir ıstırap içinde yaşaması lazım olduğunu düşündü. Hiç olmazsa bizim tanımadığımız birtakım tecrübelerden geçmiş olmalıydı.” (s. 182)

Hikâyede Sabri, kadının mutluluğunu aydınlık olarak nitelendirir. Tanpınar adeta ışık oyunları ile empresyonist ressamların⁹⁶ fırça darbelerine benzer betimlemeler yapar, dış dünyayı çıplak gözle görmek yerine -empresyonistler gibi- buğulu/silik görür. Kesinlikten kaçarak belirsizliklerle okuyucuya ruhundaki izlenimleri yansıtır. Sabri, kadının sırlarına cevaplar ararken çevresindeki belirsizlikler, hikâyenin arka fonunu oluşturur:

“Hâlâ aynanın önündeydi. Fakat artık kendisini seyretmiyordu. Sabri'nin başının üstünden ağır su yığınlarının örttüğü **bulanık**⁹⁷ manzaraya bakıyordu.” (s. 158)

“Kadın bahçenin haraplığını sevmiş, sonra da salon yapılan taşlığın **loşluğu** hoşuna gitmişti.” (s. 189)

“Birkaç martı, **kirli** ve biçare yumaklar halinde rıhtımın biraz ötesine düştüler.” (s. 165)

“Yağmur hafiflemişti. Şurdan burdan aldığı ışıkla da deminki sık atkı, yer yer inci saçaklı bir masal **perdesi** olmuştu. Vapurun siyah küpeşesi bu dağınık ışıkların altında sessiz bir yolculuk davetiydi. Fakat deniz hâlâ **bulanık** ve **can sıkıntısı rengiyle** kendi kendisi olmaktan çok uzaktı.” (s. 170)

“Deniz **soluk** ve devamsız ışıkların altında açılıp kapanıyordu. Sonra yağmurun sesi bir düzene girdi. Ortaköy sırtlarının üstünden gök bir lahza yırtıldı. Biraz sonra Sarayburnu tarafından ikinci bir **perde** daha açıldı ve biraz ilerde hâlâ yağmurun sıkı sıkı dövdüğü siyah bir vapur küpeşesi bir taraftan aydınlandı.” (s. 170)

⁹⁶ Tanpınar, empresyonist Ressam Edouart Manet'in (1832-1883) kullandığı siyahı, “Manet siyahı” diye tanımlandırır ve onun yarattığı karşıtlıkları beğenir (Özcan, 2012: 183).

⁹⁷ Vurgulanan ifadeler bu çalışmaya aittir, kesinlik bildirmeyip sadece izlenim uyandırmasıyla empresyonist anlatıma uygundur.

“Bahçe büyük bir **buhurdan** gibi **tütüyordu**. Ağaçların dibi, bozulmuş çiçek tarhları, dallar sanki koyu mavi bir duman içinde yüzüyorlardı. Her tarafta arı vızıltısı, böcek sesi var.” (s. 171)

Özetle Tanpınar, hikâyede ışığın çarpıcı etkisi altında varlıkları yansıtır. Kadın vücudunu aydınlık bildiren sıfatlarla nitelendirir, ona göre mutluluk veren her şey aydınlıktır. Sabri'nin ve kadının duyularına göre ışığın tonu yani mutluluğun tonu da değişir: “renkli kalabalığı”, “koyu kestane renkli gözleri”, “berrak bir pınar”, “eleğimsağma renkleri”, “renkli bir kuş”, “renk ve perde”, “mavi keten”, “koyu mavi bir duman içinde”, “simsiyah ve ıslak paçavralar içinde”, “limon gibi sararmış”, “koyu yeşil” “pembemsi bir ton”, “duru beyazlık”, “koyu kumral saçlar”, “yüzü bembeyaz”, “yemyeşil suyun içinde”, “deniz pul pul aydınlığıyla”, “siyah bulut”, “deniz yer yer kırmızı”, “yemyeşil bir ışık”, “su yığınlarının örttüğü bulanık manzara”, “örgü gibi boz bir yığın”, “can sıkıntısı rengi”. Hikâyedeki renkleri tonlarıyla ele alan bu betimlemeler, empresyonizm akımının önemli özelliğidir; özellikle denizi, gökyüzünü, bulutları ve güneş ışığının kamaştıran parlaklığını hikâyede kullanan Tanpınar, insan ruhunun hâllerini ışıkla yansıtmış olur: Empresyonist sanatçılarda “*tonun ve rengin en karmaşık birleşimlerini yakalayıp sunma yeteneği*” (Çetişli, 2006: 118) vardır. Tanpınar'ın “Antalyalı Genç Kıza Mektup”unda sanat estetiğini ışık oyunlarına bağlar:

“Güvercinlik denen deniz mağarasını gördüm. Bu mağara suyun hücumuyla açılıp kapanan aydınlığıyla benim için mühim bir şey oldu. Dediğim gibi gördüklerimi henüz gerçek bir keşif hâline getirecek seviyede değilim. Fakat estetiğimin temeli olan rüya fikri biraz da bu mağaraya bağlıdır.” (YG: 396)

4.1.3.7. Teslim

Hikâyede Emin istasyonda yaşadığı can sıkıntısı dolayısıyla mutlu değildir; her şeyi yüzeysel yaşadığı için yaşam enerjisini kaybeder. Aynı partide yer aldığı milletvekilleriyle trenin gelmesini beklerken yaptığı işi sorgular. İdeologların -kaç gün yorulursa yorulsun-, taşra insanını tam manasıyla anlayamayacağına kanaat getirir. Bir taraftan kendisinin vekiller tarafından anlaşılmasa, diğer taraftan da geçim kaygısı mutlu olmasına engeldir. Anadolu'yu tanımak için çıktıkları yolculuğu deneyimlemeden önce politikanın fikir davası olduğuna inanırken geziden sonra “... *bu kısa yolculuk ona asıl politikanın bu küçük şehirlerin, para kudreti, iş imkânı sahiplerinin yüzlerinde, tok seslerinde, ağır baş sallayışlarında toplanmış, dış taraflarından bakılınca bir felaketin artığı gibi görünen*

bakımsız eşraf konaklarının, mağazaların, dükkânların, ardiyelerin malı olduğu...” (s. 216) yönünde fikri değişir.

Hikâyede gerçek mutluluğu yakalayan tek kişi, Emin’in epey zamandır görmediği arkadaşı Süleyman’dır. Yalnız kalmak için yollarda gezinirken Süleyman’ın seslenmesiyle kendine gelir. Aynı lise, aynı üniversitede okuyan ve aynı yatakhane de yatan ikili, çok iyi dosttur. Eski kıyafetlerine aldırmayan Süleyman, tebessümü yüzünden eksiltmez. Emin’i evine davet eder ve sefaletin uzak olmadığı bahçede otururlar. *“Bu da bir hayat şekli değil mi? Mesutsa... Daima müstakil ve hür insandı...”* (s. 221) diye düşünen Emin, yoksulluğun içindeki mutlu hayata şaşırır. Süleyman’ın uzun yıllar acısını yüreğinde hissettiği -Emin’in de bildiği- baba özlemi vardır. Hicrette kaybettiği babası için gazetelere ilanlar veren Süleyman, üç sene öncesinde babasını bulduğunu ve hasretin bittiğini söyler. Sekiz kardeşine, üvey annesine ve babasına kendisinin baktığını söyleyince ona acır: *“Süleyman eski Süleyman değildi. O babaya, kardeşe karışmıştı. Bir an mektepteyken yazmağa başladığı, o kadar hazırladığı eseri sormak istedi. Fakat beyhude yere hatırlatıp ne diye saadetini bozacaktı.”* (s. 222). Babasını ve kardeşlerini bırakamadığı için karısından ve çocuğundan ayrılan Süleyman, kendi mutluluğundan ziyade büyük ailesinin saadetini düşünmekte ve kendisini ihmal etmektedir.

4.1.3.8. Acıbadem’deki Köşk

Anlatıcı, sürekli mutluluk duymanın mümkün olmadığını, sadece budalalar için mutluluğun var olabileceğini dayısının hayatı üzerinden açıklar. Hikâyedeki anlatıcı, dayısından kalan köşkün kendisinde bıraktığı izlenimleri aktarır. Köşkte bilimsel araştırmalar ve icatlar yapan dayısı Sâni Bey’in uygulamaları, kinayeli bir anlatımla aktarılır. Sâni Bey’e göre insan kafasının üç büyük gayesi vardır: icat⁹⁸, ıslah⁹⁹ ve tadil¹⁰⁰. Her yaptığı üründe “opera komik” unsurları ortaya koyan Sâni Bey, ev halkını elde ettiği ürünlerle güldürür. Sâni Bey’in icat dehası¹⁰¹ olduğunu birçok defa tekrar eden anlatıcı, onun ancak bu şekilde mutluluğu yakaladığını söyler. Sâni Bey kâinattaki her şeyin şeklinin ve içeriğinin değişebileceğine, bir dikiş makinesinden bir bıçak bileme; kıyma makinesinden kahve değirmeni makinesi yapılabileceğine inanır; bu dönüşümler onu mutlu

⁹⁸ “Yeni bir şey yaratma, bulma, buluş.” (TDK, 2005: 925).

⁹⁹ “Düzeltilme, iyileştirme.” (TDK, 2005: 916).

¹⁰⁰ “Değişiklik.” (TDK, 2005: 1882).

¹⁰¹ “Deha” kelimesi hikâyede altı kere tekrarlanır, anlatıcı bu kelimeyle ironi yapar.

kılar. İşlevsel olacağına inandığı ürünler, pratik kullanımdan uzaktır ve tehlikeli sonuçlar doğurabilir. Anlatıcı, aradan kırk seneye yakın bir zaman geçtiği hâlde dayısıyla ilgili hatıralarını unutmamıştır; hepsini yazıya aktarırken anlatıcı dayısını hayatında gördüğü en mutlu insan olarak tarif eder. Budalalıkları yüzünden icat yaptığını zannettiği hayatında mutludur: *“Sâni Bey gördüğüm insanlar içinde mesut olmak çaresini bilen tek adamdı ve dehasına imanı içinde bütün beyhude çalışmalarına, ev halkını kuru tahtaya indiren israflarına, budalalıklarına, söz nasihat kabul etmemesine rağmen çok mesut öldü.”* (s. 241).

4.1.3.9. Rüyalar

Hikâyenin başkişisi Cemil, evli ve çocuklu bir yazar olup yolunda giden bir aile hayatı vardır. Sabahları gördüğü rüyaların etkisiyle yorgun kalktığının fakına varır, tüm gün ve gece rüyalar kendisini ele geçirmiştir. İki farklı rüya gördüğünü, birincisinin sırlardan oluştuğunu ötekilerin ise kendi hayatını yansıttığını söyler. Sırla dolu rüyalar, mutluluk duygusunu yitirmesine neden olur. Rüya üzerine fazlasıyla kitap okumasına rağmen hissettiği huzursuzluktan kurtulamaz. Rüyalarına giren genç kadının tesirinden kutulamaz, tüm gün yorulduğunda bu tarz rüyalar görmeyeceğini doktor söyler: *“Cemil o günü akşama kadar çocuklarıyla ve karısıyla plajda geçirdi. Saatlerce yüzdü. Yoruldukça karısının yanına sıcak kuma uzandı. Gözlerini yumdu. Mesut ve rahattı. ‘Herkes rüya görebilir!’ diyordu.”* (s. 245). Cemil, denizde yüzerken fark eder ki uyanık hâlde rüyalar görmeye başlamıştır; hayallerle ve gerçeklerle yaşayan iki Cemil ortaya çıkmıştır. Gündüz gözüyle karısına, uykuda ise yabancı bir kadına bağlıdır, bu ikiliğin azabı onu bitirir:

“İki hayatım var. Birincisi kadar ikincisine de bağlıyım! Korkunç... Korkunç... Namuslu adam olarak bu ikinci hayattan karısına bahsetmesi lazımdı. Rüyalarında olsa bile bir başka kadınla ilgiliydi. ‘Rüyada imiş ne çıkar? Uyku hayatın yarısı olduktan sonra...’ Fakat kimdi bu kadın? ‘Daha yüzünü bile görmedim.’ Fakat vardı ve hayatıma girmişti.” (s. 248)

Tanpınar, “Şiir ve Rüya” adlı makalesinde de Cemil ile aynı fikirdedir; insanın rüya ve uyanık hâlinin birbirini tamamlayan zıtlıklardan oluştuğunu söyler. Görülmektedir ki Tanpınar’ın bu ifadeleri, Cemil üzerinden hikâyeye yansıtılır; mutlu bir hayattan kedere doğru giden duygu dünyasının şekillenmesinde rüya motifinin yeri büyüktür:

“Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söylenir. ‘İç içe iki oda gibi, uyanık hayat ile rüya hâli yan yana’ dururlar. Dramın kahramanı maddeden ziyade ruh olduğu için, birinden öbürüne çok çabuk geçilir. Bir anda karanlık bir eşik atlanır ve bir başka yıldızın kendisine mahsus nizamı altında, başka bir zaman ve uyanık hâlden çok ayrı, daha geniş imkânlı, daha kesif, son derecede hızlı ve tesadüfe bağlı bir hayat başlar.” (EÜM: 32)

4.1.3.10. Adem’le Havva

Âdem ile Havva, Rabb’in kutsadığı aşklarını yeryüzüne götürdüğü için çok mutludur. Aden’de meleklerden biri onları kıskanınca ilk insanlara, “*Toprağın çocukları mesut olun!*” (s. 262) diye bağırarak yeryüzü hâkimiyetinin insanoğluna devredildiğini söyler.

4.1.3.11. Bir Tren Yolculuğu

Hikâyede mutluluk duygusunu yakalamak isteyen tiyatro oyuncularının çabası görülmektedir ancak gerçekten mutlu olan kimse yoktur. İhtiyar aktör, belli piyasası olan tiyatro topluluğunun daha fazla kazanmasını ister; yaşlı kadın rolünde inandırıcı olmak için ön dişlerini söker. Çocuklu kadın, turnelere çocuğunu da götürür. Jön Ali, aşk acısı çekmektedir; sevdiği ahretlik genç kız, roman ve filmlerdeki gibi otomobilli, kaloriferli, danslı, mükellef içkili bir hayatı -olması imkânsız şeyler- istemektedir. Hiçbiri istediği hayatı yaşayamamaktadır, öyle ki kazada ölen Zeynep de tam mutluluğa eriştiğini düşünürken karşısına ölüm çıkar. Genç kadın çocukluğunda, evliliğinde çok sıkıntı çeker. Oyun için gittikleri köyde kendisiyle evlenmek isteyen zengin adamla mutluluğu yakalamak ister, nikâh işlemlerini halletmeye giderken at arabası uçurumdan yuvarlanır. Anlatıcı trenle geçtikleri köylerde mutluluğun tablosunu yakaladığında Zeynep’in de neden köyde yaşayan bir adamla evlenmek istediğini anlar:

“Yağmurun sık örgüsü aralandı, sonra gökyüzü bir tarafından iyice delindi; bir çitin üstünden sarı bir inek başı bize doğru tıpkı bir eski vazo resmi gibi, tam bir tecritle ve kısa hayalini süratin kavsinde tamamlayarak, uzandı. Sonra çit de, inek başı da, arkalarında bekleyen ve insana huzur vaat eden küçük ev lambalarıyla geçmiş zamanımıza karıştılar. Zeynep, belki de bu yolda gidiş gelişlerinde, bu cinsten evlerden birinin davetini duyarak evlenmeğe kalkmıştı.” (s. 273-274)

4.1.3.12. Yaz Gecesi

Hikâyedeki kişilerin hayatlarına baktığımızda gerçek mutluluğu yakalayamadıkları görülmektedir, başkişi geçmişinden kaçamadığı için keder ve korkularla yaşar. Zehra evli ve çocukludur, lakin başkişiye gençliğindeki gibi ilgisi vardır. Zeynep kaynatası ve kaynanası ile yaşamaktadır; onların her gün, ölümü eve misafir etmelerinden bunalır. Zeynep, kaynanası ile kaynatasının dargın yaşayıp her ölüm haberi sonrasında barışmalarını Zehra ile başkişiye anlatır. Zehra yaşlıların bu durumuna “*kırk yaşına yaklaşmış kadınların tehlikeli ve olgun güzelliği içinde sarsıla sarsıla gül(er).*” (s. 279). Zehra’nın ölümün sürekli anılmasına ve yaşlıların tuhafliklarına gülmesi vurgulanır, sahte mutluluğu yakalamak istemesi öfori¹⁰² yaşadığını gösterir. İç konuşmasında başkişiden vazgeçemediği için onu eve davet etiğini söyler, bu yüzden kendisine kızar. Yirmi yıl öncesinde tanıdığı başkişiyi -demek oluyor ki- aklından çıkaramamıştır. “*Ben hayatımdan memnunum.*” (s. 284) diyerek kendisine sahte bir mutluluk edinir.

4.1.3.13. Birinci İkramiye

Defterhane-i Hakani¹⁰³ kâtiplerinden olan Emin Efendi’nin tek zevki, camii meydanındaki havuzlu kahvede oturup bir elinde nargilenin marpucu, diğer elinde kahve fincanı ile havuzun hiç akmayan fıskiyesi üzerindeki kafeste cıvıldaayan sakayı dinleyerek gazete okumaktır. Senelerce bütün zevkleri elinin tersiyle iten Emin Efendi, sadece bir arzusun gerçek olmasını ister, hayattan tek beklentisi büyük ikramiyeyi kazanmaktır. Gazeteyi okurken dört beş satırlık bir ilan ve büyük ikramiyeyi kazanmış bilete ait rakamları görür. Cüzdanından çıkardığı kirli kâğıt ile gazetedeki rakamları karşılaştırır ve büyük ikramiyenin kendisine çıktığını görür. Yıllarca sabrederek beklediği ikramiyeyi, talihi Emin Efendi’nin hiç beklemediği bir anda önüne koyar:

“... o anda gözleri karardı, sevincinden az daha çıldırıyordu. Aman yarabbi! Ta kendisi; ilanın en üstünde kocaman yazılarla kendi biletinin numarası: 152693 karşısında da: Büyük ikramiye beş bin lira. Emin Efendi’nin beyni uğulduyor, kalbi hızlı hızlı çarpıyor, bütün kanının yüzüne hücum ettiğini hissediyordu.” (s. 290)

¹⁰² “Yaşanan olaylarla ve gerçeklerle uyumlu olmayan abartılı neşe, zevk alma, kendini güçlü, sağlıklı ve ruhsal yönden iyi hissetme duygusu.” (TDK Hemşirelik Terimleri Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/>).

¹⁰³ “Osmanlı İmparatorluğu’nda Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü.” (TDK, 2005: 483).

Tüm kalem arkadaşları bu haberi duyduktan sonra Emin Efendi'yi tebrik etmeye gider. Emin Efendi, sevincinden bütün arkadaşlarının boynuna sarılmak ister, karısıyla bütün gece sevincinden uyuyamaz. İçi içine sığmayan Emin Efendi, bankaya ikramiyede çıkan parayı almak için giderken varır. *"... bankanın kapısından girerken sevincinden kahkaha ile gülmek için dişlerini sıkıyordu. Şimdi her şey gülüyor gibi geliyor, kapıcıya, odacılara mütebessimane selamlar veriyor, inceldikçe inceliyordu."* (s. 291)

Hikâyede piyangoda çıkacak büyük parayla hayatının değişeceğine senelerce inanan ve ümit besleyen Emin Efendi, Tanpınar'ın dünyasından çok da uzak değildir. Tanpınar'ın günlüklerine baktığımızda kendisinin gelir-gider dengesini sağlayamadığı için çevresinden borç aldığı yahut piyangodan medet umduğu görülmektedir. Üniversite maaşı ile geçinemediğinden maddi sıkıntısı sorununu çözüme kavuşturup emekli olmayı istemektedir: *"Bugün Üniversiteye gelirken Beyazıt Camii puslu havada masmaviydi. Kaplan'dan (Mehmet) mektup. Karınca kanatlandı. Uçmağa çalışıyor... Ne hazin. Ah hayırlısıyla bir haziranı bulsam ve gidebilsem! Yarabbim bir piyango çıksa ve tekaüt olmak hakkını bana verse."* (G: 126).

4.1.3.14. Emirgan'da Akşam Saati

Sabri, sıkıntılı günlerinden sonra hem dinlenmek hem de kitabını tamamlamak için eşinin kendisine izin vermesi üzerine İstanbul'a gider. İlk iki hafta pansiyonda sonra arkadaşının evinde kalan Sabri, tesadüfen evin önünde karşılaştığı genç kadını bir başka gün yine eve davet eder; akşama pişman olur; İstanbul'a hangi maksatla geldiğini hatırlar. Sabri, "kendi hayatını şuurla" yaşamanın ayrımına -genç kadını eve davet ettiği günün gecesinde- varır. Sabri içindeki zenginliğe kavuştuğu için sevinir, o geceden evvelki yaşamını israf gibi düşünse de iki gün sonra iş değişir. Genç kadın eve yeniden gelir, Sabri'nin bir tarafı kadını kovmak isterken diğer tarafı kadını beğenip onunla olmaktan mutluluk duyar. Kadındaki neşeye hayran kalan Sabri, kadının çok acı çekmiş olabileceğini düşünür; hayatındaki aksayan tarafları anın büyüsünü bozmak istemediği için sormaz: *"Herkesinkine benzeyen bir hikâyeyi ne diye dinleyecekti; hiç kimseye benzemeyen bu güzel çehreyi seyretmek varken!.."* (s. 322)

Bir yaz yağmurunda tesadüfen Sabri'nin kaldığı evin sundurmasına sığınan genç kadın, hikâyede mutluluk duygusunun mahiyetini Sabri'ye sorgulatır. Genç kadın eve

ikinci gelişinde Sabri ile kendini rahat hissetmediği için dışarı çıkar ve iki sevgili gibi birbirlerine sokularak sokakta gezerler. Sabri ailesini düşünerek yaptığının yanlış olduğunu bilir lakin genç kadınla yaşadıkları onu çok mutlu eder. Sabri, ne kadar mutlu olursa olsun içi huzurunu bölen durumdan kurtulamadıktan sonra gerçek mutluluğu yakalayamayacağını farkındadır ve yaşadığı anlık mutluluktan gayet memnundur: *“Hiçbir saadet insanın içindeki bütünlük şuurunun bozulmasına değmezdi: Fakat böyle bilmediği bir ufka doğru sürüklenmekten yavaş yavaş kendi gözleri önünde istemediği şeylere doğru kaymaktan da memnundu.”* (s. 315)

Gerçek mutluluğun hangi yollarla elde edileceğini Sabri ve genç kadın, birlikte sorgular. Kadın, herkese benzeyen insanların mutlu olacağını öne sürer; insanların görünürdeki mutluluklarının diğer insanları da mutluluğa sevk edeceğini söyler. Her insanın hayatının birkaç yoldan ilerlediğini, bir tarafında keder diğer tarafında mutluluk olabileceğini bir masalın kurgusu içinde örneklendirir. Genç kadın insan hayatının her evresinde acının olduğunu lakin mutluluğa geçişin mümkün kılınabileceğini belirtir. Genç kadın, hayatın “bir satranç tahtası gibi” önceden kurulduğunu söylerken kaderin insan hayatındaki yerinden bahseder. Kusursuz bir mutluluğa hiçbir insanın ulaşamayacağını içeren ifadeler, Schopenhauer’un *Mutlu Olma Sanatı* adlı eserindeki felsefe doğrultusunda aktarılmış gibidir. Genç kadın, insanın suyun üstünü görmekle mutlu olabileceğini; suyun içine daldığında hep acı duyacağını düşünür. Schopenhauer’a göre insan kötülüklerin çıkış noktasıdır ve onun karamsarlığında gerçek mutluluk yoktur, sadece nispeten daha az acı çekilen bir hayat sağlanabilir. Kaderin izin verdiği mutluluğa insanın erişmesine kişinin kendisi kendisine büyük ölçüde yardımcı olabilir. Schopenhauer, kişinin kendisine karşı ve başka insanlara karşı davranışı üzerine ilişkin kurallar belirler. Mutluluğu sağlıklı bir bedenden sonra neşeli bir mizaç, iç huzur ve dış faktörler etkiler (Sunar, 2019: 10). Genç kadın da bu durumdan haberdar olduğunu satır arasında belirginleştirir:

“Demin sizi benimle yolda el ele ve gülerken gören liseliyi düşünün; bu gece, yarın, belki ömrünün sonuna kadar bizi düşünecek. Ne gördü bizden; son derecede mesut iki insan hayali değil mi? Yarın amcasının kızına yahut komşusuna, mektep arkadaşına sırf bu tesadüfle âşık olabilir ve gelecek sene kendisini asmak için hiçbir ağaç dalını kâfi derecede sağlam görmez. Fakat bunu başına gelmeden anlamayacaktır. O şimdi hayatın dışından gördüğü şeyle meşgul. Kim bilir, altındakini belki de hiç görmeyeceği için mesut olur. İşte benim söylemek istediğim şey. Hep bu yüzde kalsak, suyun içine dalmasak.” (s. 327)

Genç kadının söylemlerine karşılık Sabri, “bir nevi mesut olmak sanatı” diye yorumda bulunur. Sabri’nin Schopenhauer’un eserinin adını çağrıştırması hikâyenin onun felsefesinde ilerlediğini ispatlar niteliktedir. Genç kadın, saadet kelimesini anmadan yaşayan insanın mutlu olacağını ifade eder: *“Fotoğrafımız çekilirken, baloda dans ederken, yeni bir insana takdim edilirken, hemen bir tarafımızda bulduğumuz o tebessüm yok mu... Onu bir yıldız gibi bütün saadete, etrafımıza, eşyaya, insanlara sürdüğümüz zaman kendimizi ne kadar mesut görürüz.”* (s. 327). Kadın, tebessüm eden neşeli ruh hâliyle mutluluğun paylaşıldıkça çoğaldığından söz eder. Genç kadın, insanın mutluluğu kendi dışında, hayatın kendisinde yahut insanlarla münasebetinde araması gerektiğini söylerken Sabri, içinden gelmediği müddetçe mutlu olamayacağını; mutluluğu düşündüğünde acının da beraberinde geldiğinden bahseder:

“... davet içimizden geldiği zaman güzeldir. Anlıyor musunuz, büyük olmak için güzel olmak şarttır. Ben eski bir dünyanın çocuğuyum, nereye baksam eski bir orman yeri gibi toprakta boğum boğum kenetlenmiş canlı kökler buluyorum. Kelimelerin benim için tek manaları yok. Hepsi bir yığın tezat içinde.” (s. 328)

Sabri, neşeli tavırlarına hayran kaldığı genç kadın ile plajdan çıkarken Müzeyyen Hanım’a (genç kadının ders hocası/Seher’in ise okul arkadaşı) tesadüf eder. Genç kadın, Müzeyyen Hanım’a Sabri’yi eşinin arkadaşı olarak tanıtır. Sabri ve genç kadının ortak tanıdıkları olan kadınla karşılaşmaları sonrasında on gün süren dostluk”ları o gün biter. Sabri, Müzeyyen Hanım’ın Seher’e her şeyi anlatacağını düşünerek biraz tedirgin olur. Kendisi bir mektup yazıp eşine durumu izah etmeye karar verir.

4.1.3.15. Fal

Hikâyede anlatıcının ve dostunun falcıya gitme nedeni, hikâyede net belirtilmez; bilinmezi ve geleceği öğrenmek, merak duygusunu gidermek, eğlenceli vakit geçirmek, başına gelebilecek musibetlerden korunmak gibi nedenler dolayısıyla falcıya gitmiş olabilirler. Anlatıcının ve dostunun kültürlü olmalarını, ayrıca anlatıcının hikâye boyunca kullandığı ironik anlatımını göz önünde tuttuğumuzda falcıya eğlenmek için gittikleri düşünülebilir. Bunun yanında anlatıcı ile dostunun yazar kimlikleri düşünüldüğünde eserlerine malzeme temin etmek gibi bir amaç doğrultusunda falcıya gittikleri söylenebilir. Hikâyede gerçek bir mutluluğu yakalayan kişi yoktur, anlık sevinçlerle hikâyenin olay örgüsü ilerler.

4.1.4. Ümit¹⁰⁴

Tanpınar'ın kendinden ve toplumdan kaçan hikâye başkişileri, yaşadıkları buhranlı atmosferden kurtulmak adına bir çıkış kapısı arar ve kendilerine umut olmasını ister.

4.1.4.1. Abdullah Efendi'nin Rüyaları

Abdullah Efendi, yaşadığı buhrandan -hikâye boyunca- bir çıkış kapısı aramıştır; özellikle ümit, ruhsal durgunluk yaşadığı vakitlerde elinden tutan olumlu bir duygu olmuştur. Ama ümitsizliğe kapıldığı anlar da olur. Hikâyede Abdullah Efendi'nin arzuladığı/istediği şeyler vardır, bunların gerçekleşmesi için ümit besler. Örneğin lokantada arkadaşlarıyla eğlenmek ister; arzuladığı kadınlara ulaşmak için randevuevine gider; görülmeyeni görmemeyi, “öteki insanlar gibi yaşama”yı arzular. Bu istekleri/arzuları genelde mutsuzlukla sonuçlanmıştır, ümit yerine çoğunlukla korku duygusunu yaşamıştır.

Abdullah Efendi'nin dünyası -sevgilinin yıldızlara basarak gelmeden evveli- çok karanlıktır, bir ışığa/güneşe ihtiyacı vardır. O günleri hatırladığında sadece bir duyguyu anımsar: “ümitsizlik”. Kendini kaybettiği o evrede, sevgilinin gelmesiyle yaşam enerjisini tekrardan kazanmış, ümidini tekrardan korumuştur:

“Bunun nasıl olduğunu bizzat kendisi de pek kolay anlatamazdı. Sadece tek bir şeyi, o zamanlar ümitsizliğin son haddinde yaşadığını biliyordu. Bir insanın kendi talihini bütün vuzuhuyla görmesi kadar korkunç ne olabilir? Abdullah Efendi birkaç haftadan beri onunla baş başa, göz göze yaşıyordu. İşte bu ıstırap içinde, kafası en karanlık düşünce ve tasavvurlarla dolu olduğu halde, küçük bir oda içinde çırpınıp dururken, birdenbire sanki bir kıyamet kopuyormuş kadar büyük bir gürültü ile olduğu yerde mihlanıp kalmıştı.” (s. 16)

Abdullah Efendi, lokantada arkadaşlarıyla eğlenirken karşı masada oturan çiftle ilgili gerçekdışı şeyler görür. Kadının bacakları ile dudakları ayrı dilden konuşmaktadır ve Abdullah Efendi fazlasıyla ürkmüştür. “Görülmeyeni görmek” yetisinden kurtulamadığı için acı içinde kıvrınmaktadır. Kırılacak dala tutunmayı değerli gören Abdullah Efendi, son bir kez ümit eder: “*Şimdi ne yapacaktı? Yavaş yavaş bütün hayatın kendisi için çehresini değiştirmesini beklemekten, talihine razı olmaktan başka ne yapabilirdi? İçinde*

¹⁰⁴ Ümit duygusunun ve bu duyguyu destekleyen duyguların/kavramların Tanpınar'ın hikâyelerindeki kullanım sıklığı şu şekildedir: “ümit” (31), “inan-” (41), “hayal” (69), “muhayyile” (18), “hülya” (10), “fantezi” (5), “ilham” (2).

son bir ümitle "Belki doğru değildir, belki bana öyle geldi!" diyerek bir daha kendisini denemek istedi (...)" (s. 17). Abdullah Efendi, talihinden basit bir şey istemektedir: "Öbür insanlar gibi yaşamak..." Arkadaşlarıyla dışarıya eğlenmeye çıkması bu isteğinde ümitli olduğunu gösterir. Lakin çevresini gözlemleyince "görünmeyeni görmek" yetisinden sıyrılamadığını ve öbür insanlar gibi olmadığını görünce ümitleri/hayalleri suya düşer. Elbet fazlasıyla hayal kırıklığı yaşayan bir birey, ümit etmeyi de bir süre tereddütlü hale getirecektir.

Alkolün de etkisiyle içindeki savaşa son veremeyen Abdullah Efendi, lokantadaki arkadaş cemiyetinden kendini soyutlamış, acılarıyla baş başa kalmıştır. "*Sevdiği kadını her an yeni baştan kendi arzusunun ateşiyle ve ilk kıvıldaşıta bir yığın kül olmak için yaratmağa mecbur olan*" Abdullah Efendi hayali bir sevgili yarattığı için kendine acır. Yıldızlara basarak gelen güzel Merope'nin karşısında Sisyphus vardır, sırtındaki kayayı yokuşa süren ama pes etmeyen mitolojik kahraman: "*Gayriihtiyari, kadim efsanenin bütün ebediyet boyunca, cehennemde hep aynı kızgın kaya parçasını dik bir yokuşa ite kaka sürüp taşımağa mahkûm ettiği kahramanı düşündü ve insan talihinin zalim imkânları karşısında ürpere ürpere bu manzarayı üst üste birkaç defa daha seyretti; sonra büyük bir irade gayretiyle bakışlarını o taraftan çekti.*" (s. 20). Tüm olumsuzluklara rağmen yeniden başlama ümidini kaybetmemiştir: "*Abdullah Efendi kendi kendinden yine korkmağa başlamıştı. Yuvarlanmak üzere olduğu uçurumun kenarında tuttuğu son çalı veya sivri taş parçasının da ağırlaşan parmaklarının arasından kaymakta olduğunu hisseden bir kazazedenin ümitsizliğiyle etrafına bakındı.*" (s. 40)

Hikâyede Abdullah Efendi'nin yaşadığı hayal-gerçek, alt ben-üst ben çatışması, ümit-korku ikilemleri bolca görülmektedir. Kuşkucu olan Abdullah Efendi, bu ikilemler silsilesinden kaçmayı ümit eder: "*Kim bilir belki güneş doğunca bu işkence de biter.*" (s. 43) Gerçek dünyaya dönmek ümidini, dile getirir. "*iki ile ikinin dört ettiği dünyada kendimi bulsam*" diyerek matematiksel bir aksiyom¹⁰⁵a işaret eder. Kuşkusu, inancın ötesine geçecek, ümidin yerinde korku duygusu şekillenecektir:

"Abdullah Efendi birdenbire aklına gelen bu kaziyeden fevkalade memnun oldu. Şimdi hayatında o kadar çok inanmış olduğu rakamları bir kat daha seviyordu. İki ile ikinin dört ettiğini bilmek mühim bir tecrübe, bir nevi mihenkti. Fakat o

¹⁰⁵ 2+2=4 bir aksiyomdur, kanıtlanması gerekmezsiniz kabul edilen önermedir.

birdenbire bu miyarın da doğruluğundan şüpheye düştü. "Hakikaten dört mü eder acaba, dedi, ya ikilerden herhangi biri kesirli ise..." (s. 44)

Abdullah Efendi'nin kişiliğinin bölünmesi, hayatın olumlu yönlerini görme yetisini zayıflatmış; bütünlüğe kavuşma ümidini, yaşadığı olaylar sonrasında yitirmiştir. Birliği yakalama inancını kaybetmiştir, "*bir imdat aramak*"tan vazgeçmiştir:

"Tam bir rakam olmak, tam bir rakam... Ah, ne saadet Yarabbi! diyordu. O bütün ömrünce bunun için çalışmış, hüviyeti üstünde hiçbir matematik ameliyesinin yapılmasına razı olmamıştı. Bununla beraber şimdi tam bir rakamın mevcudiyetinden de şüpheleniyordu. 'Her rakam taksim edilebilir!' diyordu ve mademki kendisi 'iki' idi. O halde onun da taksime razı olması lazım gelirdi. Bu mülahazaların içinden tükettiği, her türlü adedi tamamiyet ümitlerini yıkıp mahvettiği Abdullah Efendi, birdenbire kendisini son derecede küçülmüş, daha doğrusu ufalanmış ve dağılmış buldu." (s. 41)

Sözün kısası hikâyenin genelinde hayallerinin/inançlarının/arzularının/isteklerinin peşinden giden Abdullah Efendi, ümit duygusuyla korku duygusunu karışık yaşamış; - olumsuz deneyimlerine rağmen- bulamasa da hep bir çıkış yolu aramıştır.

4.1.4.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Anlatıcı, kendi hayatındaki tesadüflerin korkunç rolü yüzünden iradesine ve talihine güvenmez; o talihinin mahkûmudur. Her ne kadar ümitli olsa da talih yıldızının söneceğini bilir. Hayatında fazlasıyla talihsizlik¹⁰⁶ yaşadığı için Ketî ile buluşacağı vakte kadar odasından dışarı çıkmaması anlatıcının temkinli davrandığını gösterir; "*geceyi idare eden tesadüflerin emrinde*"ki arkadaşı, ansızın çıkıp gelir ve anlatıcı, "*talihin arabasında doludizgin*" çaresizce bağ eğlencesine gider. Anlatıcı, kendi talihini bildiği için çaresizlik duygusunu, ümit duygusundan daha yoğun yaşamaktadır. Ancak talihsizliğine rağmen Ketî ile buluşacağına inanmaktadır, geçirdiği kazaya kadar da pes etmez. Anlatıcının kendi iradesi ve şuuru, talihiyle karşı karşıya kaldığında hikâyede güçlü bir çatışma oluşur; anlatıcının talihi, zafere kavuşsa da anlatıcı mücadeleyi ve ümit etmeyi bırakmaz. Geçirdiği kaza sonrasında Ketî ile buluşamayacağını kabullenir, talihi iradesinden üstün gelir: "*Yapacak başka bir şey de yoktu. Bu saatte şehre dönebilmem imkânsızdı. Ev*

¹⁰⁶ Hayat karşısındaki "talihsizlik"ten yedi farklı cümlede ve "münasebetsiz tesadüfler"den altı farklı cümlede bahsedilir.

sahiplerinin yardımıyla içeriye girdim ve sedire uzandım. Başımı yastığa koyar koymaz gözlerim kapandı. Tekrar bir gayret sarf ederek Ketî'yi düşünmek istedim.” (s. 61)

Hikâyede anlatıcı, ân'ı/bugünü yaşar, mazi ve gelecek arasında zamanın sürekliliğini sağlayan kişidir. Ketî ile gece iki buçukta buluşacak olan anlatıcıyı, genç kadın geleceğe taşıyacaktır. Onunla buluşma arzusunu gerçekleştirmek için fazlasıyla çabalar lakin talih karşısında iradesi yenik düşer. Ketîyle ilgili hayaller kurması, ân'ı yaşayan anlatıcının ümitle geleceğe tutunmak istemesindendir. Geçirdiği kaza sonrasında anlatıcı masalsı bir dünyaya açılır: *“Hâlin, mazi ve âti arasında dalgalanmasıyla sırlı, rüyalı, masallı, hülyalı bir ara dünya açılır. Ne zaman ki sürenin sezgisi yok olur ‘hâle misafir olur’. Orada Bergsoncu mekânlaşmış zaman ortaya çıkar.”* (Taburoğlu; 2019: 312). Anlatıcının kaza sonrasında dinlendirildiği oda, eski zaman eşyalarıyla döşelidir; anlatıcıya oda bir masal dekorunu anımsatır. İçinde yaşadığı toplumun mazisine yaptığı bir yolculuğu düşünür, hikâyenin bu bölümüne kadar iradesiz ve şuursuz olan anlatıcı, bu dekorun içinde ve içeriye giren gizemli genç kadın karşısında iradesini/shuurunu bulur. Geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kadın; toplumun inancını, kültürünü ve değerlerini yansıtır. Anlatıcı, toplumun bir parçası olduğu için genç kadın karşısında şuurunu/bilincini tekrardan kazanır. *“Kaderin ve zamanın karşısında ancak cemiyet ve onun tarihi varlığı olan milliyet durur. Fırtınaya karşı yaprak değil, kökünü toprağın derinliklerine salmış olan çınar dayanır. Bu inanış her kaderin üstündedir.”* (s. 25) Tanpınar'ın (2007) bu anlatımı, hikâyede maziden gelen genç kadın ile somutlaştırılır, anlatıcı onu görünce köklerine bağlı biri olarak yeşermeye/ümitlenmeye başlar:

“Bununla beraber bana gittikçe yaklaşıyordu ve ben, bunu sadece kulağımla değil, içimde aydınlanan bir şuurla hissediyordum ve nihayet, bütün benliğimi şimşek altında kalmış bir ağaç gibi sade aydınlık, sade parıltı olarak gördüğüm bir anda, aynı ihtimam ve dikkatle yavaşça odanın kapısı açıldı ve içeriye genç kadın girdi.” (s. 63)

Anlatıcı, gecenin ilerleyen saatinde tanıdığı genç kadına evden birlikte ayrılmayı teklif eder. Gizemli kadın, *“yüzü ümit ve imkânsızlıktan sapsarı”* bir hâlde *“Bu olabilse. Bu olabilse... Fakat bilin ki, işler bu kadar basit değildir...”* (s. 68) diyerek tek başına karar alamadığını okuyucuya hissettirir. Geçmiş zamanı üzerinde taşıyan genç kadın, anlatıcı kadar ümitli değildir; kaderin kendisine çizdiği yolun sınırları dışına çıkmayı hayal bile edemez. Ümidin geleceğe tutunmayı esas alan bir duygu olduğu düşünülürse genç kadın

mazinin rengini, ışığını, havasını ân'a taşıyabilir ama ümit edemez; geçmişten kopamaz ve yazgısına razı olur. Mazinin ruhunu taşıyan genç kadının babasının içeriye gelmesiyle geçirdiği değişim, dikkate şayandır: *“Ve bütün uzviyetindeki bu değişme sanki dışarıdan, kendine yaklaştıkça kudreti artan bir iradenin emri altındaymış gibi gittikçe artıyordu. Büsbütün değişmiş, son derecede gayrişahsi, arkasında insani hiçbir şeyi ifşa etmeyen, nasıl söylemeli...”* (s. 69)

Anlatıcı, Ketî'yi ve de geçmiş zaman elbiseleri giyen kadını da arzular; umudunu kaybetmeden onlara ulaşmak için çabalar. Lakin iki kadın da anlatıcıya geride hüznü bırakır. Hikâyenin girişinde anlatıcı, mizacını tanımlarken kendisine iradesiz/talihsiz demesi; anlatıcının kader karşısında yenilgiyi kabullenmesinden kaynaklıdır. Orhan Okay'ın, *“... Tanpınar'ın pek çok şeyin kendisi için bir kader gibi karşısına çıktığı inancını ve bu inanca biraz da kendisini ne kadar hazırladığını talihini daima gizli ve esrarlı karanlıklarda aradığını bunu da zamanla bir mizaç haline getirdiğini gösteriyor.”* (2017: 33) şeklindeki söylemleri, Tanpınar'ın mizacının talihsizliğiyle yoğrulup şekil almasını destekler niteliktedir; bu durum, hikâyedeki anlatıcıda da mevcuttur. Anlatıcı tüm talihsizliğine rağmen kaderine küsmez, ümitsizliğe hiç düşmez; engeller karşısında yıkılan biri olmaz.

Özetlersek hikâyede ümit duygusu, zaman ve talih kavramları üzerinden verilmiştir. Ölümün insanda bıraktığı çaresizlik karşısında yapılacak en güzel şey, ân'ı yaşamaktır. Anlatıcı, geleceği Ketî ile yaşamak istemektedir; Ketî'nin peşinden giderken talihsizliğine rağmen ümitlidir. Ketî, ân'dan geleceğe uzanan bir arzudur; anlatıcı ona ulaşmak için umudunu kaybetmez. Geçmiş zaman elbiseleri giyen kadın ise mazide mahkûmdur, anlatıcı onu ân'a taşımak istese de gerçekleştiremez.

4.1.4.3. Bir Yol

Anlatıcı, gündelik üzüntülerinden sıyrıldığı ve kendine geldiği Haydarpaşa Garı'nda, oğlunun ölümünden sonra kendisini eskisi gibi huzurlu hissedemez. İzmit'e kadar yağmurlu bir havada kederli bir şekilde trenle yolculuk yapar; ölüden farksızdır, hiçbir şeyden ümit beklemez:

“Bir tabutta uyananlar, yeraltının mutlak sessizliğinde kendi nabızlarını ancak böyle dinlerler. Zaman zaman içimdeki boşluğu kısa bir şimşek gibi oğlumun hatırası deliyor, bir an için onun küçük ve mustarip yüzü, bir büyük örümcek gibi yağmurun dört bir tarafıma gerdiği kül rengi üzüntü ağlarının içinden uzanıyordu.” (s. 78)

Anlatıcı, İzmit’ten sonra iki gün süren yolculuğun sonunda ilk defa küçük bir güneş parçası görür. Sıcaklık ve aydınlık getiren güneş metaforu, anlatıcıya müjde verir; onun için bu, içsel bir yolculuğa uzanan umuttur. Çamur renkli dünyasında anlatıcının küçük bir filizin canlandığını görmesi, hayata tutunmasını yani umut ettiğini gösterir. Karşısında Anadolu’nun köyüne açılan küçük yol, canlı yaşamının simgesidir:

“Bu, aylarca toprağın karanlığında kaybolan bir göğün birdenbire küçük bir filizle mavi havaya ve aydınlığa kavuşması gibi bir şeydi. İşte o zamandan beri bu yol, birçoğu binlercesi gibi birkaç yüz metre sonra, küçük bir Anadolu köyünün inzivasında kaybolacağına hiç şüphe olmayan, bu küçük ve sade yol benim için mahiyetini değiştirdi. Saadetin, ruh muvazenesinin bir nevi sembolü, kapısında güneşin divan durduğu bir iklimin başlangıç noktası oldu.” (s. 79)

Anlatıcı, kendi dünyasını yaşayamadığını düşünür; toplumun kendisine giydirdiği maskelerle yaşamak zorunda olan birçok insandan biridir. Canı sıkıldığında evden bir bahaneyle kaçan anlatıcı, kahvehanede kendisine benzeyen kişileri görünce rahatlar. Her koşulda yaşadıklarından sonra eve döner, hatta çıktığı her yolculukta yaşam ümidi olarak gördüğü yolu görmesine rağmen evine geri döner. Ev/aile, bir nevi toplumsal sözleşmedir; anlatıcı, kalıplara dökülen yaşamdan sıyrılamadığı için üzülür. Kendi seçimini yapamadığı ve kendi yeteneklerini sunamadığı için anlatıcı ümitsizliğe kapılır:

“Bu yaşadığım hayat, o kadar benim değil ki herhangi bir saatimde birisi gelip de bana ‘Haydi kalk, sıran geldi, kendi kendin ol!’ diye bağırса sanki böyle bir şey mümkünmüş gibi inanıp koşacağım. Bu his bende o kadar kuvvetli... Herhangi bir kalabalıkta kendimden başka herkes olmağa razıyım.” (s. 80)

Özetlersek hikâyede anlatıcının acılarının biri giderken bir başkası gelir, bu kederli ruh hâlimden ümidini yitirmeyerek çıkar. Hayatında her şey az çok değişir, fakat yolun mahiyeti değişmez. Onunla her karşılaştığında hep aynı ümit duygusunu yaşar, hayata yeniden başlama düşüncesini güçlendirir: *“İşte bu yol, bu küçük acayip yol, ben bu ruh haletinde iken karşıma çıktı ve benim için birdenbire yepyeni bir hayat imkânının, kendi kendimi bundan sonra olsun gerçekleştirebilmek imkânının bir nevi müjdesi gibi oldu.”* (s. 84)

4.1.4.4. Erzurumlu Tahsin

1924 senesinin sonbaharında oluşan zelzele çerçevesinde hikâyede hayat-ölüm temaları işlenir, bu temaların çevresinde ümit-karamsarlık duyguları şekil almıştır. Hayata tutunanlar gelecekte ümitlidir, ölümü düşünenler ise karamsar bir ruh halindedir. Anlatıcı, ahalinin de merakını celbeden Tahsin Efendi'ye rastlamak ümidiyle dolaşır. Hikâyenin kurgusu bu yöndedir ki onunla tesadüfen de olsa karşılaşır. Tahsin Efendi, tek gerçeğin ölüm olduğunu düşündüğü için onun hayattan hiçbir beklentisi yoktur ve ümitli değildir. Anlatıcı ise hayata tutunmaya çalıştığı için ümitlidir.

İlk zelzele olduğunda anlatıcı tüm geceyi -eve girmekten korktuğu için- sokakta “ümitsiz ve emniyetsiz” yürüyerek geçirir. Gece tüm karanlığıyla anlatıcıya ümitsizliği ve ölümü, güneş ise ümidi ve hayata tutunmayı çağırır. Tanpınar, Cimcoz ailesine yazdığı mektubunda “*Güneş açtı, Sabahattin, Mehmet Ali, Adalet, yaran-ı ba-safa, güneş açtı. Canım güneş. Canım aydınlık... İnşallah tamamdır bu. (...) Can sıkıntısı, sabırsızlık gider (...)*” (M: 95) ifadesiyle kendi dünyasında güneşi ümit duygusuyla eş değer tutar. Hikâyedeki anlatıcının da sabahın olmasını dört gözle beklemesinin nedeni, yaşama tutunmasını sağlayan ümit duygusudur:

“Sabah olsa... Gece yarısı zindanında uyanan mahpus, yatağında terleyen ümitsiz hasta, bir zillet tufanında kendisini her an boğulmuş sanan biçare, velhasıl her cinsten mustarip, sabah güneşini bir şifa gibi bekler. Ve o gelir gelmez bütün sefalet ve ıstıraplarının hiç olmazsa hafifleyeceğini zanneder. Bu da gösteriyor ki insan kafası için sarahat en tabii ihtiyaçtır. Hakikatte bütün bu zavallılar için güneşten beklenebilecek ne vardır? Hangimiz arkamızda bu zalim gözün aynı çiy parıltı ile aydınlattığı günlerin birbirine benzeyen sıkıcı yükünü hatırlamayız?” (s. 92)

4.1.4.5. Evin Sahibi

Anlatıcı hikâyenin girişinde, gecelerine sırasıyla “ümitler, hülyalar, vehimler, gündelik acı ve kederler”in arkadaş olarak eşlik ettiğini hatta yatağını dahi duygularla paylaştığını söyler. Anlatıcının ümit duygusundan uzak bir dünyası yoktur; anlatıcı, bulunduğu Anadolu topraklarında ümit duygusunun en çok hissedilen duygu olduğunu vurgular.

Savaş atmosferinin yansıtıldığı hikâyede göçler, hastalıklar, açlık, harap olmuş şehirler, sefalet; anlatıcı tarafından resmedilir. Arka fonda Balkan Savaşları'nın ardından I. Dünya Savaşı'nın sesleri duyulmakla kalmaz, anlatıcı birkaç cephede savaşıır. Balkan Savaşları'nın geride bıraktığı zarara rağmen, kaybedilen toprakları tekrar ele geçirme ümidiyle I. Dünya Savaşı'na girilir: *“O kadar güzel, o kadar muhteşem şeyler kaybedilmiş ve bu yıkımın üzerinden o kadar az zaman geçmişti ki... Onlar, dünün hakimiyeti ve terkedilen bu vatan, adeta elimizi uzatarak tekrar yakalayacakmışız gibi yakında duruyordu.”* (s. 130). Anadolu'nun can çekişmesine son verecek nesil, yorgun ve haraptır lakin ümit duygusu baskın olduğu için azimli davranırlar. Anlatıcı, İstanbul'da hastanede ateşkes¹⁰⁷ haberini alır, büyük çarpışmalardan *“...muhteşem ümitlerden artakalmış olmanın, kendi kendisini bir rüyanın artığı hissetmenin verdiği hüznle ölmüş olmayı tercih ed[er]”* (s. 131). Aldığı haber moralini bozar, yarını düşünmek istemez. Hastaneden taburcu olduğunda sakat bir bacakla, delik deşik göğüsle, istirahat ve tedavi ile şöyle böyle toparlanabilmiş bir vücutla hayata tutunmayı başarır.

Savaşta ölüm çemberinden çok kez geçen anlatıcı, hayata yeniden şans verme kuvvetini kendinde bulamaz. Fazlasıyla yorgun düşen sadece bedeni değildir, ruhu da çok hırpalanır. Tabiat ve güneş, yaşam sevgisini aşılarlarken anlatıcı kararsızdır: *“Eski ümit ağacı, hain bir ısrarla yeni çiçekler açmak istiyordu. Tatlı bir sonbahar güneşi hastanenin penceresinden içeriye kütle halinde düşüyor ve her şeye rağmen güzel olan hayatı söylüyordu. Bir yangından, mutlak bir felaketten, bir deniz kazasından kurtulmuş olmanın verdiği ürperme içinde, bu yaşama şuuru, şimdi yeni imkânlar arıyordu. Fakat ben kendimde, onun bu davetini kabul edecek, ona koşacak kuvvet bulamıyordum.”* (s. 131). Üç gün sonra hastaneden çıkıp teyzesinin yanına giderken sokaktaki insanların yoksul olduğunu görür. Savaş öncesindeki ümit duygusu yerini, ateşkesle birlikte kedere bırakır:

“Sokaklarda bütün bir telaş vardı. Mustarip ve meys insanlar, düne kadar kendilerini idare etmiş olan ümit ve emellerin artığından, o muhteşem kumaş yığınlarından şimdi kendilerine cılız ve zayıf vücutlarını ancak örtecek dar ve yamalı gömlekler biçmeğe çalışan birtakım biçareler, gidip geliyorlardı.” (s. 132)

Tanpınar, I. Dünya Savaşı sonrasında imzalanan Mondros Mütarekesi'yle çöküşü hazırlayan kadere karşı Türk'ün kendi iradesiyle direnişte nasıl başarılı olduğunu anlatır ve Milli Mücadele'yi destani bulur:

¹⁰⁷ Yazar, Mondros Mütarekesi'ni işaret eder.

“Türk tarihinin hiç bir safhası 1918 ile 1919 arasındaki günler kadar acı olmamıştır. Silâhlarımızı tekrar elimize aldığımız günden itibaren kurtuluş devri başlar. Çünkü düşmanını karşısında görmek, onunla döğüşmek, işi psikolojik sahadan çıkarır; insan iradesinin dışında görünen çehresini atar, hayatın gündelik işleri arasına sokar. Mondros Mütarekesi Türk milleti için böyle kader çehreli bir hâdise olmuştu. İmparatorluk yıkılmış, enkazı arasında yaşıyorduk. Misak-ı Millî bu yıkılışın üstünde ilk vuzuh güneşidir. Onun aydınlığından yeni bir hayatın yolunu görmeğe başlarız.” (s. 442)

Savaşın üzerinden iki yıl geçtikten sonra yaşama isteğini Zeynep ile tanıştığında kazanır, ona âşık olunca çevresine farklı gözle bakar, hayata karşı tekrar ümit besler. Aşk, anlatıcının hayatını değerli kılar; mevsimlerden baharı yaşatır; bu, Tanpınar’ın *“Hayatımda aşk yok. Beni yalnız o diriltebilir.”* (G: 95) ifadesinin karşılığıdır:

“Kuru dallarda, buzları yeni çözülmeğe başlamış toprakta, bulutları yumuşamış karanlık gökte bahar nasıl yavaş fakat emin kımıldanırsa bende de tabii hayat öylece kımıldandı. Yavaş yavaş kül rengi duvarlara aydınlık serpilmeğe başladı. Eşya içimde sihirli bir dille konuştu; saatler ümitten yüzlerini takındılar, arzu ve emelden tılsımlı kuşaklarını bağladılar. Bir gün baktım ki geniş ve gür hayat, şarkısını içimde söylüyor.” (s. 133)

Anlatıcı, hastane koğuşuna düşene kadar epeyce sefalet çektiğini söyler. Bütün yaşadıklarını hastanede defterine aktarır ve ümitsiz bir şekilde ölümünün gerçekleşmesini bekler: *“Her şeye küskün, her türlü ümitten uzak, acayip ve zalim bir rüyanın kurbanı ömrümü sürükledim ve bir gün beyhude bir kurtuluş vehminden sonra gözlerimi açtığım zaman kendimi koğuştaki bu ıstırapın ortasında buldum.”* (s. 148)

4.1.4.6. Yaz Yağmuru

Hikâyede Sabri’nin eşi ve çocukları, Antalya’ya kayınpederinin evine yazın başında gider. Sabri, 17. yüzyıla ait bir roman yazmanın hayalini kurduğunu lakin bir türlü vakit bulamadığını söyler. Eşinin *“bu da senin tatilin olsun”* (s. 156) dediği yaz’ı verimli geçirmek adına sabahtan kütüphanelere çalışmaya giderek vesika topladığını ve hayli yol aldığını anlatır. Bir sabah evinin bahçesinde tanıştığı kadını yağmurdan ıslandığı için evine çağırır. Yalnızlıktan canı sıkıldığını dile getiren Sabri, kadının cazibesine kapılır ve biraz da suçluluk duyduğu için kadının evden gitmesini ister. Vakı geçtikçe kadına alışır ve kendisiyle kalması için yalvarır. Yağmur dindiği için gitmek isteyen kadın, bir başka gün geleceği sözünü verir. Bulutların arasından kadının yüzüne vuran ışığı, büyüleyici bulur.

Hız. İsa'nın gökyüzüne yükselişini resmeden tabloları anımsatır: “Kadın eliyle gökyüzünü, aralarından boşanan aydınlıkla bir nevi uruc¹⁰⁸ tablosu hazırlar gibi iyice yukarıya çekilmiş bulutları gösterdi. Fakat Sabri daha ziyade onun bütün ışığı alan yüzüne bakıyordu.” (s. 172). Onun söz verdiği gibi evli ve çocuklu bir adamın evine tekrar geleceğine inanmak istemez. Sabri; evin bahçesinde, içinde yahut balkonunda kadını düşünmekte, onun fikirlerine ve tavırlarına rastlamaktadır. Sabri, “O geçici bir yaz yağmuru, bir aydınlık fırtınası idi. O kadar.” (s. 175) diye kendi ümitlerini yitirmek üzeredir ki bir sabah, kadın gelir. Sabri, yaz yağmuru olarak nitelendirdiği ilişkinin uzun bir ömrü olmayacağını bilir.

4.1.4.7. Teslim

Hikâye başkışisi Emin, bir ümitle siyasete atılır ve Cumhuriyet Devrimlerini halka benimsetmek için elinden geleni yapacaktır. Bulunduğu kabile ile birlikte çıktığı yolculuk, beklediği gibi olmaz. Kasabanın beş-on yıl içinde değişebileceğine inanırken bununla ilgili planlarını arkadaşlarına anlattığında hiçbirinin kulak vermediğini, hepsinin kendi menfaatlerini düşündüğünü görünce ümitleri yıkılır. “Bu, mağlubiyetin, geriye çekilmenin, hatta kaçışın kendisi için hazırladığı bir biçim ve davranış tarzıydı.” (s. 216) ifadesi, ümitlerinin söndüğünü her birinin hüsrana dönüştüğünü belirtir. Hikâyenin Teslim adını almasındaki neden de budur, ümit duygusundan yalnızlığa geçiş anlatılır.

Emin, siyasetin mecliste alınan büyük kararlar merciinde olduğuna inanırken Anadolu gezisiyle gerçek siyasetin toprağın işlenmesiyle olacağını görür. Hayal kırıklıklarıyla dolu gezi, kendisine çok şey öğretir, bulunduğu mevkiinin ona uygun olmadığını anlar. Arkadaşı Süleyman'ın evine gittiğinde analığının ve kardeşlerinin adlarını duyunca Dil Devrimi'nin köylüye tesir ettiğini görür: “Emin içinden: ‘Ayten... Aysel...’ diye tekrarlardı. Bütün bu inkılaplar, zahmetler, ümitler, sonunda birkaç yeni erkek veya kadın isminin değişmesine yaramıştı. Tıpkı Meşrutiyet senelerinde olduğu gibi...” (s. 223). Tanpınar, Anayasanın Türkçeleştirilmesini dilde yapılan bir zafer olarak görürken birkaç yıl sonra kendisiyle yapılan bir mülakatta Dil Devrimi ile ilgili görüşlerinin değiştiği anlaşılmaktadır: “Dil insandır ve hakiki milliyettir yani hem insan

¹⁰⁸ Hz. İsa'nın göğe yükselmesi kastedilir. İtalyan ressam Raffaello Sanzio da Urbino'nun (1483-1520) *Transfiguration* (Tecelli) adlı tablosu uruc tablolarına örnek verilebilir. Tabloyu incelemek için bk. : (<https://www.wga.hu/art/r/raphael/5roma/5/10trans.jpg>).

hem cemiyettir. Bu kadar mühim bir unsur üzerinde tehlikeli ameliyeler yapılmamalı idi.” (Okay, 2017: 287).

Tanpınar (2017) Cevat Dursunoğlu’ya yazdığı mektubunda daha rahat çalışacağı, halka daha yakın olacağı için mebus olmak istediğini söyler. *“Mebus olursam daha geniş vakit bulacağım. Daha rahat olacağım. Çünkü vazife mesaim, edebi mesaimden ayrı olacaktır. Diğer taraftan hayatla ve cemiyetle temasım daha geniş olacak. Politika çok hoşuma gidiyor.”* (s. 70) diyen Tanpınar, meclise girer ve Maraş’a, vekil olarak ziyarete gider. 1946 yılında Maraş’ın Kurtuluşu vesilesiyle Halide Nusret ile bir araya gelen Tanpınar, *“Sokak politikası, kahvehane politikası yapıyorum kardeşim ve bundan nefret ediyorum. Benim işim değil bu.”* (Okay, 2017: 281) diyerek politika ile ilgili ümitlerinin söndüğünü apaçık söyler.

4.1.4.8. Acıbadem’deki Köşk

Anlatıcı, dayısının icatları karşısında sürekli hayal kırıklığı yaşadığı için ümit duygusunu yitirdiğini söyler. Çocukluğunu Acıbadem’deki Köşk’te geçiren anlatıcının, dayısı Sâni Bey’in icatlarıyla hayata bakışı değişir. Her gördüğü makineyi kendi çalışmasına eklemek isteyen dayısı onca başarısız icatla, anlatıcının düşünce tarzına ve mizacına tesir eder:

“Eğer dostlarım beni ciddi bulmuyorlarsa, olur olmaza gülmemi ayıplıyorlarsa yahut kendilerini o kadar heyecanlandıran, büyük ümitlere kaptıran işlerde soğuk durduğumdan şikâyet ediyorlarsa, hülâsa herkese benzemek ve herkesle beraber az çok çıldırmamak meziyetlerinden -ki hayatta muvaffakiyetin en büyük şartlarından olsa gerektir- mahrumsam, bunun tek mesulü şüphesiz annemin dayısı veya onun icadı olan bu şaheser gusülhanedir.” (s. 233)

Hikâyede her daim ümitli olan, anlatıcının dayısı Sâni Bey’dir. Yapmış olduğu tüm icat, ıslah ve tadil çalışmalarından sonra başarısızlıkla sonuçlanan ürünlerinde dahi muvaffakiyet elde ettiğini düşünür. Ortaya çıkardığı ürünün yapımına farklı yollardan gittiği için başarılı olduğunu düşünür, bu yüzden pes etmez:

“Fakat aynı mantıkla, aynı zihniyetle varmadım. Netice bir olsa bile yol ayrı. Esas olan da budur. Sen netice bir diye benim çalışmamı inkâr ediyorsun! Beni

muvaffak olmamış addediyorsun. Hâlbuki muvaffak oldum. Dünyaya yeni bir icat hediye ettim. Bisikleti değiştirdim. Tadil, ıslah, ikmal ve tanzim ettim...” (s. 239)

4.1.4.9. Rüyalar

Yazar Cemil, çalışma isteğinin eskisi gibi olmadığına farkına varır. Neşesini yitirmesine sebebi rüyalarıdır, iki ay rüya konusu üzerine araştırma yapmasına rağmen rüyalarının nedenini anlayamaz. Alışlagelmiş rüyaların dışındakiler kendisini korkutur, bu durumdan kurtulmak için elinden geleni yapar. Sonra rüyalarında bir genç kadının kendisinden yardım istediğini görünce çaresiz kaldığı için azap duyar. Rüyasında beliren kadının yaşadıklarının sırrını çözmek ister, iki gün rüya görmeyen Cemil kendisini ufalmış bulur; kadını tekrar rüyasında görme ümidiyle yaşar:

“Bütün gün ve gece, yatana kadar kendi kendine genç kadını göreceğini ümit etmişti. Ertesi günün tecrübesi daha ağır oldu. Akşama kadar avare, yıkılmış, hakikaten bir sevgiliden ayrılmış gibi perişan dolaştı. ‘Bir daha göremeyecek miyim?’ diye kendi kendine sordu. Rüyalarının esrarı, dünyasını o kadar aşmıştı ki, kendisini şimdi bütün hayata yabancı buluyordu.” (s. 251)

4.1.4.10. Adem’le Havva

Âdem ile Havva Aden’den yeryüzüne; Havva Yemen’de bir kuyu başına, Âdem Serendib’te bir dağ tepesine ayrı yerlere indirilirler. Havva, Âdem’i nasıl arayacağını; Âdem Havva’yı nerede bulacağını düşünür. İlk insanların birbirine hasret duydukları bu ilk ayrılıkla hissettikleri diğer duygu da ümittir.

4.1.4.11. Bir Tren Yolculuğu

Trendeki yolcular, Fevzipaşa İstasyonu’nda tiyatro topluluğunun trene binmesini bekler. Anlatıcı, pencereden gördüğü oyuncuların ruhsal ve fiziksel portresini çizdiğinde onların belli bir kültürel birikime sahip olduklarını ve yoksulluk içinde yaşadıklarını görürüz. Shakespeare¹⁰⁹’ın *Yanlışlıklar Komedi*si ile *Jül Sezar* adlı oyunlarını ve Ahmet

¹⁰⁹ William Shakespeare (1564-1616), *Yanlışlıklar Komedyası*’nda olay dizisini ikiz kardeşler ve onların ikiz uşaklarının benzerliğinden kaynaklanan yanlışlar üzerine kurmuştur. Kaderin bir fırtınayla dağıttığı ailenin bireyleri, bu gülünç olaylar arasında birbirini bulur.

Nuri¹¹⁰'nin *Sekizinci* oyununu sahnelemeleri, oyuncuların edebi alt yapılarının olduğunu göstermektedir. Kaderin karşısında hayalleriyle tutunmaya çalışan oyuncuların tüm sıkıntılara rağmen ümitlerini yitirmedikleri dile getirilir: “*Çehrelerinde, ellerinde, konuşmak için ağız açışlarında, sükûtlarında, bir ideali değilse bile büyük bir ümidi eskiterek yaşadıkları, delik deşik olmuş bir şemsiye altında barınır gibi, çok güzel, çok parlak bir şeyin harabesine sığınmış oldukları görüliyordu.*” (s. 268)

Kadın oyuncu Zeynep, küçük yaşta evlendiği kocasınca anlaşılamamaktadır, yalnızlık hisseder. Okumuş yazmış kadınlardan olmasa da hayallerinin peşinde koşmak isteyen bir yanı vardır. Kocasıyla kavgaları artınca abisinin arkadaşlarıyla beraber Hollywood’a kaçmaya karar verir. Çocukluğunun öcünü kaderden almak isteyen Zeynep, meşhur ve zengin olunca İstanbul’a başarılı bir şekilde tekrar dönecektir. Balet ekibi kurmayı düşleyen Zeynep, evden kaçma teşebbüsünde bulunur lakin polis tarafından yakalanıp kocasına teslim edilir. İhtiyar aktör ile yolları kesişen Zeynep oyunculuk hayalini kısmen gerçekleştirir. Genç kadın “iyi günler” için ümit duygusunu yitirmez, “... daha ötesinin bir imkansızlık; olmayacağı bile bile kurulan hayaller, cılk çıkan ümitler, birbirini tutmayan hesaplar, farkında olmadan işlenen hatalar, tek çare gibi görünen budalalıklar ...” dan (s. 273) bıkmış olmalı ki çıktığı turnede zengin bir köylüyle evlenir. Anlatıcı, ümit duygusunu yağmurlu bir havada gökte beliren güneşe benzetir: “*İyi günler... Bu yağmurlu yolculukta, gökyüzünü tepemize mavi, büyük, tek bir çiçek gibi asan, telgraf tellerinin hemen alt çizgisinde, pencerelerin camlarında her yağmur damlasını bir elmas yapan kısa güneşli anlar gibi...*” (s. 273)

4.1.4.12. Yaz Gecesi

Hikâyede iki kız kardeşin başkişiyi eve neden çağırdığının bir cevabı yoktur. “Niçin çağırdılar?” diye içinden söylenip geldiğine pişman olan başkişi, yıllar önce hasta adamın yattığı odaya girince evden çıkıp gitmek ister. Bu sırada günün son trenin düdüğü duyulur, tramvay ile gidebileceği ihtimali onu sevindirir. Başkişi geçmişin içine hapsediği için gelecekte ümitli değildir. Zehra’nın aradan yirmi yıl geçmesine rağmen başkişiyle münasebetini koparmaması, muhtemel bir münasebetten hâlâ ümitli olduğunu gösterir.

¹¹⁰ İbnürrefik Ahmet Nuri(1874-1935), *Sekizinci* oyununu Alfred Savoir’ın *La Huitieme Femme de Barbe-Bleu* (Mavi Sakalın Sekizinci Karısı) oyunundan uyarlamıştır. Etkilendiği bu oyun sonrası soyadını Sekizinci olarak seçmiştir.

4.1.4.13. Birinci İkramiye

Emin Efendi çalıştığı resmi kurumda maaş almaya başladıktan sonra, şansını denemek için bir piyango alır. Büyük ikramiyenin, kendisine çıkacağına fazlasıyla inanır. Bilete o kadar ümit¹¹¹ bağlar ki gece rüyasında dahi piyango bileti görür. Büyük para kazanacağını düşünür düşünür bu hayali benimser. Çevresindeki insanların kendi emeliyle dalga geçmelerine önem vermez, sapsarı liralari düşünerek *“Garip kuşun yuvasını Allah yapar, hele sabır!..”* (s. 290) deyip geçer, talihin gülen yüzü nihayet kendisine görünür: *“Birinci ikramiye numaraya isabet etmiş, imamın dediği gibi nihayet şimendifer çarpmıştı. Onunla alay etmişlerdi ama işte Allah da onları utandırmıştı. Hem o zaten bunun böyle olacağına emindi.”* (s. 291). Ümit ettiği gibi büyük ikramiye kendisine çıkmıştır ve Emin Efendi karısı ile sabaha kadar parayla ne yapacaklarını düşünür. Bankadaki memurun gazetede ki ilan baskı hatası olduğunu söyleyince Emin Efendi kalp krizi geçirir: *“İki günden beri büyük büyük ümitlerle çarpan kalbi, böyle bir inkisar-ı hayal önünde duruvermiş ve Emin Efendi de büyük ikramiyenin birkaç dakika içinde eriyen hayali gibi söñüvermişti.”* (s. 292). Tanpınar da maddi sıkıntısına son vermek için bir ümitle aldığı piyangolara ya cüzi rakamlar denk düşmekte ya da hiçbir şey çıkmamaktadır: *“Bu sabah bire kadar şiirle meşgul oldum. Adeta soğuk su ile yıkandım. Maalesef piyangodan bir şey yok. İstikbal karanlık.”* (Tanpınar, 2018: 140).

4.1.4.14. Emirgan’da Akşam Saati

Sabri, yaz yağmurunda ıslanmamak için evin sundurmasına sığınan genç bir kadına tesadüf eder. Hasta ve yorgun görünen kadını eve davet eder, kadının acısını dindirmek için onu eğlendirmeye çalışan Sabri, kadına istediğinde tekrardan eve gelebileceğini söyler. Genç kadının o gün evde oluşturduğu mahremiyetine alıştığı için kadın gittikten sonra evi çok boş bulur. Ertesi sabah gelmesini ümit ettiği kadın gelmez, gün içinde gördüğü kadınlara başka gözle bakan Sabri; akşam olunca karısını ve çocuklarını düşününce azap duyar ve genç kadının gelmesini ümit etmekle hata ettiğini düşünüp gelmesini istemez. Her şeyi yoluna koymuşken iki gün sonra genç kadın çıkagelir ve Sabri kadını kovmayı düşünse de yapamaz. Bu duygunun yanında zihinde olumlu bir duygunun da yer alacağını bilir; Sabri’nin bu durumu, ambivalans¹¹² duyguları bir arada yaşadığını

¹¹¹ Hikâyede rabt-ı ümid diye geçmektedir.

¹¹² Duyguların birbirine zıt olma halidir.

göstermektedir: *“Fakat tek bir yolda yürüyecek insanlardan değildi. Onun zihnine herhangi bir düşünce hiçbir zaman yalnız gelmezdi. Muhakkak bir karşılığı, birkaç benzeri ve ayrısı olacak, kine sevgi, sevgiye şüphe, şüpheyne hiddet ve kayıtsızlık refakat edecekti.”* (s. 314). Benliği parçalanan Sabri’nin duygu hâli kadının etrafında çeşitlenir: *“Bunlardan kimisi kızdı, kimi hayran oldu, kimi onunla beraber bulunmaktan mesut, her hareketini, her sözünü alkışla kabul etti; zavallı Sabri çekildiği bir köşeden onların bu telaşlı oyununu seyretmekle kaldı.”* (s. 314). Oysa Sabri, genç kadının yüzünden vicdan azabı çeker; o an kadının tesiri altında kalır ki kendisine o yüzden çok kızar. Ümitsizce etrafına bakınan Sabri, dışardan gelen etkilenmelerle kendini çabuk kaybetmesini hazin bulur.

4.1.4.15. Fal

Hikâyede anlatıcı ve arkadaşı merak ettikleri gelecekleri hakkında bilgi sahibi olmak için falcıya başvurur. Öncelikle girdikleri odanın sefilliğinden bahseden anlatıcı fal hususunda ümidini yitirmiştir. Falcının yardımcısının getirdiği kahve ile birlikte anlatıcı, falcının sanatını iyi icra edeceğini düşünür. Odanın ve eşyaların görüntüsünün aksine kahve lezzetlidir ve fincan temizdir. Anlatıcı, mitolojik karakter Pythia’ya da benzettiği falcının gelecekte haber vereceğini düşünürken ümitleri yıkılır. Falcının tahminleri ve yorumları anlatıcıya göre gülünçtür.

4.1.5. Sonsuzluk¹¹³

Tanpınar’ın bazı hikâyelerinde sonsuzluk duygusu alegorik bir yapıda verilir, özellikle mitolojiden yararlanıldığı görülür.

4.1.5.1. Abdullah Efendi’nin Rüyaları

Hikâyede açık ve örtük olmak üzere sonsuzluk/ebedilik duygusu yer almaktadır. Tanpınar, bazı kavramlara/motiflere -mitolojiden de yararlanıp- alegorik bir anlam katarak kurguyu zenginleştirmiştir. Hikâyede ayna, yılan, yıldız, sekiz, kayık, su/susuzluk, güzellik/sevgili, rüya, ağaç, zaman kavramları sembolik bir anlatımın içinde sonsuzluğu

¹¹³ Sonsuzluk duygusunun ve bu duyguyu destekleyen duyguların/kavramların Tanpınar’ın hikâyelerindeki kullanım sıklığı şu şekildedir: “ebediyet” (13), “sonsuzluk” (7), “rüya” (188), “güzellik” (21).

çağrıştıran/hissettiren duygular olmuştur. Ayrıca mitolojik kahraman Sisyphus'un varoluş süreci hikâyede yer almaktadır.

Hikâyede Abdullah Efendi bilmediği bir eve su içmek için girdiğinde odalardaki aynaları görür. Ayna sembolü, ikiliği doğurmuştur; sonsuzluğu çağrıştırmaktadır: “*Özne en başından beri ve sonsuza dek bölünmüştür.*” (Özcüler, 2015: 75). Bütünlüğü yakalamak isteyen Abdullah Efendi, Ben'e kavuşma arayışında aynayı kullanır. Lacan'ın ayna evresinde kişi yanılsamaların yani sonsuzluğun içinde kaybolur:

“Ve bu derinlik sanki karşı karşıya konmuş iki ayna gibi bakışlarının takıldığı her şeyi bir sonsuzluk içinde çoğaltıyordu. Şüphesiz bu hususiyet yüzünden olacak, şimdi bizzat kendisini üç adım önünde görüyor ve her an tekrarladığı mütereddit hareketlerle ikizleşen hüviyetlerinden hangisinin asıl hakikisi olduğunu anlamağa çalışıyordu.” (s. 22)

Abdullah Efendi lokantadayken alkolün de etkisiyle tahayyül dünyasını gerçekdışı unsurlarla şekillendirmiştir. Arzuladığı kadının güzelliği yerinde boşluk görür, yaşadığı azap ona sonsuz görünmüştür. Sonsuzluğun konuşma dilinde sıfat olarak kullanımı, onun anlamlandırılmasında çeşitliliği doğurmuştur. Tanpınar'ın dilsel alışkanlıkları bu özelliğe göre düşünüldüğünde ebediyet, azabın sıfatı olarak kullanılmıştır denilebilir:

“(…) deminden beri güzelliğine, zarifliğine, hayat iştahına hayran olduğu genç kadın ortadan kaybolmuş, yerinde bir yığın elbise, sadece bir yığın eşya kalmıştı. (...) fakat ıstırap ve azabı içinde bu kısa fasıla Abdullah Efendi'ye bütün bir ebediyet gibi göründü. Bu dakikayı hayatından silmek için o neleri feda etmezdi!” (s. 19)

Hikâyede Abdullah Efendi Yunan mitolojisindeki Sisyphus'a benzetilmiştir. İnsanların en kurnazı Sisyphus, Ölüm Tanrısını bile aldatmış; dünyanın düzenini bozmuştur. Yıllar sonra cezalandırılan Sisyphus, koca bir kayayı çıplak elle tepeye çıkaracak; aşağı indirdiğinde tekrar zirveye taşıyacaktır. Sonluların sonsuzluk oluşturduğu bu kavram, insanın varoluş mücadelesini anlatmaktadır. Abdullah Efendi de sonlulardan biridir ama sürekliliği sağlayan bir sondur:

“Gayriihtiyari, kadim efsanenin bütün ebediyet boyunca, cehennemde hep aynı kızgın kaya parçasını dik bir yokuşa ite kaka sürüp taşımağa mahkûm ettiği kahramanı düşündü ve insan talihinin zalim imkânları karşısında ürpere ürpere bu manzarayı üst üste birkaç defa daha seyretti; sonra büyük bir irade gayretiyle bakışlarını o taraftan çekti.” (s. 20)

Abdullah Efendi, sokakta saldırganlık ve cinsellik gösteren insanların hareketleriyle ruh-beden ayrılığı üzerine düşünmeye başlar. İnsan ruhunun sonsuzluktan gelen iç sesinden kurtulmak ister. O ruh; insanı sürekli parçalayan ve yontan bir sestir ki sonsuzdur, ondan kurtulmak mümkün değildir. Abdullah Efendi için gerçeklik, eşyanın¹¹⁴ sükûnetidir, eşyanın “*değişmez manzarası onun için hayatta bir teselli ve zevk kaynağı*” (s. 20) olur; ona göre sonluluğun sürekliliği sonsuzluğa yapılan yolculuktur. Demek oluyor ki ruhu ebedi, bedeni ise somut gerçeklik olarak ele almıştır:

“Bu hayvani bir homurtuya istihale ederken yarı yolda donup kalmış binlerce kesik insan sesinin, ahenksiz, şefkatsiz, fakat uzviyet kadar sıcak tufanı idi ve bu çok canlı, bir yara kadar ürperişlerle dolu sıcak, adeta kan renginde homurtuya, şeytani bir orkestrayı andıran garip ve madeni bir ses, eşyanın şikâyetinden başka bir şey olmayan bir diğer ses daha iştirak etmekteydi. Abdullah Efendi, uykusunun içinde kendisini ölesiye tazip eden bir kâbuslu rüyadan uyanmak için gayret sarf eden bir adam gibi silkinip kaçmak istedi. Fakat bu sestem, insan ruhu dediğimiz vahşi ormanın derinliğinden gelen bu yabani, ebediyen melun ve hayvani sestem kurtulup kaçmağa imkân var mıydı?” (s. 40)

Hikâyede sonsuzluk duygusuyla iliştilen örtük ifadelerden biri, güzellik imajı olmuştur. Abdullah Efendi’nin odasına başka bir gezegenden gelen sevgili, hayalîdir; anlatıcı onunla güzellik idesini yakalamak istemiştir. Sanatsal bir çizgide oluşturulan sevgili mitolojik bir yıldızdır, anlatıcı sınırı olmayan hayal gücüyle sonsuzluğa ulaşır. Sevgilinin etrafında gelişen güzellik imajı sonsuzluk duygusunu doğurmuştur. Zihnine “*güzel mahluk*”un girmesine hiç şaşırmamıştır, çünkü Abdullah Efendi’nin sonsuz hayal âleminde yarattığı bir güzelliştir o. Yıldız kasırgası içinde yıldızlara basarak kendi cevherinde görünen “yıldızın mucizeli çocuğu” olan sevgiliye, Abdullah Efendi hakikatte ulaşamamıştır:

“(...) bu güzel mahlûkun, böyle uçan bir çatıdan ve bir yıldız kasırgası içinde odasına tavandan girmesine hiç de hayret etmedi. Zaten, bu güzel ve asil mahlûkun kendisiyle aynı hamurdan yuğrulmuş olmasına hiçbir zaman inanmamış, onun çok yüksek, büsbütün başka ve erişilmez bir âlemden gelmiş bir mevcut olmasına daima ihtimal vermişti.” (s. 16)

Sonsuzluğa işaret eden bir başka kavram gök cismi yıldız; matematiksel bir işlemin örüntüleri olduğu için sonsuzluğun en somut örneğidir. Tanpınar’ın ifadelerinde de yıldız sonsuzluğun simgesel anlatımıdır: “*Yıldızlı gece büyülerdi beni sanki. Sonsuzluk dalga*

¹¹⁴ Kubbealtı Lügati’ne göre tanımı: “Yaratılmış olan her şey, şeyler, nesneler.”
<http://lugatim.com/s/e%C5%9Fya> Erişim Tarihi:10.07.2019.

dalga vücudumu ve ruhumu doldururdu. Bir Sümer rahibi gibi muhayyelem hep yıldızlarla meşguldü.” (Tanpınar, 2017: 395). Hikâyede yıldızların sürekliliğini yitirmesi (zaman), volkandan fışkıran küllerin kapladığı bir diyarın olması (mekân); Abdullah Efendi’nin tahayyülünde sonsuzluk duygusunun bir halkasının koptuğuna işarettir. Nitekim Abdullah Efendi evin odalarında gezinirken büyük bir boşluk hisseder. Bu boşluk (boşa geçen zaman) sonsuzluğu yarıda kesmiş; ayrıca ölüm düşüncesinin korkusu, sonsuzluk duygusunu yitirmenin yanında önemsiz kalmıştır:

“Ölüm düşüncesinin kendisi bile buna benzer bir kâbus, herhangi bir değişme, bir hareket, bir arıza fikrinden bu kadar uzak, hayatı bir çırpıda ilga ediveren böyle bir boşluk hayalini doğuramazdı. Sanki zaman volkanından fışkırmış küllerin kapladığı bir diyardaydı; sanki süreklilik dediğimiz, yıldızlardan örülmüş zincir birdenbire kopmuş...” (s. 46)

Mitolojide fazlasıyla kullanılan yılan motifi, kötülüğün temsilcisiyken bu hikâyede *“kuyruğunu yiyip kendi kendinden doğan büyük ve ebedi yılan”* sonsuzluğun anlatımıdır. Kuyruğunu yiyip kendini besleyen yılan bir kısır döngünün içine girer ama sonuçta sürdürülebilirliği sağlar. *“Tevrat’ın Tekvin Bab3’te Havva sonsuzluğa ulaşacağını bir bakıma “Allah” gibi olabileceğini düşünüp yılanın (şeytanın) aldatmacasına kapılmıştı.”* (Galata, 2018: 87). Yılan Abdullah Efendi’nin ayaklarının ucunda ölmüştür; sonsuzluğun yitirildiği, yılanın ölümüyle anlatılmıştır. Abdullah Efendi karanlıktan (sonludan), aydınlığa (sonsuzluğa) yani realiteden hayal âlemine tekrardan kavuşmak ister:

“(…) kuyruğunu yiyip kendi kendinden doğan büyük ve ebedi yılan, ayaklarının ucuna cansız ve upuzun yıkılmıştı. Abdullah sanki bu ölüye basmamak ister gibi dikkatle, yavaş yavaş, adeta çok koyu, çok karanlık bir mayide yüzer gibi yürüyordu. "N'olur, n'olur, diyordu, bu zifiri karanlık bir tarafından delinse, güneş, ay, yıldız ışığı, ecinni gözü, her ne olursa olsun biraz ışık gelse, tanıdığım, tanımadığım bir şeyler görsem..." (s. 46)

Hikâyede su/susuzluk kavramlarına sıkça yer verilmesi tesadüfi değildir, bu kavramlarla da sonsuzluk yakalanmak istenmiştir. Abdullah Efendi hikâyede ara ara susar, ancak bu susuzluk semboliktir, o sonsuzluğu yakalamayı arzular: *“Bir köşe başında durdu. Susamıştı. Bütün gırtlığı yanıyordu. Fakat buna ehemmiyet vermedi. Bu saatte kimden su isteyebilirdi?”* (s. 31). Abdullah Efendi sokakta hayrat bir çeşme bulmasına rağmen sadece yüzünü yıkar, amaç susuzluğu gidermek olsaydı, anlatıcı Abdullah Efendi’ye çeşmeden su içirirdi. Suyun reddedilmesi hikâyenin son bölümünde de geçer. Abdullah Efendi,

susuzluğunu gidermek için girdiği evde billur sürahiyi görür. 7-8 yaşlarındaki çocuk ona engel olur. Sürahidenden kadehlere suyu bölerek oyun oynadığını ve Abdullah Efendi'den içmemesini söyler: “*Bilir misin ki benim güzel bardaklarım da var, hepsi ayrı bir yıldızın cevherinden yedi kadehim var, ben bu sürahiyi zaman zaman bu kadehlere boşaltırım, birinden ötekine... Fakat hiç içmem...*” (s. 51). Hikayenin sonundaki bu metafor çok önemli ve anlamlıdır. Kadehler arasında geçişi sağlamak sürekliliği sağlayacak ve bütünlüğü elde edecektir. Sonsuzluğun tanımındaki zaman, sürekliliği ve mekân, bölünebilirliği kapsıyorsa o halde sürahidenden bardaklara boşalan suyun oyunu da sonsuzluğun işaretidir. “*Çocuk için sürahi, asli fonksiyonu dışında algılanarak ı ışık oyunlarını yansıtan bir oyuncak hâline dönüşmüştür.*” (Özcan, 2012: 190). Gezegenleri sembolleştiren “hepsi ayrı bir yıldızın cevherinden yedi kadeh”, fezayı sembolleştiren ise sürahidir. Gezegenler zaman zaman bu boşlukta/sonsuzlukta hareketlenir; zamansız ve mekânsızlığın timsali feza ebedidir. Abdullah Efendi'ye göre bu tanım nasıl şekil almıştır? Abdullah Efendi sürahiyi bulunca da içindeki suyu içmez, bardağa döküp bütünlüğü bölmek ister, yani çoğalmak/sonsuzlaşmak ister. Kişiliğinin bölünmesi de aslında onun için arzulanan bir şeydir, çünkü sonlu sonsuzluğa bölünerek ulaşır. Bardaktan su içmek ister ama çocuk içirmez; sürahinin içindeki su sonsuzluktur. Gerçekte ulaşması mümkün değildir, ona ancak tahayyülünde ulaşabilir. Suyu içerse realite karşısına çıkacaktır, çocuk sürahiyi ve bardakları sokağa fırlattığında “*ne billur sürahi parçası, ne de küçük su birikintisi*” vardır ve hakikat günün aydınlanmasıyla görünmüştür, her şey Abdullah Efendi'nin hayal âleminin sonsuzluğu yakalama arzusundan doğmuştur. Tasavvuf âlimlerinin baktığı yerden bu alegoriye bakarsak sürahi Tanrı'dır, bardaklar insan bedenleridir, o halde bazı bardaklar tam dolacak, bazıları yarım kalacak, bazıları hiç dolmayacak; ama bedenler değişecek; ruhlar(su) ise ebedi olacaktır. Bunu yapan sürahidir, bütündür, “*Biz Allah'tan geldik, O'na döneceğiz.*” (Bakara Suresi 2/156) ayeti bu su oyununu açıklar niteliktedir.

Hikâye sekiz bölümden oluşmaktadır, yedi bölümde Abdullah Efendi bölünmüşlük yaşar; sekizinci bölümde sonsuzluğu yorumlar. Sayıların simgesel değerine bakıldığında sekiz sonsuzluğun işaretidir. Ortaçağ yorumcularına göre Tanrı dünyayı 6 günde tamamlamıştır, 7. gün Tanrı'nın dinlenme günüdür ve zamanın geçişine işaret eder, 8. gün İsa'nın dirilişiyle sonsuzluk başlamıştır. Tanpınar, hikâye boyunca Tanrı'nın mükemmelliğini “*kâinatı saran ve ona güzelliğini veren büyük sırrı*” (s. 15) gözler önüne sermek için gök cisimlerinden de fazlasıyla yararlanmıştır. İnsanın mükemmelliğe

yolculuğunun, tahayyülün sınırlarını aşmakla mümkün olabileceğini hikâyede okuyucuya hissettirir.

Abdullah Efendi, Yunan¹¹⁵ mitolojisindeki ölümler nehrini geçip sonsuzluğa ulaşmak isteyen ruhlara benzer. Tanpınar, aşkı “*ruhun ebediyete doğru yaptığı geniş hamle*” (Tanpınar, 2017:151) olarak tarif etmiştir. Abdullah Efendi de arzuladığı kadının aşkıyla sonsuzluğu yakalayacağını düşünür, kayık mitolojiyle bağlantısı olan önemli bir motiftir: “*Ve Abdullah Efendi dar sokakların karanlığı içinde, kendisine bu gecenin sefaletlerini unutturacak kadın vücudunu, efsanevi bir kayık gibi, yaşadığı anın karanlığına aydınlığı, huzuru ve aşkı taşıyacak olan narin mahlûku tahayyül ederek arkadaşlarını takip etti.*” (s. 27)

İnsan hayal âleminin sınırlarını aştığında sonsuzluk karşısına çıkar, bu âleme rüya ile ulaşır, rüya insanın hayallerinin tepe noktasıdır. Tanpınar’ın hikâyelerinde de önemli bir kavram olan rüya, sonsuzluk bağıını koparmaz. Tanpınar, rüyalar âleminde gezinen insan için şunları söyler:

“Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söylenir. "İç içe iki oda gibi, uyanık hayat ile rüya hâli yan yana" dururlar. Dramın kahramanı maddeden ziyade ruh olduğu için, birinden öbürüne çok çabuk geçilir. Bir anda karanlık bir eşik atlanır ve bir başka yıldızın kendisine mahsus nizamı altında, başka bir zaman ve uyanık hâlden çok ayrı, daha geniş imkânlı, daha kesif, son derecede hızlı ve tesadüfe bağlı bir hayat başlar.” (Tanpınar, 2011: 32)

İnsan ruhunun sonsuzluk âleminde gezinmesinin bir yöntemi de ona göre rüyadır. Abdullah Efendi’nin Rüyaları hikâyesi ruhun sonsuzlukta gezinmesinin iyi bir örneğidir. Abdullah Efendi’nin hakikatten uzaklaşan dünyası, rüyalar âleminde çoğalarak sonsuzluğu yakalama çabası içindedir. Abdullah Efendi, rüyayı yaşamının kontrol mekanizması olarak da görür, onlara itibar eder: “*Bununla beraber ne rüyalarında, ne de bugün tesadüf ettiği rakamlarda böyle bir akıbeti haber veren bir şey yoktu.*” (s. 21). Geceye sığdırılmış kurgusuyla var olan hikâye; gece-gündüz, rüya-uyanıklık hali, hayal-hakikat, sonsuz-sonlu çatışmalarını da verir. Bunların farkı okuyucuya sunularak hikâye bitirilmiştir. Tanpınar, gece ve rüyanın insanın yaratıcı yönünü ortaya koyduğunu ve sınırsız varlığını sonsuzluğa

¹¹⁵ Yunan mitolojisine göre ölümler nehrini geçmek isteyen ruh, Styx Nehri’nin kayıkçısı Kharon’u bulur ödemeyi yaptıktan sonra sonsuzluğa geçiş sağlar (Erhat, 2018: 173).

ulaştırdığını söyler: “Geniş ve ıssız gece! Sana bir anne yüzüne bakar gibi bakıyorum. Yıldızlar, hayatın mucizesi fışkırsın diye parçalanmasına razı olduğun için rüyan; aydınlık ise yaratıcı düşüncendir; sen, düşüncen tahakkuk etsin diye mutlak ve hudutsuz varlığını bulandırdın!” (s. 32)

Hikâyede Abdullah Efendi’nin yaşanan zamanın dışına çıkma ya da başka bir zamanda yaşama isteği, sonsuzluk duygusuna ulaşma arzusundan kaynaklıdır. Sonsuzluğun tanımlandırılmasında kullanılan süreklilik kavramının kesilmesini istemez. Abdullah Efendi zamansızlığı/sonsuzluğu kadının ve dünyanın güzellikleri arkasında arar. Arzularının peşinden geneleve giden Abdullah Efendi’ye göre tensel zevk/güzellik, zamanın ritmini kaybettirecektir:

“Şimdi onu kendi elleriyle, yavaş yavaş genç ve cins hayvan vücudunun bütün güzelliklerini seyrede ede sayacak, küçük bir lambanın yarım yamalak aydınlattığı bu odada omuzlarını, olgun ve taze göğsünü, çıplak karnını uzun uzun seyredecek, okşayacak ve sonra bütün bu güzellikler içinde zamanın ritmini kaybedecekti.” (s. 28)

Rüya âleminde zaman kavramı olmadığı için Abdullah Efendi, sonsuzluk duygusunu apaçık yaşar: “Saniyeler bu gölgeler âleminde ebediyet kadar uzundur.” (Tanpınar, 2011: 32). Abdullah Efendi “bu gergin zemberek bir defa kırılrsa ortaya kim bilir neler çıkar” (s. 46) düşüncesiyle sürekliliğin bozulmasından korkmuştur. Zaman, hakikatleri apaçık gün yüzüne çıkardığı için ondan ve “eski bir zaman bakıcısı” olmaktan kaçır. O, yaşadığı gecenin diğer gecelerden farklı olduğunun farkına varır, sıradan insanlardan farklı olarak yaşadığı bu zaman onu korkutmuştur ama onu sonsuzluğa ulaştırmıştır. Sonsuzluğu “kendi kafasının mahsulleri” ile yakalamıştır. Bu yaratım süreci sancılıdır: “Kim bilir belki güneş doğunca bu işkence de biter.” (s. 43)

Abdullah Efendi’nin susuzluğuna bütün kâinat üzülür, susuzluğun sona ermesini bekler: “Ölmüş, yaşayan bütün bir kâinat, gece yarısı büyük su seslerine doğru, bir çölden koşan hayvan sürüleri gibi orada, kurumuş gırtlığında toplanmış, bir damla suyun serin şifasını bekliyorlardı ve Abdullah bu susuzluğun tesiri altında büzülmüş damarlarını bir nevi karışık köklü Tuba ağacı gibi görüyordu.” (s. 49) Susuzluk, Abdullah Efendi’yi Tuba ağacına döndürmüştür. Kökleri yukarıda dalları aşağıda olan bu ağaç, -cennette olduğu rivayet edilmiş- mutluluk, ölümsüzlük manalarına da gelmiştir.

Son olarak insan doğumundan ölümüne kadar ürettikleriyle sonsuzluğu yakalamak ister. Sanatçı ise, sonsuzluğu sanat eserleriyle yakalayıp sınırsızlığa ulaşır. Sanatçının hayal gücüyle ürün haline gelen eser, başka dünyalarda çoğalır, sonsuzlaşır, kalıcı olur. Tanpınar'ın Hasan Âli'ye yazdığı bir mektubunda bu ebediyetten bahseder: “*Âşık olduğum, yalnız gezdiğim günleri düşündüm. Ve kendi kendime ‘yarabbim dedim, acaba genç bir âşık bir gün buralarda tıpkı benim on on beş sene evvelki halimde dolaşırken benden bir mısra okuyacak mı?’ Ebediyet işte bu! Eğer böyle bir şey olursa vallahi mezarımda dönerim.*” (Sunat, 2004: 28). Bu hikâyede Abdullah Efendi aslında diğer gecelerden farklı bir gece yaşarken hayal gücüyle sonsuzluğa ulaşmaktadır. Tanpınar, sonsuzluk duygusunu okuyucunun yakalayabilmesi için zengin kelime oyunları yapmıştır. Sembolik anlatımların ağırlık kazandığı bu hikâyede sonsuzluk, ulaşılması mümkün olmayan ama hep peşinde koşulan bir duygu olarak verilmiştir.

4.1.5.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Hikâyede sonsuzluk duygusu, kadın imgesi üzerinden yansıtılmıştır. Doğurganlığıyla ve güzelliğiyle ön plana çıkan Ketî, hikâyede ikonik bir niteliktedir; anlatıcının tapınırcasına betimlediği “*tek başına yaşayan bir abide*” (s. 53) yahut “*yıldız parıltısından yapılmış acayip bir sanem*” (s. 53) gibi resmettiği Ketî'nin güzelliği, zamanın karşısında solmayan cinstendir. “*Yüzü bir güneş saati kadar temiz, yumuşak ve insana yakın*” (s. 53) Ketî, anlatıcının dünyasına yayılan bir ışık olur; Ketî, bereket tanrıçası; Ketî, doğuran ve ana rahmine çağıran yani sonsuz bir devinimi anlatan imgedir. Ketî'nin sonsuz güzellikteki tabiatla uyumlu bedeninin; hikâyede kullanılan güneş, pınar, balık, sanem, abide gibi metaforlarla irsî yönü ortaya konulur, ruhsal yönüne değinilmez. Ayrıca anlatıcının an'ı yaşama konusundaki tecrübesizliği, onun sonsuz güzellikteki Ketî'ye ulaşmasını engeller. Tanpınar, günlüklerinde kadın vücudunun güzelliği karşısında bir tanrıçaya tapar gibi hissettiğini belirtir; kadını, insan olan kadından ayırmak ister; hikâyede anlatıcı da Ketî ile sıradan insanın özelliklerini aşip tanrısal bir güzelliği tasvir eder; kadın vücudunun güzelliği, Tanpınar'da sonsuz güzelliktir.

Tanpınar, “Şiir ve Rüya” adlı makalesinde müziğin ve zamanın sonsuzluğu üzerine “*Musikî daima oluş halindedir. Zaman gibi ve onun nizamiyle kendi kendisini yiyerek büyür, kendinde doğar ve kendinde kaybolur.*” (s. 38) ifadelerini kullanır, hikâyede de bunun yansıması görülür. Anlatıcı, geçirdiği kazadan sonra dinlendiği odada o zamana

kadar hiç duymadığı bir musiki dalgası ile uyanır ve kendini çok huzurlu hisseder. Geçmişten gelen müzik dalgası, onu başka bir boyuta götürür, zaman ve mekân ortadan kalkar; bu, Bergson'un felsefesindeki “dureé¹¹⁶” kavramının somut örneğidir. Zaman ve mekânın kesiştiği o anda anlatıcının yaşadığı duygu sonsuzluktur:

“Bu acayip işkence uzun sürmedi; birdenbire uzak ve o zamana kadar hiç duymadığım bir musıkî dalgası, huzursuz uyumun beni içine kapattığı karanlık yeraltı zindanına sızmağa başladı. **Yekpare**¹¹⁷, rutubetli duvarlar yavaş yavaş aydınlandılar, gerildiler, etrafındaki kalabalık sesin ve ışığın sıcak çağlayanında karışık şekillerini kaybettiler ve sert maskeler yumuşayarak eşyanın her zamanki alışık yüzlerini aldılar.” (s. 62)

Hikâyedeki bu musikinin ardından anlatıcı, sessizliğin hâkim olduğu bir ortamda bulur kendini. Tanpınar'ın (2017) “*Bazı eserler peşlerinden behemehâl bir sükûnun, içe dalmanın gelmesini isterler. İtri'nin Nevâkâr'ı bu cinsten eserlerdendir. O, açtığı dünyayı yine kendisi kapatmak ister.*” (s. 426) ifadesine bakarak hikâyedeki sessizliğin de sanatın bir parçası olduğu söylenebilir. Anlatıcı, bu sessizlikten beslenen bir yazarın kalıcı olmayı ve sonsuzluğu yakalamayı hedeflediğini belirtir:

“Yattığım odadan gerisini, tıpkı karanlıkta ele geçen bir dalı zihnin tamamladığı bir ağaç gibi, gece içinde ancak bir vehim halinde sezdiğim ev, tam bir sükûn içindeydi. O kadar ki, en ufak bir ses, en küçük bir çatırtı, geniş bir su tabakasına atılmış bir taşın açtığı halkalar gibi gittikçe genişleyen, büyüyen harelerle uzanıyordu. Bilmem hangi muharrir, sessizliğin dalgalarından bahseder. İşte her an bu dalgalardan biri, bulunduğum yere kadar geliyor ve kim bilir hangi ebediyetin hududunu yoklamak için üstümden aşır geçiyordu.” (s. 63)

Hikâyede bu sessizliği bölen unsur, geçmiş zaman elbiseleri giyen gizemli kadının ayak sesleridir. Ketî'yle buluşamayan anlatıcı, sonsuzluk duygusunu yitirmemek için bir başka kadını olay örgüsüne dâhil eder. Adeta eşikten geçen anlatıcı, farklı bir zamanın ve mekânın atmosferini hikâyeye monte etmiş gibidir, bu tutumla zamanda süreklilik verilmek istenmiştir. Eski eşyanın, ideal kadının ve geçmiş zamanın an'da cisimleşmesi sonsuzluğu yakalama çabasından kaynaklanır. Anlatıcının yarattığı gizemli kadın ve onun eşyaları, maziden an'a gelip somutlaşır. Anlatıcının, gizemli genç kadını tasvir ederken renklere ve ışığa önem vermesi onun kalıcılığını pekiştirmek içindir. Üzerinden çok zaman

¹¹⁶ “Süre, müddet.” (Özcan, 2016: 119).

¹¹⁷ Kelimedeki vurgu, çalışmaya aittir.

geçtiği hâlde değerini yitirmeyen bir tablo gibidir, böyle eserlerin tarihi olmaz, onlar sonsuzluğa seslenir:

“Baştan aşağı, üstünde küçük sırmadan koncalar ve yıldızlar serpilmiş mavi kumaştan, ninelerimizin gelin oldukları zaman giydikleri cinsten, bir eski zaman elbisesi giymişti. Uzun kumral saçları iki sık örgü ile arkasına atılmıştı, çıplak bileklerinde bir zaman Trabzon taraflarında yapılan ince, telkârî altın bilezikler vardı ve belini yine aynı işten geniş bir kemer sıkıyordu. Ayaklarına gülkurusu renginde küçük pabuçlar giymişti ve bu küçük renk değişikliği, bütün hüviyetinden akan mavi senfoninin içinde küçük ve mesut bir nota değişikliği gibi göze çarpıyordu.” (s. 64)

Keti’de sonsuzluk kaynağı, doğaya karışan cinsteki güzellik iken; gizemli genç kadında sonsuzluk kaynağı, ruhtur. Hikâyede gizemli genç kadının irsî melek özelliğinden ziyade ruhunun incelikleriyle okuyucuya tanıtılması, sonsuzluğun kadın ruhunda aranma çabasından kaynaklıdır. Genin/kültürün taşıyıcısı olması sebebiyle zamansızlığa hükmeden ya da sonsuzluğu hissettiren varlık kadındır, bu sebeple anlatıcı iki kadın imgesiyle de sonsuzluğu yakalama gayretindedir. Ayrıca eserlerinde kadın imgesini fazlasıyla işleyen Tanpınar, sonsuzluğu yakalamak istemiştir denilebilir.

Özetlersek hikâyedeki masalsı havanın varlığı ve zamandaki süreklilik, sonsuzluk duygusunu yakalamak içindir. Ayrıca yazar, erkeğin var oluşunun toprağı olan kadın imgesiyle, okuyucuya sonsuzluğu hissettirdiğinden kadınsız bir olay örgüsüne yer vermez. Öyle ki anlatıcının Keti ile buluşmadığında olay örgüsüne gizemli bir genç kadını eklemesi; kadın olmadan sonsuzluğun anlatılamayacağına örnek gösterilebilir.

4.1.5.3. Bir Yol

Hikâyede sonsuzluk duygusu açık ifadelerle dile getirilmez; örtük bir şekilde kendini gösterir. Anlatıcı kendi hayatını kendi seçimleriyle sürdüremez; yolculuğunda karşısına çıkan yol, ona iki seçim sunar: değişmek ya da eski hayatına devam etmek. Anlatıcı tercihini yapamadığı için iki koordinat arasında gidip gelir; arada kalmışlık/sıkışmışlık durumu söz konusudur. Bu seçimsizlik onda bitmek bilmeyen bir süreçtir; bunaldığı bir hayatla, olmak istediği kişi arasında bocalayan anlatıcının arafta kalması söz konusudur; anlatıcı arafta zamanı yitirerek sonsuzluk duygusunu öne çıkarır.

Hikâyede anlatıcının mesleğiyle ilgili net bir bilgi yoktur ancak karısı ve çocuklarıyla evde otururken kendisinin yazı yazdığını söyler. Anlatıcı, kendini uzun bir uykudan uyanmış gibi hissettiği için her şeye yabancılaşır; ruh hâlini ve duygularını somutlaştırmak için Baudelaire ve Quincey¹¹⁸ gibi edebiyatçılardan örnek verir. Ayrıca kurulu rutin hayatından kaçmak istediğinde müdavimi olmadığı bir kahvehaneye girer; geceleri sadece sinema ve tiyatro için dışarı çıktığını belirtir. Bu örneklerin ışığında bakıldığında anlatıcının entelektüel bir yazar olduğu söylenebilir. Anlatıcının aslında yol metaforuyla kendini arayan bir yazar olduğu söylenebileceği gibi yolculuk ile sanat eserini de kastetmiş olabileceği görülmektedir. “*Bununla beraber nereye gittiğini, nereden geldiğini bilmediğim, bir dönemde kaybolan tozlu parçasından başka hiçbir tarafını tanımadığım bu yol benim hayatımda bütün bir sergüzeştir.*” (s. 77). Anlatıcı trende yolculuk yaparken sohbetini sanki okuyucularına aktarır. Hikâyenin sonuna yaklaşırken “*Hâlbuki yolumuzun sonuna yaklaşıyoruz.*” (s. 83) şeklinde kullanılan ifade ile sanat eserini yolculuğa benzetir. Sanat bir yoldur ve sonsuzluğu çağırıştır; sanatçının amacı ise sonsuzluğu yakalamaktır; sanat başı ve sonu olmayan uçsuz bucaksız bir yoldur. Tanpınar, Mehmet Kaplan’a yazdığı mektubunda kendi eserini yolculuk olarak tanımlar. Yaratım sürecinde çok yorulduğunu, kolayı seçmediğini vurgular: “*Ne ise... Kitabın müsveddelerini göndereyim. Mahur Beste adlı bir yolculuğa çıktık, Ülkü’de. Canım neler, ne tembellikler istiyor, ben neler yapıyorum. Çok yorgunum. Başımda bir de ‘Erzurum’ yazısı var. Behice’ye çok selam ve dostluklar. Senin de gözlerinden öperim kardeşim.*” (M: 224)

Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı eserinde kendi yolunun kolaycılığa kaçanlar gibi olmadığını belirtir; aslında eserlerin ebediyeti için fazla çalışılması gerektiğini de vurgular. İnsan ruhu üzerine düşünüp onu anlamaya çalışan bir eserin ancak kalıcı olabileceğine değinir. Ona göre milli mevzulara değinerek Anadolu’ya yönelen birçok eser, gerçek manada insan psikolojisini yansıtamadığı için ebediyete ulaşamaz:

“Kolay düşünmek, kolay yazmak ve nihayet kolay bir şöhret kazanmak... Hattâ ara sıra pişkinliğe getirip bunu itiraf edenler bile oldu. Kolaydan kaçan hakikî sanatkâr bilir ki, hayat ve hadisatın idraki ancak insan ruhu üzerinde düşünenlere, onu anlamağa ve tespit etmeğe çalışanlara nasip olabilir.(...) Mahirane tertip edilmiş, iyi süslenmiş, aşklı, ölümlü, gurbetli, hasretli bir mevzu, belki henüz fikir rüştüne vâsıl olmamış beş, on okuyucuya gözyaşı döktürebilir; fakat ebediyete bir şöhret, bir isim götüremez.” (EÜM: 363)

¹¹⁸ Baudelaire’in (1821-1867) *Paris Sıkıntıları* ve Thomas De Quincey’nin (1785-1859) *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı* adlı eserlere hikâyede atıf yapılmaktadır.

Sonuç olarak hikâyede sonsuzluk duygusu, anlatıcının ortaya koyacağı sanat eserleriyle cisimleşmiş olur.

4.1.5.4. Erzurumlu Tahsin

Hikâyede sonsuzluk duygusu, hayat-ölüm döngüsüyle birlikte verilmektedir. Tanpınar, insan hayatında ölümün yol açacağı hiçlik duygusunu bastırmak için sanat eserini oluşturur. Bu yaratım, sanat eserinin/yazarın ölümsüzlüğe kavuşmasını sağlar; hikâyede ölümden korkan anlatıcının asıl kaygısı, hayattayken muvaffak olamamasıdır. Hikâyede mutlak bir sonu, Tahsin Efendi'nin söylemleri yansıtmaktadır: *“Her şey, hepsi ölümdür. Her şey ondan gelir ve oraya döner.”* (s. 100). Anlatıcı, ölüme rağmen kâinatı fethetmek ister ki bu durum sanat eserinin kalıcılığıyla gerçekleşebilir. Handan İnci (2014), *“Tanpınar’ın ölüme rağmen yaşamayı becerebilmek düşüncesi de tam anlamıyla varoluşçu felsefeyle örtüşür. Camus’nün Tanpınar’ı çok etkilemiş olan Sisyphe Efsanesi adlı kitabı bütünüyle ölüm gerçeğine rağmen hayatı sürdürebilme gücünü simgeler.”* (s. 23) ifadeleriyle Tanpınar’ın her eserinde sonsuzluk duygusunu yakalamak istediğini vurgulamaktadır.

Tanpınar, *Erzurumlu Tahsin* adlı hikâyesinin etkileyiciliği üzerine Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı mektubunda endişe eder; bunun temelinde eserin kalıcı olup olamayacağı düşüncesi yani sonsuzluk duygusunu yakalamak yatar:

“Bugünlerde ‘Tahsin Efendi’ diye bir hikâye yazıyorum: Peyami’ye vereceğim. Erzurum’a ait, daha doğrusu Erzurum’da gördüğüm bir adam ve zelzeleden bahseden hatıra kılıklı bir şey. Yalnız, ya dostlar beni aldattılar yahut da hakikaten beğendiler, iyi yerleri olan bir şey...” (M: 36)

4.1.5.5. Evin Sahibi

Sonsuzluk duygusu, hikâyede açık ve örtük şekilde yer alır. Anlatıcı çektiği acıları, sonsuzluk duygusuyla eş tutar, hiç bitmeyecek gibi hisseder. Savaşta gazi olan anlatıcı hastanede yaralarının iyileşmesini beklerken ateşkes ilan edildiğini öğrenir; harpte dört yıl boyunca çektiği ıstıraplar aklına gelir ve perişan olur. Kendisini, Nirvana’ya yani sonsuzluğa ulaşmak isteyen ve o uğurda çok acı çeken bir Budist’e benzetir:

“Binlerce defa hayatın ve ölümün çemberinden geçtikten sonra, beklediği ve hasretini çektiği mutlak sükûn yerine kendisini tekrar dünyada, tanınmış ve sevilmiş şeylerin ortasında gören ve ümidin, ıstırapın, malik olmak emelinin, kaybetmek korkusunun bin türlü arzu ve ihtirasın, yeniden ve bütün iradesine rağmen, içinde bir hattüüstüva nebatı gibi büyüdüğünü, bir kovan gibi uğuldadığını, kanını kırbaçladığını, adalelerini gerdiğini, nabzının ritmini idare ettiğini hisseden ve bu hisle beraber bu tecrübenin sonuna kadar yahut bir sonsuzluğa kadar böylece devam edeceği şuuru kendisinde büyüyen bir Budist’e benziyordum; nasıl bu şuurun aksülameliyle geçmiş hayat tecrübelerinin acılarını, beyhude yorgunluklarını bir anda hatırlarsa bende de aldığım haberin aksülameliyle dört harp senesinde çektiğim ıstıraplar öylece dirilmişti.” (s. 131-132)

Hikâyenin olay örgüsü esas alındığında üç ayrı kurgu ortaya çıkar: Anlatıcının hasta olması sebebiyle bu psikolojisini yansıttığı bölüm, Tanpınar’ın gerçek hayatından konu edildiği bir nevi tabu sayılan yılanlı bölüm ve aşkın dâhil olduğu üçüncü bölüm.

Tanpınar, özellikle Anadolu coğrafyasını kullanarak insan ruhundan yoksun “...baştanbaşa memleket tasvirleri, muharebe tabloları, kağıt gıcırıltılarıyla doldur[an]...” (EÜM: 377) romanları ve hikâyeleri eleştirir. Bu tarz eserlerin sonsuzluğu yakalayamayacağını belirtir, nitekim *Evin Sahibi* hikâyesinde anlatıcının cepheden yaralı dönmesi de konu edilir ancak bunu özellikle memleket edebiyatçılarının anlattığı üslupla vermemesi, yazarın kalıcılığı yakalama arzusudur denilebilir. Türk romanının nadir eserlerinden biri olarak gösterdiği Peyami Safa’nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* eserini çok beğendiğini vurgular:

“Okuyup bitirdiğim zaman, edebiyatımızın bu uyuşuk havası içinde böyle bir kitabın nasıl olup da yazılabildiğine hayret ettim. Nasıl olup da bir romancı kısır ve kopyacı muhayyilenin tabii malikânesi olan cicili bicili salonları, otomobil gezintilerini, kıranta bekârlarla muhteris kızların aşklarını bir tarafa bırakıp da, alil ve sakattan, hastahaneden bahsedebiliyor. Bu sayfelerde ne ay ışığında buse, ne zarif ve kibar çay âlemleri, ne baygın gözlü âşık ve ne de gurbette hâtıra defteri tutan afif ve sadık sevgili vardı. Ve güzellik namına kazanılmış birer zafer addedilecek bu yoklukların yanında, insan, hakikî acıyı, ıstırapı, bir gölge hâlinde bile olsa, seferberliğin aç İstanbul'unu buluyor.” (s. 78)

Tanpınar’ın bu söylemleri doğrultusunda bakıldığında, kalıcılığa/sonsuzluğa ulaşabilecek eserlerin özelliklerini Tanpınar, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*¹¹⁹ üzerinden örnek gösterir, bu eserle “Evin Sahibi” adlı hikâyenin giriş bölümü, benzerlik gösterdiği düşünüldüğünde yazarın sonsuzluğa ulaşma arzusu görülebilmektedir.

¹¹⁹ Benzerlikleri/farklılıkları bir başka çalışma konusudur.

Raif Paşa'nın konağında tüm aileye musallat olup tabu addedilen yılanın uğursuzlukları, gerçekliği olan bir hikâyedir. Tanpınar'ın aktardığına göre Kerkük'te yaşadıkları dönem evlerine gelen Gülbuy'un maceraları, hikâyeye yansımıştır. *“Niçin Gülbuy'un hatırasını olduğu gibi yazamıyorum? Fakat öyle yapsaydım, folkloru düşerdim. Ve her eserimde istediğim şeyi, o sembol kıymetini kaybederdim. Onun için hikâyenin kahraman ve muhitini değiştirdim.”* (s. 392) diyen Tanpınar'ın (2017) yaşanmış olayları hikâyeye olduğu gibi almaması, folkloru düşme tehlikesinden kaynaklanır.

Hikâyenin son olay örgüsünde anlatıcının karşısına Zeynep çıkar ve ona âşık olur. Hikâyede hiç beklenilmeyen zamanda beliren aşk duygusunun nedenini, Handan İnci'nin (2011) şu ifadeleriyle açıklayabiliriz: *“Sanatsal yaratıcılık ile aşk acısı arasında doğrusal bir çizgi çizen Tanpınar'a göre aşk, sanat eserinin pişirildiği bir ocaktır.”* (s. 20). Tanpınar, hikâyenin sonsuzluğa ulaşabilmesi için hikâyede kadına ihtiyaç duyar; kalıcı bir sanat eserinin oluşumuna kadın, aracılık etmiş olur.

4.1.5.6. Yaz Yağmuru

Hikâye, genç kadının eve geliş gidişlerine göre biçim alır. Sabri'nin evine genç kadının ilk gelişinde hava yağmurlu olduğu için olay örgüsünün büyük bir kısmı evde geçse de tabiatla bağını kesen bir kurgu yoktur; kadın manzarayı aksettirir. Kadının eve ikinci gelişinde çoğunlukla denizde vakit geçirirler. Denizin, güneşin oluşturduğu ışık oyunları nedeniyle empresyonist sanatçıların ilgisini çeker. Bütün bu oluşumlar, Tanpınar'ın hikâye kurgusunda sanatsal yaratım için kadını ve onun yarattığı ışığı kullandığını göstermektedir denilebilir. Kadının denizde oluşturduğu ışık oyunlarını izleyen Sabri, denizde ona arkadaşlık edemeyeceğini anlar, kendisi iyi bir yüzücü değildir, kadın aksine denizkızı gibi yüzer: *“Olduğu yerden onun sudaki ahenkli hareketlerini seyretmek en iyisiydi. ‘Benim asıl unsurum sudur’ demişti. Bu doğru olmalıydı. Çünkü her kımıldanışında, başka türlü ve en zarif şekilde değişiyordu. Onu seyrederken bir deniz masalı okuduğunu sanıyordu.”* (s. 193-194). Suda kadını izlerken onun çığlık sesine denize atılır, Sabri bulunduğu yerle onun arasındaki mesafeyi ancak *“bir ebediyet boyu bir zamanda”* geçtiğini düşünür. Kadının canına zarar geleceği düşüncesi ve çok iyi bir yüzücü olmaması yüzünden sonsuzluk duygusunu yaşar.

Sabri, bir yaz yağmurunda evine ansızın misafir olan genç kadını günlerce düşünür, aradan iki haftaya yakın geçmişken kadın yine Sabri'nin evine gelir; o esnada havuza girmeye hazırlanan Sabri, kadına rıhtımda yüzmeyi teklif eder. Kadın, plajda yüzmek istediğini söyler ve Sabri tek başına denize açılır. Akıntıdan korktuğu için her zaman kenarda çırpınan Sabri, farkında olmadan açılır. Sabri suda gitmemesi gereken derinliği aştığında tehlikede olduğunu anlar. Bu metafor, Sabri'nin kadınla arasındaki ilişki için kendisine söylemekten çekindiği hakikattir:

“Su derin ve dinlendirici idi. Hiçbir zaman bu kadar lezzet duymamıştı. Bir dalgada yeni arkadaşının hayalini birkaç kere kucakladı ve elinden kaçırdı. Tekrar yakaladı. Fakat hakikaten o muydu böyle kucakladığı yoksa Seher miydi? Bir nevi rüya dalgınlığında ve kendisinden hiç beklemediği bir hareket bolluğu içinde dalgalarla uğraştı. Ancak kollarının ve bacaklarının hareketlerine sudan çok sert cevaplar almağa başladığını görünce kendine geldi. O zaman kendisine çizdiği haddin çok ötesine geçtiğini anladı.” (s. 179)

Dinlendirici gelen su, bir anlığına kadın olur; kucakladığı kimdir, hayatına yeni giren kadın mı yahut Seher mi? Bu sorusuna karşılık bulmaya çalışırken akıntıya kapılır ve telaşla rıhtıma doğru yüzer. Kendisi sınırı aşmaması gerektiğini bilmektedir, aksi takdirde sonsuz bir arada kalmışlık hissedecektir. Hayatında kurulan “tahterevallî”nin bazen bir tarafının bazen diğer tarafının ağır basacağını düşünür: *“Karısının düşüncesiyle onun arasında, şimdi birine haksızlık ettiğini sanarak, biraz sonra öbürüne acıyarak gidip gelecekti. Bu ebediyete kadar böyle sürebilirdi.”* (s. 198). Sabri sonsuza kadar azap çekeceğinin farkındadır, bu durum Okay’a göre Tanpınar’ın içinde gizli bir yerde duran talihin ona hazırladığı *“Zamanın ne içinde ne dışında, ne Şark’ta, ne Garp’ta, ne tam manasıyla Osmanlı’da ne Cumhuriyet’te, ne siyahta ne beyazda hasılı olup olmamanın eşiklerinde”* (2017: 333) bir tahterevallidir.

4.1.5.7. Teslim

Hikâyede Emin, kendisi gibi kasabanın yabancısı olan vekiller ile yerlilerin dünyasını kıyaslar. Kendisi gibi olanlar yüzeysel hayatlara, yerliler ise köklü bir geçmişe sahiptir. İdeologların kullandığı köklü kelimesini, oradaki insanları gördüğünde anlamlı bulur. Tanpınar (2017), *“Tarih, sanat eserleri, gelenekler, hepsi cemiyetin süreklilik şuurudur.”* (s. 25) ifadesiyle geleneklere bağlılığın sonsuzluğu peşinde getireceğine inanır.

Hikâyede toprağından ayrılıp gittikleri yerde yeşermeyi bilen maziyle beslenip geleceğe tutunan Anadolu insanından bahseder:

“Çünkü bu adamların hayatında her şey köklü, her şey derinde idi. Güneş altında görünen yaprak ve dallardan, gövdelerden ayrı, toprağın karanlığında, kendilerine ait çok başka, çok derin ve kesif, mahşerimsi mücadeleler ve hamlelerle dolu bir hayatları vardı. Orada birbirlerine kenetleniyorlar, birbirlerini sıkıştırıyorlar, birbirlerinin yaşama imkânlarını azaltıp çoğaltıyorlardı. Bazen içlerinden birisi bu mahşerde yaşamak imkânsızlığını duyuyor, o zaman sele katılmış bir ağaç kütüğü gibi yerinden fırlıyor, İstanbul’a, Ankara’ya, başka bir yere gidiyor, hayatını başka şartlarla deniyordu. Fakat kök topraktaki hayatına, kendi hayatına devam ediyordu. Öyle ki, yirmi yıl evvel içinden atmış olduğunu bir gün çağırıyor ve o çağırır çağırılmaz öbürü koşup geliyordu.” (s. 217-218)

Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor ki” yazısında yapılan en büyük hatanın; Anadolu’nun tabiatını, insanlarını ve geleneklerini düşünmeden onları eşit tutmak olduğunu söyler. Köy davasının üretim davası olduğunu, üzerinde planlı çalışılması gerektiğini vurgular. Uzun zamandır köy meseleleriyle uğraşan aydının aslında yol gösterebilecek çok şey yapabileceğine inanır: *“Fakat mücerrette ikamet etmemek şartıyla. Biz her şeyimizi kendimize göre ayarlamak mecburiyetindeyiz. Plâtonik sevgilerden, örneği dışarda ve bünyemize yabancı aksülâmelerden vazgeçmek şartıyla...”* (YG: 334)

4.1.5.8. Acıbadem’deki Köşk

Hikâyede anlatıcı, “hakiki icat dehasıyla” doğan dayısının emsalsiz keşifler yaptığını söylerken kinayeli bir anlatım kullanır. İçi boş icatlarının kimseye faydası olmadığından bahseder. Gerçek icatların tarihin her sayfasında adından bahsettireceğini okuyucuya bildirir. At arabasını tarihte MÖ 2800’lü yıllarda bulan Mezopotamyalılar unutulmazken dayısının icatları sadece ev halkının hafızalarında kötü tecrübeler olarak kalır. Anlatıcı, dayısının bisikletten dönüştürdüğü arabasını üstü kapalı bir anlatımla eleştirir. İki büyük icadıyla ev halkını tehlikelere iten dayısının yaptığı ürünler, kalıcılığı yakalayamaz. Pratik olmayan icatları ile ev halkına hizmet değil acı verir, bu yüzden ürünler kalıcı olamaz:

“Filhakika dayım at arabasının, Mezopotamya’da oturanların bundan 6000 sene evvel bildikleri bu mühim icadın ikinci kâşifidir. Fakat böyle bir çalışmada ikinciliğin hiçbir ehemmiyeti yoktur ve keşfin bütün şerefi kendisine aittir. Çünkü bu at arabasını dayım bisiklet dediğimiz şeyi ıslah ve tadil ederek bulmuştur. Ona bir taklitle değil ihtira zekâsının adım adım yürüyüşüyle erişmiştir.” (s. 238)

Sâni Bey, Osmanlı Devleti'nin yıkılmamak için son yıllarını yeniliklerle geçirdiği bir yapıya benzetilirse; anlatıcı yıkılan bir devletin arayışta olan yeni nesline benzer. Son dönemlerinde başarısızlığı kabullenemeyen Osmanlı Devleti; Tanzimat Fermanı, Islahat Fermanı ve Meşrutiyet'i ilan ederek devletin bekasını korumak ister; yaptığı yeniliklerle dağılmaktan kurtulamaz ve ömrünü sonlandırır. Yeniliklerin mahiyetine bakıldığında Batı'nın tesiri büyüktür. Hikâyede yeni nesli temsil eden anlatıcı, olayların yaşanmasından kırk yıl kadar sonra hatıralarını aktarırken aslında değişen yapının arada kalmış neslidir. Hikâyenin olay örgüsünün Osmanlı mimarisini yansıtan "İkinci Hamid devri köşk"ünde geçmesi, Sâni Bey'in eleştiriye açık olmayıp kendi bildiğini uygulaması, hikâyenin vaka zamanının Meşrutiyet yıllarına denk düşmesi gibi özellikler; Osmanlı Devleti neslini temsil eden Sâni Bey üzerinden verilmektedir. Bu çıkarıma göre eşikte kalan anlatıcı, yeni Türk Devleti neslinin temsilcisidir; hikâye iki anlayışın çatışmasını içermektedir.

4.1.5.9. Rüyalar

Hikâyede sonsuzluk duygusu, rüya motifi ile aktarılmaktadır diyebiliriz. "Antalyalı Genç Kıza Mektup" yazısında sanatının/estetığının temelini "rüya" olduğunu söyleyen Tanpınar, sanatta sonsuzluğu rüyalar ile yakalamak ister. Rüya, dış dünya ile iç dünyayı bütünleştirirken sonsuzluk duygusunu meydana getirir. Hikâyede Cemil, rüyada bilinmeyen bir âlemin sınırlarını zorlasa da mümkün olmadığını anlar:

"Hiçbir hareketini, hiçbir parçasını hatırlamadığı kaotik bir âlemde, şekiller, çehreler, manalar birbirine karışıyor; çok süratle çevrilmiş bir film gibi eşyanın hüviyeti ve nizamı altüst oluyordu. Geniş, sonsuz, nispet fikrinden mahrum bir çalkantı... Fakat bir deniz çalkantısında insan, nihayet dalgaların gelişini, tepelerindeki köpükleri görür. Birbirlerinden ayırmasa bile, birbirlerine benzediklerini kaydeder. Burada o bile yoktu. Sanki gözlerini kapar kapamaz mahiyetlerini seçemediği bir gölgeler dünyasının merkezi uçmuştu. Bununla beraber bu gölgelerin bu mantıksız ve bağısız hareketin bir manası olsa gerekti. Çünkü içinde külçelenen duyguyu başka türlü izah mümkün olamazdı." (s. 244)

Tanımadığı bir genç kadının rüyasına girmesine Cemil anlam veremez, belli bir zaman sonra rüyasındaki kadın Cemil'den yardım ister ve Cemil korkarak uyanır; odanın içine ve dış dünyaya bakar. Eşyaların yerinde olduğunu görmesi gerçekliği yakaladığını gösterir: *"Kalbi yerinden fırlayacak gibi atıyordu. Yatağına oturdu. Gece lambasını yaktı. Her şey yerli yerindeydi. İçeriki odanın açık kapısından karısının ve çocuklarının nefesleri*

geliyordu. Açık pencereden ince bir rüzgâr bütün semt bahçelerinin kokusunu odasına taşıyordu. (s. 254). Bu cümleler, Tanpınar'ın "Her Şey Yerli Yerinde" şiirini anımsatır, hayal gücünün sınırlarını aştığı dünyadan gerçekliğe dönüşü aktarır:

"Belki rüyalarındır bu taze açmış güller,
Bu yumuşak aydınlık dalların tepesinde,
Bitmeyen aşk türküsü kumruların sesinde,
Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner." (Ş: 43)

4.1.5.10. Adem'le Havva

Âdem ile Havva, kaderin uykudan uyanıp karşılına dikilmesiyle sonsuzluğa veda edeceklerini anlarlar, Aden'deki "*Ebediyetin neşesini teganni eden kuşlar susmuş*" (s. 262) bekler, Âdem ile Havva fani olarak kaderlerini yaşayacaktır. Kader aynasında, sonsuz olan Aden bahçelerine karşı yeryüzünde fani olanları görürler: "*Sonra yeryüzünü gördüler. Aden bahçesinin, büyük her şeyin ilk kaynağı ve aynı ebediyet remizlerinden, mücevher parıltılı çiçeklerinden, acayip ve rüzgârsız ağaçlarından başka remizler, başka türlü çiçekler, başka türlü ağaçlar gördüler.*" (s. 262-263)

Kader aynasında insanoğlunun yeryüzünde hangi yaş evrelerinden geçeceğini Âdem ile Havva izler. Gençlik, yaşlılık ve sonrasında ölümü ardı ardına gören Âdem'in üzüntüden alını kırışır. Cennetteki sonsuzluğu yeryüzünde kaybedeceğinin farkındadır, Havva'nın "imkânlar peteği"ni -karnını- görünce üzüntülerini ve korkularını unuttur. Kaderin karşısında ölümsüzlüğü doğacak çocuklarıyla sağlayacağı fikri, Âdem'i rahatlatır. İnsanoğlunun ölümsüzlük isteği, Âdem'in cennetten kovulmadan önceki yaşadığı sonsuzluk duygusunu yakalamak istemesiyle ilgilidir denilebilir.

Âdem, Havva'ya baktıkça onu cennetin güzelliği ve sonsuzluğu ile özdeşleştirir, ulvileştirir: "*Kısık ve yeşil gözlerinde sonsuzluk yıkanyordu. Yüzü, büyük ve ezeli Tavus'un içinde yıkandığı mücevher tas kadar güzeldi.*" (s. 260). Âdem'e göre aşk, sonsuzluk duygusunu yaşatır; Tanpınar (2017), "Aşk ve Ölüm" adlı yazısında aşkı sonsuzluk şarabına benzeter: "*Günlerin çamurunu bir elmas yığını haline koyan, tenin cifesini İlâhî bir şafağın aydınlığında yıkayan, âdemin meyvası olan ruhu, bir ezeliyet şarabı haline getiren odur.*" (s. 153)

4.1.5.11. Bir Tren Yolculuğu

Hikâyede sanatın kalıcılığı/ebediliği yönünde öne çıkan pasajlar vardır. Tanpınar, Dünya edebiyatından tiyatro eserleriyle müstesna bir yeri olan Shakespeare'in yahut Türk edebiyatından komedi türündeki uyarlamalarıyla İbnürrefik Ahmed Nuri'nin eserlerine atıfla yer verir, hikâyede kalıcı olan yazarları öne çıkarır. Anlatıcı, ihtiyar aktörün kendisine gösterdiği fotoğrafları gözden geçirirken bir sahnesinden hangi oyun olduğunu çıkarabilir. Tiyatro topluluğunun kendi yazdığı "Kaynana" veya "Temizlik Revüsü"nün sahneleri, anlatıcıda çağrışım yapmaz. Kalıcı olan eserler insanların zihninde yer edinir:

"Bir tanesi Shakespeare'in, tuluat kumpanyasının eline düştükten sonra tanınmaz hale gelen bir komedisini oynarken çekilmişti. Altında 'Mehmet Ağabeyime, Yanlışlıklar Komedisinden bir sahne' yazılıydı. Öbürü, galiba Sekizinci'deki sarhoşluk sahnesinde, kadının hiddet halinde alınmıştı. Üçüncü sahneyi hiç tanımadım. Yalnız ihtiyar aktör, kocakarı rolünde, duvarda, dolap gibi bir yerden genç kadını korkutuyordu." (s. 271)

4.1.5.12. Yaz Gecesi

Hikâyede kişilerin yaşamlarıyla şekillenen ve hiç bitmeyecekmiş gibi gelen bir sonsuzluk duygusu hissedilmektedir. Hikâyede ölüm düşüncesi ve atavizm¹²⁰ olgusu sonsuzluk duygusuyla ilişkilendirilebilir. Zeynep'in kaynatası ile kaynanası, vefat eden yakınlarının ardından ölümü evin en önemli meselesi hâline getirmektedir. Her şey doğumdan itibaren -ölüm etrafında- hatıralarda canlanmaktadır. Tanpınar'ın "Cahit Sıtkı'ya Dair Hatıralar" adlı yazısında ölümü atavik bir konu olarak ele alır: "*Cahit'in şiiri, ölümden hayata doğru genişler. Belki de santimental yaradılışı yahut da başka sebepler onu bu sanatın asıl kaynağı olan o atavik duyguya, her düşüncede türlü nikaplara bürünen büyük ve aslî korkuya götürüyordu, insan zihninin hâllerini kozmik dramla birleştirmeye çalıştığı ilk devirlerde bile -gece bir sebep değil, belki bir neticedir- bu sezilir.*" (2011: 466).

Geçmişindeki kötü bir deneyimi olan başkışının gözünün önünde her şey tekrarlanır gibidir; başkışı her şeyi birbirine benzetir. Hikâyede bu sürekliliği evrimsel tarihe ait bir arşiv niteliğindeki atavizm olgusu sağlamaktadır. İki kız kardeş yatağı hazırlarken onları

¹²⁰ "Uzaklarda bulunan ve birçok kuşaktan beri görünmeyen birtakım özelliklerin yeni bir kuşakta birden ortaya çıkması, ataya çekme, atacılık." (TDK, 2005: 140-141).

izleyen başkişinin ilk ifadesi, atavizm olur. Kadınlar kelimenin üzerine yorum yapmadan kendi konuşmalarına devam eder. Anlatıcının hikâyesinin girişinde bilinç akışı tekniğiyle bu kelimeye yer vermesi tesadüfi değildir.

Başkişi, yatağı düzenleyen Zehra'nın bronzlaşmış bedenini sahilde gezen tavus güvercinine benzetir: *“Erkek tavus, göğsünü gere gere yürüyordu. Onun da, koyu, parlak yeşil göğsü güneşe benziyordu.”* (s. 278). Başkişi bu benzetme üzerine, doğadaki her türün kendisi kalabildiğine dikkat çeker ve her türün başka türlerle muhakkak bir ortak noktasının olduğunu düşünür: *“Ne tuhaftı bu, her şey daima kendisi kalıyor ve daima bir başka şeye benziyordu.”* (s. 278) Hikâyesinin ilerleyen sayfalarında trenin düdüğünü duyan başkişi, eline bir kelebeğin konduğunu görür. Anlatıcının satır aralarına atavizmin özelliklerine yer verdiğini görmekteyiz: *“Bir kelebek tam parmaklarının önünde durdu. Garip bir şekilde kaya balıklarına benziyordu.”* diyen başkişi özellikle ifadenin devamında benzemek eylemini vurgulamaktadır: *“Her şey birbirine benziyor.”* (s. 280)

Hasta adamın (evin eski sahibi) yatak odasında bulunan iki kız kardeş ve başkişi kendi dünyalarına çekilip iç konuşmalar yapar. Aralarında çok az konuşmaya yer verilmekle beraber başkişi bilincini yoklamasıyla diğerleri de düşünmeye başlar, o zaman birbirine benzerler: *“Onlar da yavaş yavaş misafirleri gibi yaşadıkları anın altında, derinlerde düşünmeğe başlamışlardı. Ve bu çok derinlerdeki düşünceler toprak altındaki kökler gibi birbirlerine benziyor, bu benzerlikle birbirlerine karışıyorlardı.”* (s. 280)

Olay örgüsünün başından sonuna kadar benzerlik algısını satır aralarına işleyen Tanpınar, hikâyesinin kapanışında da çarpıcı bir atavizm örneği sunmaktadır. Başkişi, otuz beş yıl önce evin taşlığında birlikte olduğu kadını son gördüğünde, onun ceviz ağacının altında ceviz kırdığını söyler. Ağacın altına gömülen çocuğunu unutan kadın, çocuğunu kucaklayan topraktan beslenen ağacın meyvesini yemektedir. Başkişi ceviz ile küçük beden arasında bir benzerlik yakaladığı için kadına imalı bakar.

4.1.5.13. Birinci İkramiye

Hikâyesinin başkişisi Emin Efendi, büyük ikramiyenin kendisine çıktığını görünce çok mutlu olur. Ertesi sabah bankaya gittiğinde memur bilet numarasını kontrol eder, yaşadığı

sabırsızlık nedeniyle zamanın bir türlü geçmediğini düşünür, zaman geçmiyor gibidir: “... *bu esnada Emin Efendi heyecandan, sabırsızlıktan ter döküyordu. Şu geçen iki üç dakikalık zaman ona bir asır kadar uzun geldi.*” (s. 290-291)

4.1.5.14. Emirgan’da Akşam Saati

Sabri, Bursa’nın ve İstanbul’un tarihi yapıları üzerine çalışırken ölüleri düşünür; kendisinin hiçbirinden farklı olmadığını farkına varır. Sonsuza kadar insanoğlunun aynı duyguları yaşayacağını, kişinin sadece öncekilerin neler yaptığını bilip kendi hayatını bilinçli yaşamaya sevk etmesinin yeterli olacağını anlar:

“Evet, bu ölüler kendisinden çok ayrı, çok başka şeyler değildi. Onların hepsi ömür dediğimiz o çeşitli kumaşı kendi içlerinden kopan bir şeyle dokumuşlar. Hepsi sevmişler, ayrılmışlar, mahzun bir yalnızlığa bir anne memesi gibi zaman zaman asılmışlar, gurbeti, ıstırapı, anlaşılmamazlığı, sevginin sıcaklığını tatmışlardı. Bütün bunlar her insanda o kadar bir olan şeylerdi ki bizden evvelkileri anlamak için kendi hayatımızı şuurla yaşamak yeterdi.” (s. 311)

Hikâyede Sabri, kitabının üzerine çalışmak ve de rahat nefes alabilmek için İstanbul’a gelir. Bir kahvedeki anne-kızın konuşmalarından yola çıkarak, yarım bıraktığı kitabını hatırlar. Anneyi de “Tanıdığım Kaynanalar” adlı kitabına almayı düşünür. “*Okuryazar bir kılavuz kadın, ömrünün sonuna doğru kendi eliyle kurulmuş evleri bir kere daha tabii aile hayatları içinde görmek istiyor ve İstanbul’u semt semt, ev ev dolaşarak gördüklerini anlatıyordu.*” (s. 300). Bursa’nın ve İstanbul’un tarihiyle ilgilenen Sabri, sanat eserinin kalıcı yönüne vurgu yapmaktadır. Asıl üzerine çalıştığı eserin konusunu verilme de tarihi eserlerin kültürle bağlantısını içeren bir eser olduğu anlaşılmaktadır. Sabri genç kadına İstanbul’un Kandilli, Çubuklu ve Boğaz semtlerini gezdirirken son devrin musiki faslından bahseder.

3.1.5.15. Fal

Geleceği gördüğü, bilinmezi bildiği ve görünmeyen âlemle uğraştığı için kendisine falcı denilen kadın; “bismillah” diyerek kahve falına bakmaya başlar. Anlatıcı, falcının yaptığı tahminler sonrasında kadını “zavallı” olarak niteler; anlatıcının dostunun falında yalan yanlış yorumlar yapan falcının her hareketinin mizansen olduğu anlaşılır: “*Tabağın kenarında tavelere bir sonsuzluğa bakar gibi dikkatli ve belki de bizim taklit etmemizi*

istediği bir nevi üzüntü ile bakıyordu.” (s. 334). Görünmeyeni görmek yani sonsuzluğu aktarabilmek yetisine sahip olan falcı; sözde, müşterilerine kaderlerini tek tek sunacaktır. Tek yaptığı şey, birtakım yakıştırma, tahmin ve yorumlardır. *“O başını tabağa eğmiş, orada mahpus sonsuzluğu süzüyordu.”* (s. 335) ifadesiyle de sonsuzluk ironi barındırarak vurgulanmaktadır.

Anlatıcı ve dostu, beş on dakikaya falcının herkesin romanını anlatmasına şaşırırlar. Anlatıcı, hikâyenin sonunda insan hayatının nasıl şekillendiğini dile getirmektedir: *“Güneş ışığı altında insan hayatı, hep bu küçük ve manasız mihverlerin, bir ebediyetten gülmek fırsatını bulup bulamayacağını bilmediğimiz bir yığın alelade ehemmiyetlilerin etrafında dönmüyor muydu.”* (s. 338) ifadeleriyle talihin insanlara başkalarının aracılığıyla ulaştığına dikkat çeker.

4.2. Olumsuz Duygular

Tanpınar’ın günlüklerinde, mektuplarında ve denemelerinde olduğu gibi hikâyelerinde de öfke, mahrumiyet, huzursuzluk, keder, korku, yalnızlık, şüphe, aşağılık, vb. negatif duygular başta gelirken kullanım sıklığı en fazla olan beş olumsuz duygu şunlardır: üzüntü-keder, korku, yalnızlık, yetersizlik, şüphe.

4.2.1. Üzüntü- Keder¹²¹

Tanpınar’ın hikâyelerindeki karakterlerin keder duygusundan kurtulamadığı görülmektedir. Kederin kaynağı ve kederle mücadelesi değişkenlik göstermekle birlikte Tanpınar’ın yaşadığı zorlukların eserlerine sirayet ettiğini söyleyebiliriz. Hikâyelerde keder duygusu çok yoğun bir şekilde hissedilir, hikâye başkişilerinin hastalıkları, parasızlıkları, rutin bir hayatın içinde olmaları, aşk acısı çekmeleri bu duyguya örnek gösterilebilir.

¹²¹ Keder duygusunun ve bu duyguyu destekleyen duyguların/kavramların Tanpınar’ın hikâyelerindeki kullanım sıklığı şu şekildedir: “keder” (7), “ıstırap” (17), “üzüntü” (18), “üzül-” (10), “acı” (40), “müteessir” (9), “hüzün” (13), “çığlık” (13), “feryat” (2), “sıkılma” (14), “matem” (1), “elem” (9), “gam” (4), “hazin” (13), “meyus” (5), “ağlama” (5), “bedbaht” (6), “sıkıntı” (9), “azap” (21), “felaket” (28), “can sıkıntısı” (6), “hastala(lanmak)” (118), “huzursuz” (4), “ağrı” (7), “hastane” (15), “humma” (6), “maraz” (3), “rahatsız” (14).

4.2.1.1. Abdullah Efendi'nin Rüyaları

Hikâyede ıstırapın¹²² kullanım sıklığı, eş değer duygulara göre daha fazla olmuştur. Abdullah Efendi ıstırap duygusundan hikâye boyunca kurtulamaz. Geçmişle ilgili hikâyede çok az bilgiye yer verilen Abdullah Efendi'nin mazi kaynaklı ıstırapları vardır lakin anlatıcı satır aralarında onlara değinmez, sadece yaşadıklarının normalin üstünde olduğunu özetleyen anlatma tekniği ile okuru bilgilendirir:

“Abdullah kırkı çoktan geçmiş bir adamdı, çocuk değildi. Hayatını hiç de boşuna geçirmemişti. Çok, pek çok şeyler, harpler, yangınlar her cins ölüm, korkunç ve şifasız ıstıraplar; hepsini görmüştü. Daha çocuk denecek kadar genç bir yaşta çıplak ve sefil bir evde bütün bir kış gecesini bir ölüyle baş başa geçirmişti.” (s. 19)

Abdullah Efendi geçmişini/kederlerini/ıstıraplarını unutacağını düşünmüş olmalı ki arkadaşlarıyla birlikte meyhaneye içmeye gider. Alkolün tesiriyle bilincini yitirir, mutluluğu/sevinci hikâyenin sonuna kadar hiç yakalayamaz. Hikâyenin üçüncü bölümünde Abdullah Efendi, yeterli alkol aldığını düşününce tensel arzularını karşılamak için randevuevine gitmek ister. Alkolle acısını/kederini dindiremeyen Abdullah Efendi, “bahçe” ve “su” metaforuyla bezediği bir kadın arzular. Tüm sıkıntılardan uzaklaştıracak, teselli bulduracak ve dinlendirecek bir kadın vücuduna ulaşma gayesindedir:

“Bu sıcak, ağır yaz gecesinde alkolün yalancı cennetinde arzuya uyanan bu insanlar hep birden kadın vücudunun güzelliğini düşünüp hatırladılar. Uzak ve tılsımlı bir bahçe, serin gölgelerinde her türlü yorgunluğun, gurbet ve acının dinleneceği, unutturucu hassalara malik sularında ömrün bütün biçareliklerinin teselli ve mükâfat bulacağı ezeli bir bahçe onları davet ediyordu.” (s. 24)

Abdullah Efendi'nin hikâyedeki kederinin/ıstırapının faili, sevgili/kadındır. Tam üç yıl öncesinde yıldız kasırgasıyla çatıdan odasına “*erişilmez bir âlemden*” gelen sevgiliyi gördüğü günden sonra bambaşka biri olur. Aylarca süren ıstırapı sonrasında sevgili kendine görünür, sevgiliyi ıstıraplarının mükâfatı olarak niteler. Sevgiliyi bir daha göremeyeceğini bilse de onu gördüğü andaki mutluluk, ömrünün sonuna kadar ona yetecektir. Abdullah Efendi'ye sevgiliden öncesi de sonrası da ıstıraptır.¹²³

¹²² Hikâyede duyguların/kavramların kullanım sıklığı şöyledir: sıkıntı (1), acı (4), ıstırap (7), müteessir (2).

¹²³ Bu durumda Abdullah Efendi'nin mazoşist bir kişilik yapısına sahip olduğu ortaya çıkar; o, yeterince bedel ödediğinde/acı çektiğinde sevilleceğine inanır.

“Bu yüzdendir ki ona hiç yaklaşmamış, sevgilisini daima kendisinden uzak görmüş ve bu hissin verdiği hurafevi bir korku içinde bütün hayatı zehirlenmişti. Şimdi işte bu müphem hissi gözlerinin önünde bir hakikat oluyordu. Sevgilisi ona - belki de aylarca süren ıstıraplarının mükâfatı olarak- kendi cevherinde görünmeğe razı olmuştu.” (s. 16)

Hikâyede Abdullah Efendi’nin ıstırap duyduğu bir başka durum, ikinci varlığı dediği gölgesini meyhanede bırakmasıyla yaşadığı pişmanlıktır. Hayatı boyunca çatıştığı ve sevmediği diğer benliği yangında ölünce cenaze merasimine katılmak ister ve bir nutuk düzenler. Ölümüyle kamuoyunu meşgul edecek kadar büyük bir adam olmadığı düşüncesi onu çok üzer.

“Oh, bu çok fakir, küçük bir merasim olacaktı; beş on dost, bir iki akraba... O kadar, fakat isterse bu küçük kalabalığın içine o da karışabilirdi ve en ehemmiyetlisi bu idi. Birdenbire kendisinin hakikaten büyük, efkârıumumiyei işgal edecek kadar büyük bir adam olmadığına müteessir oldu; etrafındakilerin kendi hakkında neler düşündüğünü öğrenirdi. Bu hakikaten meraklı ve garip, hatta eğlenceli bir şey olurdu.” (s. 35)

Hikâyede Abdullah Efendi’nin ıstırap çekmesine son verilmez, bu duyguyla yaşayan Abdullah Efendi, kendi talihsizliğinden¹²⁴ dem vurur, ıstıraplarının kaynağını bir nevi talihine bağlar. İkinci varlığını meyhanede uyur bırakıp tensel arzusun peşinden gitmesi aslında üst benliğini cezalandırdığını gösterir. Yangında ölen ikinci varlığının arkasından, onu sevmediğini söyleyecek kadar ölümüne kayıtsızdır. Ayrıca olumsuz sonuçlanan her olaydan sonra talihsiz olduğunu açıklaması mazoşist kişilik bağlamında incelenebilir: *“Mazoşist kişiliğin temel özelliklerinden birisi olan kendine eziyet ederek sevilir olma düşleminin yanı sıra cezalandırılma gereksiniminin veya bilinçdışı suçluluk duygularının yas tutmamak için kullanılan bir geçiş alanı olabileceği görüşüdür.”* (Dürü, 2018; 131). Abdullah Efendi’nin kendine yönelttiği bu saldırganlıklarla acı/ıstıraplarının sonu gelmez. Abdullah Efendi, hataları karşısında kendini değersizleştirir ve kendini talihsiz olduğunu vurgulayan ifadelerle cezalandırır/ıstırap çektirir:

“Sadece tek bir şeyi, o zamanlar ümitsizliğin son haddinde yaşadığını biliyordu. Bir insanın kendi **talihin**¹²⁵i bütün vuzuhuyla görmesi kadar korkunç ne olabilir?” (s. 16)

¹²⁴ Hikâyede talih kavramı on yedi kez tekrarlanmıştır.

¹²⁵ Alıntılardaki talih kavramı üzerindeki vurgular, bu çalışmaya aittir.

“Şimdi ne yapacaktı? Yavaş yavaş bütün hayatın kendisi için çehresini değiştirmesini beklemekten, **talihine** razı olmaktan başka ne yapabilirdi?” (s. 17)

“... insan **talihinin** zalim imkanları karşısında ürpere ürpere bu manzarayı üst üste birkaç defa daha seyretti; sonra büyük bir irade gayretiyle bakışlarını o taraftan çekti.” (s. 20)

“Hiçbir zaman aklın serhaddi dediğimiz bıçak sırtında bu kadar uzun uzadıya dolaşmamıştı. ‘Hep de bu işler bana tesadüf eder.’ diye **talihinden** şikâyet etti.” (s. 20)

“Ah, kaçmak, uzaklara kaçmak, güneşli ve ağaçlı bir yolda bir ikinci saatinin tozları içinde tek başına yürümek istiyordu. Yavaş yavaş bu gecenin garip **talihini** sezmeğe başlamış ve ondan ürkmüştü.” (s. 20-21)

“Bitmez tükenmez tesadüflerinin garabetiyle imkânsız görünen böyle bir geceyi yaşamış olmayı kendisine affetmiyor, **talihine** kızıyor, kendisini hakikaten deli ve zalim bir kudretin elinde esir zannediyordu.” (s. 32)

“Ah, ne kötü geceydi, ne uğursuz tesadüflerin gecesi idi bu! Bir kere ondan sıyrılabilseydi! ‘Güneş, Yarabbim güneş!’ diye bağırdı. Fakat hayır, hiçbir şafak belirtisi yoktu. Sessiz bütünlüğünde gece bir **talih** kat’iyetiyle devam ediyordu.” (s. 32)

“Doğrusu istenirse o küçük bir talihti, fakat bu küçük **talih** büyük bir ruha eklenmişti... Bilmem ki böyle bir tezadın ürpertmeyeceği bir düşünce var mıdır?” (s. 36)

“Kendi ördüğü ağın içinde boğulan bir örümcek gibi, bu tehlikeli ruh haletinin hazırladığı vaziyetler içinde çırpınır dururdu. **Talihi** küçük bir vodvil muharririydi.” (s. 36)

“İşte zavallı Abdullah’ın hayatı... Fakat bu **talihteki** paradoks bu kadarla da kalmaz, daha ileri giderdi.” (s. 36)

“Bu gece bilinmez bir **talihin** mahkûmuydu, görmesine imkân olmayan şeyleri görecektir, işitilmesine imkân olmayan şeyleri işitecekti ve şimdi bunları yanlarındaymış gibi görüp işitiyordu ve işittiği şeyler, gördüğü şeylerden daha korkunçtu.” (s. 40)

“Hangi münkariz ve kanlı Roma, son günlerini eğlendirmek için bu sarhoş tenlerin ziyafetini hazırlamış yahut hangi **talih** Abdullah Efendi’nin karşısına birdenbire bu Sardanapal cümbüşünü çıkartmıştı?” (s. 42)

“Artık düşünmüyordu, düşünmek lüzumsuzdu. Bu geceyi olduğu gibi kabul etmişti. Bir tesadüf, bir **talih** onu bu gece alelade fanilerin yaşadığı zamanın hudutları dışına çıkarmıştı; başka türlü bir zamanı yaşıyordu; buna itiraz etmek gülünçtü.” (s. 43)

“Bu azap ve utanma içinde bunalan Abdullah Efendi bütün muhtemel ve mümkün kesirlerini toplayarak büyük bir zahmetle yerinden kalktı. (...) Fakat **talih** kendisine hiç yardım etmiyor, ikide bir sendeleyerek düşüyor ve sonra karanlıkta uzun uzadıya dağılan kesirlerini arıyor, çamur ve tozlarından siliyordu.” (s. 45)

Abdullah Efendi üst benliğinin, benliği üzerinde kuracağı hâkimiyeti engellemek için alkolle ondan kurtulmaya çalışır; onu meyhane masasında bırakıp oto kontrolsüz bir gece arzular. “*Freud’a göre üst benlik, benliğe ne olması gerektiği kadar ne yapmaması gerektiğini de söylemekte ve benlik üzerinde vicdan ve bilinçdışı suçluluk duygularıyla hâkimiyet kurmaktadır. Üst benlik, ödipal çatışmanın çözümlenmesinden sonra, ebeveynlerin, özellikle de babanın içselleştirilmiş kurallar bütünüdür.*” (Dürü, 2018). Abdullah Efendi’nin kendini cezalandırma gereksinimi üst benliğinden yani ebeveynlerin içselleştirildiği kurallar bütünlüğünden kaynaklanmaktadır. Hikâye boyunca otorite karşısında boyun eğme¹²⁶, suçluluk duygusuyla yaşama, saldırganlık, kendini cezalandırma, değersizleştirme gibi duygular Abdullah Efendi’nin üzerinden okura sezdirilmiştir.

Hikâyede üst benliğin, aşırı cezalandırıcı sadistik yapısının yansımaları da görülür. Hikâyede geçen Ortaçağ kabartmaları, Sardanapal¹²⁷ cümbüşü de bu cezalandırmanın görünümleridir:

“Birdenbire gördüğü şeyle olduğu yerde mıhlandı. Karşı evlerden birinin en üst katındaki pencerelerinden biri açılmış, çıplak, kan içinde bir kadın vücudunu üç erkek sokağa fırlatıyordu. Bu bembeyaz ve kanlı vücut, yeşilimtırak bir ışığın taşıdığı pencereden kanlı bir lokma gibi karanlığın ağzına atılmıştı. Keskin hıçkırıklar ve çığlıklarda bu vücudun kaldırım taşlarına düşmesi ve orada ezilmesi hakikaten müthiş olacaktı. Abdullah Efendi hiç olmazsa bu sesi işitmek için kulaklarını tıkamak istiyordu. Abdullah Efendi bundan sonra daha ileride ihtiyar bir papazın, bir ahiretliğin parçalanmış vücudunu bir tarhaya daldurarak sırladığını, biraz ötede genç bir kadının aşığının kesik başını bir yıldız gibi boşluğa fırlatarak yatağının üzerinde katıla katıla ağladığını, beri tarafta ihtiyar bir cadının son derecede uzun, boğum boğum parmaklarıyla genç bir çocuğun kalbini yerinden kopardığını görüyordu.

¹²⁶ Gittiği randevuevinin odasının duvarında asılı olan zembildeki ihtiyarın söylemleri baba-oğul münasebetiyle şekillenen ödipal kompleksi içerir.

¹²⁷ Fransız romantik ressam Eugene Delacroix’ın (1798-1863) “Sardanapalus’un Ölümü” adlı tabloyu incelemek için bk. : (<https://www.wga.hu/art/d/delacroix/2/204delac.jpg>).

Çocuğun yüzü sapsarıydı ve terli alına saçları yapışmıştı. Bununla beraber küçük ve memnun kahkahalarla gülüyordu ve Abdullah Efendi bu acayip gülüşün kendi teninde zalim bir yara gibi gittikçe kanadığını hissediyordu.” (s. 40-41)

Özetlersek hikâyede şiddete teslimiyetin yansımaları olan sadistik ve mazoşistik öğeler alkolle açığa çıkar. Abdullah Efendi, acıyı/kederi kendine yaşatır ve bundan zevk alır; bu şekilde (sevgili ya da toplumca) mükâfatlandırılacağına inanır. İstiraplarının kaynağı talihidir, Tanpınar’ın Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı mektubunda şikâyetlerinde yer alan “*Hani Sultan Mahmut'un Araba dediği gibi [Vermeyince Mabud, neylesin Mahmud]*” (M: 38) ifadesinden anlaşıldığı üzere ıstıraplarının menşei kaderidir. Tanpınar’ın “*Ne oluyoruz, bütün bu kadar ıstırap, mahrumiyet, hayat çeşmesinin başında bir yudum su bile içmeden beyhude bekleyişler, hepsi hepsi boşuna mı gidecek?*” (M: 38) söylemi de Abdullah Efendi’nin ağzından dökülen ifadeler gibidir.

4.2.1.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Hikâyedeki anlatıcının keder yüklü bir dünyası vardır lakin okuyucu anlatıcının geçmişiyile ilgili bilgiye sahip olmadığı için acılarının kaynağıyla ilgili muhakeme yürütemez. Anlatıcıya göre, kederli hayatının kaynağında onun itaatkâr ve uysal kişiliği yatmaktadır: “*Ne kadar uysal adamım, Yarabbim, ne kadar uysal adamım, diye çıkışıyordum. Ve karanlık bastıkça bu vesvese bir ıstırap, işin mahiyeti ile adeta nispetsiz denecek kadar hakiki bir azap halini alıyordu.*” (s. 54). Ketî ile buluşma vaktinin gelmesini bekleyen anlatıcı, arkadaşının ansızın çıkıp gelmesi üzerine onun ısrarına dayanamaz ve onunla bağ evine gider. Yemekten sonra kumar oynamaya davet eden dostlarına, oynamak istemediğini söyleyemez ve ıstırap çeker; herkese karşı boyun eğmesi üzüntülerinin kaynağıdır.

Arzularının ve isteklerinin peşinden giden anlatıcının sonu, hep hüsrandır; kumardaki başarısının karşısında dahi üzülecek bir şeyler bulur. Kederli olmak, mizacının bir parçası gibidir: “*Oyunda ilk önce şansım iyi gitti. Bu benim için daima fena alamettir. Başlangıçta kazandığım oyunlardan hep zararlı çıkmışımıdır.*” (s. 55). Dünya işlerini anlamak için günde beş altı memleket havadisi birden okuyan anlatıcı, dünya işlerini çözemeyeceğinin ve mutlu olamayacağının farkındadır; acı, evrenin doğası gereği vardır; anlatıcı bunun farkındadır. Ketî ile buluşamayacağı olasılığını daha çok düşünür: “*Bir taraftan da talihin böyle bir iyiliğine güvenmemezlik içinde, bu müstesna gecenin acaba hangi takvimde*

işaret edildiğini kendi kendime soruyordum.” (s. 53). Olumsuzluklara odaklanması acıdan haz aldığını göstermektedir. Anlatıcı, yaşadığı ıstırap karşısında hiç isyan etmez aksine talihsizliği yüzünden ruhuna eziyet eder; Lord Byron’un mutsuzluk karşısındaki tavrını takınır.

Kendisine göre hayatta hep kaybeden biri olan anlatıcı, ıstıraplarının nedenini talihsizliğine yorar. Anlatıcı, yaşadığı coğrafyanın kaderini belirlediğine inanmaktadır; hikâyede gerçekleşen tesadüfler buna zemin hazırlar. Anlatıcının çevresindeki -Keti hariç- kadınlar da *“talihini bir kerede kabul eden”* kadınlardır ve hep kederli olup yaşadığı coğrafyanın kaderini yansıtırlar. Tanpınar (210) Adalet Cimcoz’a yazdığı mektubunda kendi talihinden -hikâyedeki anlatıcı gibi- yakınır, Doğu ile Batı arasında kalan koca bir neslin bu topraklarda her halükârda keder çekeceğini bildirir:

“Şark görünmeyen bir alev gibidir, bizi muhasara etmiştir. Bir adını sağa, sola, ileriye, geriye attın mı yanarsın. Fert ve cemiyet halinde o olduğun yerde kalmanı ister, kalmanı ve çürümeni. Talihimiz bu. Şarkta zıtlar anlaşabilirsin. Fakat mutavassıt hadlerle anlaşamazsın. ... Biz iki milletiz; garplı ve şarklı.” (s. 115)

Anlatıcının Keçiören’deki bağ evinden ayrılmasına, davetliler ve ev sahibi müsaade etmez. Kumar oynamaya mecbur kalan anlatıcının gözü kimseyi görmez, kendini çevresinden soyutlar. Kumarda para kaygısı duymadan oynayan anlatıcının ve diğerlerinin orta gelir seviyesinin üstünde olduğu anlaşılmaktadır; anlatıcı, ait olduğu sosyal çevrenin doyumsuzluğu karşısında kendi kabuğuna çekilmeyi tercih eder. Kafka’nın “Dönüşüm” adlı eserindeki Gregor Samsa’nın böceğe dönüşüm sahnesini andıran *“Sanki kafasının içinde tek bir noktaya çekilmiş ve oradan, küçük, karanlık çukurunun içinden antenlerini uzatan bir böcek gibi zaman zaman ellerimi uzatıyor ve yakalayabildiğim avla geri dönüyordum.”* ifadeleriyle anlatıcı da toplumun dışında bulur kendini. Bilinç denetimi olmaksızın makine gibi davranarak kumar oynayan anlatıcı, bir genç kadının kendisini gözetlediğini hisseder; kadın *“kafasının kuyusuna gömülmüş zavallı bir otomatın trajedisi”*ni fark etmektedir. Kadının kendisini deli yahut tamamıyla düşmüş bir adam olarak zihninde canlandırmasına anlatıcı çok kederlenir. Oyunu bırakıp gitmek ister fakat masadakilerin tepkisi nedeniyle kalır. Maskelerinin düştüğünü görür ve hiçbirinin dostu olmadığını anlayınca üzülür.

Kısacası anlatıcının en çok hissettiği duygu kederdir, bu duyguyu kadına -Keti'ye ve geçmiş zaman elbiseleri giyen kadına- ulaşamadığında yaşar. Onun dışında kederli durumuna mizacı gereği duyarsızlaşır.

4.2.1.3. Bir Yol

Anlatıcının en yoğun hissettiği duygu kederdir, hikâyede anlatıcının kederli olmasının ilk nedeni evladını kaybetmesidir. Kaderinin karşısında yenik düşen anlatıcının içinde bulunduğu karanlık durum, mekânın havasına da yansır: *“İstanbul’dan soğuk ve yağmurlu bir günde ayrılmıştım, ilk çocuğum on gün evvel ölmüştü, karım hasta idi, başka üzüntülerim de vardı. Kısacası kaderle diş dişe, yumruk yumruğa olduğum günlerden biriydi.”* (s. 77-78). Oğlunun neden öldüğünün detayları hikâyede yoktur. Bu acıyı daha da büyüten şey, anlatıcıya göre havanın yağmurlu olmasıdır. Yağmurun getirdiği çağrışım, anlatıcının kendisini daha da kederli hissetmesine neden olur. Pişmanlıklar yahut kaçındığı her şey, mazinin hortlamasıyla karşısına dikildiğinde anlatıcının acısı daha da büyür; hayat çeşmesinden sadece keder akmaktadır:

“Ve benimki acıların en büyüğü, evlat acısıydı, üstelik de yağmur yağıyordu. Oh, size bu yağmurlu günlerin bende yaptığı aksülameli nasıl anlatmalı? Böyle günlerde ben değişir, büsbütün başka adam olurum. Başka bir adam, tam kelimesi değil... Bütün bir mazi, en kötü, en karanlık, en tamir edilmez taraflarıyla içimde canlanır, hortlaklarımla baş başa kalırım. Böyle zamanlarda hayat sanki bütün çeşmelerini kapatır, yalnız bir tanesi, azap ve üzüntünün kaynağı kalır ve ben onun bulanık aynasında bütün ömrün en kötü muhasebesini yapa yapa kendimi seyredirim.” (s. 78)

Anlatıcının gündelik üzüntülerinden sıyrılabildiği tek yer Haydarpaşa Garı’dır; oğlunun ölümü onu fazlasıyla sarstığı için “büyük ve karanlık bir lahit”e benzettiği garda dahi kendine gelemmez. Oğlunun ölümüyle kendi varoluşu üzerine daha çok düşünmeye başlayan anlatıcı, kendisini yaşarken ölenlerden biri olarak tanımlar. Heidegger felsefesine göre insan, ölümün kaçınılmaz olduğunu bilir; bu durum “*yokluk ve hiçlik duygusunu yaratır ve işte bu bunalım insanı doyumsuz ve anlamlı bir biçimde yaşayıp yaşamadığı konusunda kaygılandırır.*” (Geçtan, 1974: 14). Tanpınar’ın “*Hayatın asıl mucizesi ölüm şuuruına rağmen yaşamayı başarabilmekte*” (YG: 14) ifadesi Heidegger felsefesiyle eş değerdir. Anlatıcı, kendi geçmişine bakınca hayatını boş geçirdiğini düşünür ve ömrünü

tükettiği için de üzüldür, o yüzden yeni bir hayata ulaşabilmek adına küçük yola girmek ister:

“Bir tabutta uyananlar, yeraltının mutlak sessizliğinde kendi nabızlarını ancak böyle dinlerler. Zaman zaman içimdeki boşluğu kısa bir şimşek gibi oğlumun hatırası deliyor, bir an için onun küçük ve mustarip yüzü, bir büyük örümcek gibi yağmurun dört bir tarafıma gerdiği kül rengi üzüntü ağlarının içinden uzanıyordu.” (s. 78)

Anlatıcının tren yolculuğunda gördüğü yol, hayatının umut ışığı olur. Kederlerini unutabileceği ve yeniden başlayabileceği yolu, güneşe benzetir. O yol, kederin zıddı olan mutluluğa açılır. Hâlihazırdaki yaşamı acılarla ve zorluklarla dolu olan anlatıcı, kolay ve mutlu bir yaşamı tercih etmemekle aslında tasavvuftaki gibi acıyla yoğrularak var olmayı ister. Yepyeni bir hayat imkânı sunan yola giremeyeceğini anlatıcı da bilir: *“Bir gün ben her şeyi bırakıp bu küçük yola dalarsam, onun bittiği yerde bütün saadet ve hasretlerimi, eski yaşamış rüyalarımı bulacağım, temiz, yepyeni, mesut bir adam olacağım.”* (s. 84)

Anlatıcı, kendisine ve ailesine yabancılaşınca “aydınlık bir gece”de kendini sokağa atar. Anlatıcı gece dışarı çıktığında gerçek anlamda aydınlanma yaşar, kendisi gibi yaşayanların olduğu küçük bir kahveye girdiğinde gördüklerine çok şaşırır ve eskiden yadırgadığı yere karşı sıcaklık duyar. *“Burası bizim arafımız olsa gerek...”* (s. 82) diyen anlatıcının büyük bir acı duyması gerekirken mazoşist bir şekilde haz aldığı söylenebilir. Acı çekerek olgunluğa erişmek isteyenlerin içinde yer aldığı için memnuniyet duyar, acı çektikçe varlığını onaylar gibidir. Tanpınar’ın hikâyelerindeki birincil kişilerin acı çektikçe mutluluk duyması, Tanpınar’ın sanatsal yaratımına bağlanabilir: *“Acının lezzetle tadıldığı bu algı ve duyuş anı, sanatsal dışavurumun gerçekleşmesi için aşılması gereken eşiktir.”* (İnci, 2014: 24)

Hikâyede evlat acısı ve maddi sıkıntılarla birlikte gelişen üzüntüler yaşayan anlatıcının tren yolculuğunda gördüğü yola girmesi durumunda acıları hafifleyecek ve anlatıcı, mutlu bir insan olacaktır. Anlatıcının mutlu/kolay yolu seçmemesi, Tanpınar’ın sanatsal yaratım ile acı arasındaki ilişkisine benzemektedir. Tanpınar, bu hikâyede “yol” metaforuyla sanat anlayışını yansıtmıştır. *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı eserinde Anadolu’ya yönelen birçok sanatçının kolaya kaçıp mutlu olduklarına fakat gerçek bir sanat eserini oluşturmamalarına değinir:

“Eserlerini baştanbaşa memleket tasvirleri, muharebe tabloları, kağıncırtıları ile doldurdular. On senedir hikâyeye kahramanlarımız Haydarpaşa Garı, seyr-i sefain acentelerine taşınır dururlar. İzmir, Bursa, Ankara, Diyarbakır, bütün bir memleket coğrafyasını bu son senelerin mahsullerinde bulabilirsiniz. Fakat hepsi boş yere bir zahmet oldu. Türk hayatı gene Türk eserine giremedi. Onun tamamen haricinde, ona tamamen kapalı bir âlem olarak kaldı. Tasvirler kitaplarımıza posta pulu gibi yapıştılar.” (s. 362)

4.2.1.4. Erzurumlu Tahsin

Hikâyede tüm Erzurum şehrini acı bir olay karşılar: deprem. Bu doğal afetle birlikte insanlar canını ve malını kaybettiği için ıstırap duyar. Öyle ki bazıları daha büyük bir keder yaşamamak için sallanan şehri, terk eder. Anlatıcı, ölüm karşısında hayatın basit olduğunu kavradığında üzgündür. Nargileyi dahi ölümden kaçtığı için içmeyen anlatıcı, depremle beraber ölümü çok yakınında hissederek: “*Zelzele maneviyatımı bozmuş, ölüm peşime takılmıştı ve hakikaten ondan birkaç sene için ayrılamadım.*” (s. 96). Ölümü hatırlatan geceden kurtulup sabah güneşini bulmak ister:

“Gece yarısı zindanında uyanan mahpus, yatağında terleyen ümitsiz hasta, bir zillet tufanında kendisini her an boğulmuş sanan biçare, velhasıl her cinsten mustarip, sabah güneşini bir şifa gibi bekler. Ve o gelir gelmez bütün sefalet ve ıstıraplarının hiç olmazsa hafifleyeceğini zanneder.” (s. 92)

Anlatıcı, Erzurum’daki ikameti süresince gördüğü kadınların da çok acı çektiğini belirtir. Tüm zorlukları göğüsleyen Anadolu kadını evlat acısını fazlasıyla yaşar. Cepheye giden çocuğunun ardında beklemekten başka seçeneği olmayan anneler, acılı yaşamlarıyla çaresizce bekler: “*Ben Erzurum’da iken bu bekleyen annelerin hikâyesini çok dinledim. Hemen her evde bir iki ölüye ağlanır ve bir iki kayıp beklenirdi. Tahsin Efendi işte bu kayıplardan biriydi.*” (s. 86) Anlatıcı, zelzele olduğunda kendini sokağa atar; neredeyse ilk defa kadın yüzü gördüğünü söyler. Sokakta özgürlüğünü ilan eden, erkekler olur; kadınlar ise evlere hapsolür. Zelzele sonrasında insanlar çadır kurar, anlatıcı kendi malzemelerini eşi yeni doğum yapmış arkadaşına verdiği için yurtsuz kalır. Geceyi bir başka arkadaşının çadırında çay içerek geçirir ve arkadaşının karısının, çadırda kendini soyutlamasına şahit olur; “*çadırın bir köşesinde arkası bize dönük hiç kıvıldamadan ve konuşmadan duran karısına acı[dığı]*” (s. 93) için ayrılır. Hikâyede en çok acı çekenler, kadınlardır.

Zelzele sonrasında tabiatı izleyen anlatıcı, Dünya'ya dışarıdan bakınca insanlığın düştüğü duruma acır. Bir yanda doğal afetlerle uğraşanlar, diğer tarafta cephede savaşanlar, bir başka tarafta sefalet vardır. Hikâyenin başında anlatıcı, Tahsin Efendi'nin savaştan sonra kayıplara karışan diğer askerler gibi olduğundan bahseder. Anlatıcı, insanların acılarının başka bir acıyla harmanlanmasını ifade ederken dua etmekten başka çareleri olmadığını söyler: *“Dünyamızı da böyle uzaktan gören bir insanlık tasavvuru ne kadar korkunç! Kim bilir o anda arzımızın solgun bir kandil gibi yanan yuvarlağına karşı, onun kendi sefaletlerinden habersiz kaç bin dua yükseliyordu.”* (s. 92)

Hikâyede Tahsin Efendi bir kış gecesi kahveye girdiğinde topluluğa Vasıf'ın bir beytini okur: *“Mihneti kendine zevk etmedir âlemde hüner/Gam u şâdi-i felek böyle gelir böyle gider.”* (s. 90). Ona göre eziyete ve sıkıntıya rağmen yaşayanlar, hayatı manalı yaşamaktadır. Acıyla yoğrulma felsefesini dillendiren Tahsin Efendi, mal mülk peşinde değildir; varlıklı ailesini geride bırakıp kayıplara karışır. Üstü başı pejmürde olan Tahsin Efendi, canı istediği herhangi bir şeyi ilk rast geldiği adamdan talep ettiğinde geçimini sağlamış olur. Babasının ölümüyle kendisine mühim bir miras kalır, mutlu yaşam hakkını elinin tersiyle iter. İnsanın acıları, zevk haline getirmesiyle ancak yaşamayı becerebileceğini anlatan Tahsin Efendi, maddiyatı geride bırakır:

“Birdenbire kahvenin kapısı şiddetle açıldı ve içeriye rüzgârla, karla beraber ortadan biraz uzun boylu, hafif tıknazca, adeta çıplak denecek derecede sefil kıyafetli bir adam girdi. Sırtında siyah ve çok eski bir palto vardı. Ayakları çıplaktı ve düğmelenmemiş paltodan çıplak ve kıllı göğsü, üzerinde kar parçalarının yavaş yavaş eridiği esmer bir kaya parçası gibi sert görünüyordu.” (s. 89)

Tanpınar, lisede edebiyat hocalığı yapmak için gittiği Erzurum'da depreme tanık olur ve deprem, orada sıkıntılı günler yaşamasının nedenidir. Nitekim Tanpınar'ın duyguları, hikâyedeki anlatıcının ruh dünyasına yansımaktadır: *“Fakat daha o akşam kazalardan feci haberler gelmeye başladı. Birçok yerlerde toprak çatlamış, köyler olduğu gibi yıkılmıştı. Hemen her gün yeni nüfus kayıpları öğreniyorduk. Şehir daha o akşam manzarasını değiştirdi ve çok eski göç ordularının karargâhına benzedi.”* (BŞ: 44)

4.2.1.5. Evin Sahibi¹²⁸

Hikâyeye hâkim olan duygulardan birisi kederdir, bu duygunun hikâyedeki tezahürleri şu şekildedir: hastalık, yoksulluk, aşk, yorgunluk, kader.

Hastalık

Hikâye hastane koğuşundaki bir hastanın (anlatıcının) kendi ağrılarını ve çevresindeki inlemeleri anlatmasıyla başlar. Hastanede “*doktorların baş sallayarak teselli ettikleri hastalığı*”nın (s. 103) içeriği hakkında bir bilgi yoktur. Hasta psikolojisinin aktarıldığı bölümlerde hastalığın getirdiği acıya, anlatıcının alıştığı görülmektedir: “*Şimdi hastalığımla baş başayım. Onu, anlaşılan, geç doğan bir çocuk gibi yıllarca kendimde gezdirdim. Belki bu yüzdendir ki bana hiç yabancı gelmiyor. Bu geniş yatakta yan yana, hatta kucak kucağa yatıyoruz; ayaklarımın ucunda hararetim var.*” (s. 102). Aileden kendisine geçtiğine inandığı hastalıklar bedeninden hiç eksik olmaz, üstelik savaşta da sakatlanır ve göğsünden yaralanır. Ruhsal ve bedensel rahatsızlıklar, onu kederin içine atar; kendi ölümünün tıbbi verilerle açıklanamayacağına, ailesininkine benzeyeceğine değinir: “*... doktorlar ne derse desinler, onların anladığı şekilde ölmeyeceğim. Ben Raif Paşa ailesinin ölümüyle öleceğim.*” (s. 105) diyen anlatıcı, bu durumu takıntı haline getirdiği için ölümü bekler vaziyettedir, iyileşmedikçe kederden uzaklaşamayacağı inancını taşır. Tanpınar’ın kendisi de -mektupları ve günlükleri dahilinde- yakalandığı birçok hastalıktan bahseder ve onlardan kurtulamadığı için üzülür; hastalıklarını yalnız bırakmayan parasızlık da bir başka sorundur:

“Bittabi hastalığımdan ziyade parasızlıkla meşgulüm. Cebimde yalnız bir lira var. Kendimi dün akşamdan beri küçülmüş, biçare buluyorum. Parasızlığım bazı hastalıklar gibi hemen hemen hiçten başladı, büyüdü, çoğaldı, beni altına aldı. Etrafım alacaklı ile dolu. Cebimde borç senetleri var. Şu anda yalnız borçla ve atıfetle yaşıyorum ve borç beni çıldırtacak. Kurtulmak için her teşebbüsüm yeni borca sebep oluyor yahut da bir yığın edebi projeye. Masamın üstü, kafam, cebim proje dolu. Bir taraftan bir yardım zaruri. Fakat görünürde hiçbir şey yok.” (G: 123)

¹²⁸ Hikâyede keder duygusunu kuvvetlendiren/pekiştiren sözcüklerin tekrarları şöyledir: ıstırap (20), keder (3), acı (11), hüzn (3), üzüntü (3), buhran (2), ağrı (1), felaket (13), hasta(lık)/hane (29), kader (4), talih (6).

Yoksulluk

Anlatıcının çocukluk yıllarında maddi sıkıntısının olmadığı anlaşılmaktadır, dedesinin görevi icabı aile Musul'da konakta yaşar. İstanbul'da teyzesinin yanında kaldığı vakitler ise, Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı'na denk gelir ki ülkede açlık ve sefalet vardır. Bu kıtlık döneminde eniştesinin dahi mutfaktan aşırıldığı şekerlere odasında tesadüf edilir: *“Hacer veremden öldü, arkasından eniştem gitti. Ömründe bir kere mutfak masrafını hesap etmemiş olan bu cömert, şık ve kibar İstanbul efendisinin yatağı altından, odasında gizlice kemirmek için geceleri, evde el ayak çekildikten sonra, mutfaktan çaldığı birkaç kahve şekeri çıkmıştı.”* (s. 129). Cepheye giden anlatıcı, orada da açlık ve sefaletin mevcut olduğunu söyler. Yoksulluk arada sırada anlatıcıyı üzüntüye boğsa da ümidini kaybetmez:

“Şüphesiz herkes gibi ben de etrafımdaki sefaletten mustariptim. Muhaceretler, hastalıklar, açlık, harap olmuş şehirler, her nevi ve her şeklinde bütün bir haraplık beni de zaman zaman affedilmez bir hata, nefse karşı işlenmiş bir günah gibi, garip bir ıstırap, tarifi güç bir azap kompleksi içinde bırakıyordu.” (s. 130)

Anlatıcı, aile dostu Yümnü Bey'in yaşam tarzının değişmesiyle borç batağına girdiğini belirtir. Yümnü Bey, savaşla birlikte Tanzimat konağının şaşıaali hayatından küçük bir eve geçer ve eski yaşam geleneğini korumak için haysiyetinden ödün vermemek adına hayli borçlanır. Anlatıcı, onun müzik notalarının arasında alacak verecek hesapları yaptığını görür. Toplumdaki itibarı sürdürmek için yapılan yanlışlar, “zavallı” ifadesiyle anlatıcı tarafından dile getirilir, acıma duygusu öne çıkar:

“Zavallı Yümni Bey! Onun iki hayatı vardı. Birisi musiki, öbürü de alacaklıları. Bu ikisinin arasında, ömrünü bir küp gibi içindekini sızdırmaz bir esrar kuyusu yapan bu biçare adamın kafası en yüksek ruhani zevkten, en korkunç maddi işkenceye bir anda gidip gelen bir rakkasa benzerdi.” (s. 135)

Hikâyede savaşın yıkıcılığını anlatıcı dile getirir, toplumda artan yoksulluğun boyutunu gözler önüne serer. İnsanların gelecek korkusu yaşadığını belirtir, karın tokluğuna geçen günlere bile memnun bakan yüzleri betimler, cepheden dönüşleri bekleyenlerin kederini sezdirir:

“Hepsi, hiçbir şekilde zengin olmayan ‘hâl’e misafir olmuşlar, bu fakir kervansarayda ancak gündelik ihtiyaçlarını ve onların tatmininden gelen küçük

memnuniyetleri düşünüyorlardı; çıplak ayağa çorap, aç mideye ekmek, ismi unutulmuş nimetler, uzaktakilerin, nerede olduğu bilinmeyenlerin muhtemel dönüşü.” (s. 132)

Yorgunluk

Hikâyede bireysel yorgunluklar ile toplumsal yorgunluklar okuyucuya sezdirilir. “Kötü bir masalda mahpus” gibi hissettiği ailesi, hiç yanından ayrılmayan sadık bir dost gibi hissettiği hastalığı, cephede dört yıl savaşıması, ölümün kendisini takip etmesi, anlatıcıyı yoran şeylerdir. Hikâyenin arka fonunda toplumun ruh dünyasını aksettiren sosyolojik bir metin de yer almaktadır; savaşla birlikte artan bir sefaletin peyda olması, toplumu derinden üzer. Sadece cephede değil, Anadolu’nun her karış toprağında ıstırap ile ümit duyguları karışır, onca yokluğa karşı kaybedilen toprakları geri alma hülyası bu nesli yorar. Karamsar olmayıp ümitli olmak ve bu uğurda güçlü durmak zorunda olan bir nesildir, savaş yorgunluğu tüm toplumu kapsar. *“Hemen bütün nesil bunun peşinde, uzayıp giden bir ihtizara son vermek azmindeydi. Yorgunduk, haraptık, fakat büyük bir işin humması içindeydik. Meyus değildik.”* (s. 130-131)

Kader

Anlatıcı kaderinin dışına çıkamayacağına inanır; bu, hikâyenin kurgusunu da değiştirir. Yılanın saltanat sürdüğü konakta doğması, dedesinin ve annesinin yılan tarafından öldürülmesi ve kendisinin de yılan tarafından öldürüleceğine inanması; Şark topraklarında görülebilen olaydır ve Tanpınar’ın *“Coğrafi vaziyetleri kendilerine bir nevi kader olan insanların yaşadıkları yerler”* (YG: 330) ifadesi ve İbn Haldun’un *“Coğrafya kaderdir.”* söylemi doğrultusunda insan doğduğu toprakların duygularını akseder. Anlatıcı, ailesinin masalı andıran hayatıyla ve dadısının anlattığı masallarla büyüyen *“bütün bir masalı olan bir adam”*dır (s. 127). Şark¹²⁹ coğrafyasında büyüyen biri olarak mutluluğu kendisine yakıştırmaz, coğrafyada acı vardır, onun dünyasını da acı bulur. Anlatıcı, *“Hiçbir saadet rüyasına yanaşamazdım. Ona gençliğini, beyhude yere bir delinin, bir lanetlinin uğrunda feda etmemesini söyledim; aramıza kötü bir kader girmişti; ona karşı gelmeğe çalışmak beyhudeydi. İkimiz de ağlayarak ayrıldık.”* (s. 148) diyerek sevgililerin kaderinin ayrı yazılmasını, “masal”ın kahramanı olmasına bağlar. Anlatıcı, kaderine razı

¹²⁹ Bu tanımlandırma, hikâyenin Musul ve Dicle topraklarında geçmesine dayandırılarak yapılmıştır.

geldiği için talihiyle savaşmaz ve kendi hâlinde yaşar: “*Ben, kendi hayatlarını serbestçe yaşayan bu insanlar arasında, talihini alnında gezdiren garip bir mahlûktum...*” (s. 122). Aynı şeyi Zeynep için de düşünür: “... *talihin kendisine nasip ettiği bu hastabakıcılığını sonuna kadar yapacaktı.*” (s. 146). Anlatıcı kendi talihini sil baştan yenilemeye çalışsa da ailesi, soyu ve cemiyeti önünde engel olduğu için kaderi taviz vermez ve ona yenik düşer. Tanpınar’da kader ve talih “*ayrı hatta bazen karşıt anlamlara sahip olabilir*” (Taburoğlu, 2019: 240) ki bu hikâyede apaçık görünmektedir. Kader ve talih kavramlarının hikâyede sıklıkla kullanılması, anlatıcının trajik bir sona varacağının işaretidir.

Anlatıcı, kendi iradesi dışında çizilen kadere inanmaktadır; “*Tanpınar’a göre kader karşısında insan, geniş ve büyük bir mekanizmanın bir çivisi*”dir (Okay, 2017: 271); Tanpınar’ın bu görüşleri çerçevesinde hikâyede anlatıcı cephede savaşırken “*Geniş ve büyük bir mekanizmanın bir çivisi olmanın verdiği bir nevi rahatlık içinde kaderin son sözünü söylemesini bekliyordum.*” ifadeleri, anlatıcının ölüme kader hükmünü verdiğini gösterir.

Aşk

Anlatıcıya göre aşk, insana “yaşama aşkı” veren; “bir kâinat kurmanın zevkini” yaşatan, “kuru dallarda, buzları yeni çözölmeğe başlamış toprakta, bulutları yumuşamış karanlık gökte” baharı getiren ve hayatını kımıldatan bir mucizedir. Anlatıcı âşık olmadan önce yaşamadığını varsayar: “*Birdenbire kendimi bir tanrı kadar kuvvetli, mesut ve kendimden emin buldum.*” (s. 144) Masallarla büyüyen anlatıcı, yaşadığı mutluluğun gerçekliğine inanamaz yahut kendi dünyasına yakıştıramaz, bir eksiklik arar. Karısının güzelliği karşısında, kendini aciz bulur; bu, aşkın bitişine neden olur. şark masallarında olduğu gibi hikâyede mutlu bir sona ulaşılmaz, aşk da anlatıcıya kederden başka bir şey bırakmaz. Hikâyede aşkın yarım bırakılması, Tanpınar’ın bunu maksatlı yaptığını düşündürmektedir. Nitekim aşk ve acı, onun sanatsal yaratımının odağındadır, günlüğünde “*Aşk gidince her şey gitti.*” (s. 312) diyen Tanpınar’ın (2018) aşk acısıyla yoğurduğu sanatını bu hikâyede de görmekteyiz.

4.2.1.6. Yaz Yağmuru

Sabri'nin evine misafir ettiği kadın, önceki geceyi arkadaşında geçirdiğini ve çok iyi insanlarla tanıştığını söyler. Hiçbirinin kendi hayatlarına sahip olmadığını herkesin başkalarının dertleriyle meşgul olduğunu Sabri'ye anlatır. Başkalarının derdini kendine dert edenler, hiçbir zaman mutlu olamaz çıkarımını satır arasında görmekteyiz. Acı zincirinin dilden dile aktarıldığını söylerken insanları trajedi oyuncusu gibi görür, faciadan başka şeylerden hoşlanmadıklarını belirtirken bunu vurgulamış gibidir:

“Ama ne yaparsın ki hepsi dertli. Kendi dertleri değil! Başkalarının derdi. Etraflarındaki hiçbir şeyi unutmuyorlar. İşinden haksız yere çıkarılan vatman, tamir edilmediği için yıkılan ev, çocuğuna iyi bakmadığı için ölümüne sebep olan komşu kadın, ayna taşı çalınan eski çeşme... Hepsini biliyorlar. Hepsini hatırlıyorlar ve birbirlerine hatırlatıyorlar. Biri öbürünü tamamlıyor, tamamlarken bir başkasını hatırlıyor. Tam gayri memnun denen şeyin kendisi. Faciadan başka şeyden hoşlanmıyorlar. Öyle ki, kendi hayatları yok artık. "Nasılsınız?" der demez, zincir başlıyor.” (s. 159)

Sabri'ye genç kadın kendi hayatını kesik kesik hatırlamalarla bir şeyler gizler gibi anlatır. Kocasının kendisini denizde öldürmek istemesini sıradan bir olaymış gibi anlatan kadına Sabri, çok şaşırır ve kadın gittikten sonra üzerine düşündüğünde kederlenir. Onu düşünmemek için elinden geleni yapan Sabri, buhran geçirir. Kitap okurken elindeki kitabın polisiye roman olduğunu görür, dil zevkini ve anlatımını eleştirdiği kitabı, vakit kaybı olarak düşünüp fırlatır:

“Bu en budala cinsinden bir polis romanıydı. Hemen her sayfada kahramanı biraz himmet etse savuşturabileceği bir yığın manasız işe giriyor pestili çıkana kadar dayak atıyorlar, yüzünün kanını sile sile evine dönüyordu. Belli ki son sayfada bütün hıncını alacaktı. Oldukça safdil bir dostunun bu cinsten bir kitap için kendisine söylediklerini hatırladı. Zavallı bütün bu budalalık yığnında sadece büyük bir hakikatin müdafaa edildiğine inanmamış, dil zevksizliklerini de yenilik sanmıştı.” (s. 177)

Sabri'nin bu tutumu, polisiye roman yazarı Hüseyin Rahmi Gürpınar ile Ahmet Mithat Efendi¹³⁰,’yi eleştiren Tanpınar’ın tutumuna benzerdir:

¹³⁰ Tanpınar, Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığı üzerine şunları söyler: “...polis ve cinayet romanından tezli romana kadar hepsinin numunesini verdi. Fakat bir defacık olsun hakikî mânâsında roman yazmağa

“Bu yüzden daima cemiyetin meseleleriyle meşgul olmasına rağmen hiçbirine hakikî bir derinlik koyamamış, çok sağlam yapılı romanlarında bir yığın kuklayı oynatmaktan ileriye gidememiştir, denebilir. Hüseyin Rahmi ilk romanlarında - sonradan doğrudan doğruya polis ve tefrika romanına düşer- belki de memleketteki hürriyetsizlik dolayısıyla sadece gülünç zıtları karşılaştırmakla iktifa ediyordu. (...) Her halde bu tatlı muharririn halkımıza okuma zevki aşıladığı ve onun komiğinde mevcut olduğu inkâr edilemez.” (EÜM: 122)

Sabri, genç kadının fazlasıyla coşkulu tebessüm dolu olmasının altında bir neden arar. Çok acı çekmiş olabileceğini, aksi takdirde o kadar mutlu olmasının mümkün olmadığını düşünür. Genç kadın, ikinci görüşmelerinde hatıralarını anlatır. Sabri’nin evinin yerindeki yalıda doğup büyüyen genç kadın, geçirdikleri yangından sonra oradan taşınır. Yangını engellemek üzere bazı ağaçların kesildiğini söyler, geriye Sabri’nin evinin önündeki birkaç ağacın kaldığını görür. Genç kadının Sabri’nin bahçesine gelmesinin nedeni, çocukluğunu geçirdiği ortamı görmek istemesidir. Yanan konakla ilgili keder duygusunun hâkim olduğu görülmektedir. Saray hayatına uzak olmayan yaşantılarıyla dedesi ile büyükannesinin evlilik hayatını genç kadın, iki kişilik oyuna benzetir. Ninesi âşık olduğu bir gençle evlilik hazırlıkları yaparken öldürülmüş ve ölen gencin en yakın arkadaşıyla yani eşiyle aile kurmuştur. Ölen gencin ruhunun hep aralarında olduğunu düşünürler. Kadın, evde çok sevilen teyzesinin kayıkla denize açılmasından üç gün sonra ölüm haberinin gelmesiyle ev halkının acı yaşadığını söyler. Aile fertlerinden ninesinin, teyzesinin ve dedesinin özelliklerini sıralayan kadın, dedesini acayip bulur: “Ölmeyi istemiyorum. Ölümden değil, ondan korkuyorum (...) Ölüm çirkin şey (...) İnsan kokuyor, çürüyor.” (s. 206-207). Günde birkaç defa yıkanmak istemesinin, çamaşır değiştirmesinin ve vücudunu koklamasının nedeni kimse tarafından anlaşılmamıştır.

4.2.2.7. Teslim

Mebus kafilesi üç gün süren yolculuğun sonunda yorgun düşmüş bir şekilde, istasyonda trenin gelmesini bekler. Emin, diğerlerini garda bırakıp kasabayı gezmeye karar verir. Bir tarafta insansız tabiatın zenginliğini, diğer tarafta insanların yoksulluğunu görür. Evleri, evin önündeki hayvanları gözlemler; hepsinde yoksulluğun emaresini görür:

çalışmadı. Hâlbuki istese, gördükleri ve duyduklarıyla iktifa etse, yazabilecekti. Türkçenin en güzel kitaplarından biri, onun Beşir Fuad için yazdığı küçük kitaptır.” (EÜM: 59).

“Sol tarafta evlerin dizisi vardı: Kimi beyaz sıvalıydı, kimi siyah kerpicini açıkta bırakmıştı. Hepsi kendi bahçelerinin dibinde, geviş getiren zayıf ineklerini, kuyruğu ile sineklerini kovalayan eşeklerini, horoz ve tavuklarını, iplere gerilmiş eski püskü çamaşırlarını, o yeni model basmalardan yapılmış bir önlük gibi önlerine takmışlar, camsız pencereleriyle güneşe, onun durmadan kemirdiği uzak dağlara, tren yolunun bitmez tükenmez can sıkıntısına bakıyorlardı.” (s. 219-220)

Hikâyede sadece köylüler değil, devlet dairesinde çalışanlar ya da vekiller de geçim sıkıntısı yaşamaktadır. Süleyman’ın yırtık pijamalı hali, çamurun ve sefaletin içindeki evi - Süleyman’ın şehirde memuriyette çalıştığını sezmekteyiz- geçim derdi yaşadığını göstermektedir. Nitekim Emin de, mebus olmasına rağmen “çapaçulluğunun¹³¹ verdiği mahcupluk içinde” eski paltosuyla sokaklarda gezinir. Tanpınar’ın “*Meclisten beş parasız ve dargın ayrıldım, fakat partiden ayrılmadım.*” (G: 197) ifadesinden anlaşılacağı üzere mebusluk kendisine çok yüklü bir kazanç getirmemiştir, geçinmekte sıkıntı çektiği anlaşılmaktadır ki hikâyede Emin’in de aynı vaziyette olduğu görülür.

Hikâyede Emin’in arkadaşı Süleyman, çok acı çeken ama hiç pes etmeyen bir kişidir, yaşam enerjisini yitirmez. Annesiyle ilgili bilgi verilmez lakin babasına bağlılığı üzerinde önemle durulur. Göç sırasında babasını kaybeden Süleyman, her yerde babasını arar ve aratır; her hafta bir gazeteye ilan verir. Felçli babasını, üvey annesini ve sekiz üvey kardeşini yanına alınca geçim derdini fazlasıyla yaşar. Onun yaşadıkları Emin’e yol gösterir niteliktedir.

4.2.2.8. Acıbadem’deki Köşk

Hikâyede ortaya koyduğu icatlarıyla başarıyı yakalayamayan Sâni Bey’in ölümü trajiktir. Ailesi, kendisini üç yılda bitirdiği banyoda yarı yanmış bir vaziyette bulur. Yıkanmaktan ziyade ev halkının işkence çektiği hamam, birçok mekanik işlemle -zaman kaybından- sonra kullanılabilir hâle gelmektedir. Herkesi tehlikeye sokan icadın karşısında temkinli davranan anlatıcının yengesi, hamamın yanı başına ocak kurar ve ev halkı ocakta ısıtılan suyla “lanetli” hamamda yıkanır. Küçük bir lokomotif benzeyen sobanın ve kazanın, fazla ısındığında patlama ihtimali vardır ki Sâni Bey kendi icadı ile hayata veda eder:

¹³¹ “1. Serserilik, başıboşluk. 2. Kıyafete özen göstermeyişi adet edinme.” (TDK, 2005: 393).

“... birkaç dakika sonra kazanın suyu hiçbirimizin bilmediği bir mekanizma ile sobaya akar, müthiş bir is kokusu ve duman içinde etrafı gözden kaybederdiniz. O zaman büyük düdük öter, ev halkına aşağıda kopan felaketi haber verir, dayım kendi odasının merdiveninin başına kadar gelerek gusülhaneden çıkmamızı söylerdi.” (s. 237)

4.2.2.9. Rüyalar

Hikâyede yazar Cemil’in aile hayatında kendisini üzen bir sorunu yoktur. Eski hâline göre neşesinin azalmasının nedeni rüyalarıdır, herhangi bir yüz ve olay hatırlamayıp rüyaların kendisini yordugunu fark eder. Uyanırken üzülmeye başlayan Cemil, sevdiğini ve memleketini terk eder gibi hisseder. Aradan bir hafta geçtikten sonra rüya görmeyince üzüdür. Tekrar rüya görmeye başlar, lakin rüyalar şeklini değiştirir. Rüyasında gördüğü genç kadın kendisinden yardım istemektedir. Denizde karısıyla yüzerken suda boğulan beyaz elbiseli birini gördüğünü sanır: “*Ne kadar mesuttular. Yazık ki... Beyaz entarili hayali hakikaten görmüştü. Yahut da, hareket içinde uyudum... Ya hep böyle olacaksa...*” (s. 247). Ailesiyle mutlu dakikalar da geçirse, içinde işlenmiş bir günah hissiyle azap çeker.

Cemil, hayal-gerçek çatışmasını fazlasıyla yaşadığı için de vicdan azabı çeker. İki hayatı olduğunu ve ikisine de bağlı olduğunu söyler. Namuslu biri olarak rüyasındaki kadını, karısına anlatmak istese de söyleyemez. İstanbul’dan kız kardeşi ve karısının akrabaları misafirlige geldiği günlerden birinde kendinden geçen Cemil, çok kısa bir rüya görür. Doktor olan eniştesi Cemil’in senkop¹³² geçirdiğini söyler. Rüyasındaki genç kadının yüzünü, korku ve kederin örttüğünü görür. Ertesi gece rüyasında odaya girdiğinde pencereyi kapatırken bir çığlıkla uyanır ve sonraki günlerde de o çığlık sesini duyar, yaşadığı hüznün bıçak yarası gibi derindir:

“... bütün bu rüyalar, ancak büyük sarhoşlukların, kıskançlık buhranlarının, dönüşsüz ayrılıkların, azapların arifesinde, bazı büyük musiki eserleriyle karşılaştığımız zaman duyduğumuz ve günlerce tesiri altında kaldığımız o tahammülü imkansız, her hatırayı, her düşünceyi böğrümüze saplanmış çok sivri ve tırtıllı bir bıçak yarası gibi bizde derinleştiren hüznlerin eşi bir hüznle, geliyordu.” (s. 252-253)

¹³² “Beinde geçici oksijen yetersizliğine bağlı gelişen kısa süreli bilinç kaybı, bayılma, baygınlık.” (TDK Hemşirelik Terimleri Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/>).

4.2.2.10. Adem'le Havva

Hikâyede Âdem, Tavis Meleği kendisine görünmediği için çok üzüldür; gözyaşlarını meleklerin görmesini istemez. Havva, onun hüznünü görüp kendi göğsüne çeker; orada tüm acılarını dindirir: “*Ve Âdem Aden bahçelerinin geniş otları, büyük erguvan çiçekleri, mor gülleri arasında kendisini olduğundan büsbütün başka duydu. Havva'nın göğsünde her şey unutuluyordu. Bu yumuşak ve kokulu yastıkta her azap dinebilirdi. Her acı burada serinleyebilirdi.*” (s. 260-261)

Aden'deki tüm melekler ve canlılar “siyah çember” denilen kaderden korkar, kader insanoğlu için uyanmıştır. Âdem ile Havva yeryüzüne inmeden önce kendilerine “kader aynasında” Dünya gösterilir. Gençlik, ihtiyarlık ve ölüm, insan yaşamının bütünü olacaktır. Teker teker gözlerinin önünden insan yaşamı geçtiğinde ölümlü olacağına Âdem üzüldür, Havva ise gururludur. “*Karnı sevinçten ve gururdan bir güneş gibi parlıyordu.*” (s. 263). İnsanoğlunun devamını üretkenliğiyle sağlayacağı için Âdem de üzüntüsünü unuttur.

Yeryüzünde farklı yerlere indirilen Âdem ile Havva ilk ayrılıklarını yaşar ve kader ikisini de hüzne boğar: “*Âdem Havva'nın inci dişlerine, gül yaprağı yüzüne, çizgisiz alnının bilmecesine, sıcak nefesine, beyaz kollarına hasret duydu. Havva onun kollarının kuvvetini, kendisine hüviyet veren korku ve azaplarını özledi.*” (s. 265). Hikâyede, kadın erkeğin korku ve azaplarını dindiren kimlik olur.

4.2.2.11. Bir Tren Yolculuğu

Hikâyenin konusuna bakıldığında en baskın duygunun keder olduğu görülmektedir. Anlatıcı, tren yolculuğunda gözlemlediği tiyatro oyuncularının yaşadığı sorunları dile getirmektedir. Aynı zamanda trendeki ve istasyondaki yolcuların dönem koşulları içinde karşılaştığı sıkıntılar ifade edilir. Hikâyede keder duygusunun yansımaları şu şekilde olmaktadır:

Yoksulluk

Hikâyede anlatıcı, Antep'ten Adana'ya tren yolculuğu yapmaktadır; gözlemlediği tiyatro topluluğunu ve istasyonda bekleyen halkı tasvir eder. Bu betimlemelerde

yoksullukla beraber ortaya çıkan duygu, keder duygusudur. Toplumun II. Dünya Savaşı sonrasında yaşadığı sefalet tablosu, hikâyenin fonunda görülebilmektedir. Tren Fevzipaşa İstasyonu'na vardığında anlatıcı, nereye baksa fakirliğin hâkim olduğunu söyler. Halkın yedikleri ve içtikleri, onların yoksullukla savaştığını göstermektedir:

“Renkli mintanlı, beyaz bez donlu veya şalvarlı bir yığın köylü kimi saçak altlarına sığınmış, ellerinde birer tutam yufka, karşı taraftan gelecek treni bekleyerek karınlarını doyuruyorlardı. İçli bulgur köftesi, haşlanmış yumurta, gözleme ile kaygana arasında siyah undan yapılmış tatlı satan, ‘Su!’ diye bağırان satıcılar, trenin pencerelerinden eş dost arayan, yiyecek sepeti uzatan bir yığın halk daha vardı.” (s. 266)

Anlatıcı, birinci ve ikinci sınıf yolcularının bulunduğu vagona seyahat ettiğini belirtir, üçüncü sınıf vagonuna yolcuların pencereden girmeye çalıştığını görür. Anlatıcı, sefaletin ve cehaletin kol kola gezdiği Anadolu'dan bir tabloyu okurla paylaşmaktadır. Pencereden seyrettiği sefaletin içinde sadece halk yoktur, tiyatro topluluğun da aynı sıkıntıdan mustarip olduğunu ifade eder. Trenin önünde bekleyen iki erkek ve üç kadın oyuncudan oluşan tiyatro grubunun yorgunluk ve yoksulluktan tükendiklerini hisseder. Anlatıcı, bulunduğu kasabada iki hafta önce oyunlarını izlediği tiyatro grubunun en yaşlı üyesine bakışlarını yöneltir, oyuncunun adeta aydın olmak için savaş verdiğini düşünür:

“Erkeklerden biri, tam yağmurun altında, iki eli pardösüsünün cebinde, yalnız başının arka tarafında kalmış tıraşsız saçları, ihtiyar ve biçare çehresiyle ayakta duruyordu. Bu halinde, sefaletini fark etmeden taşıdığını göstermeğe çalışan bir şey vardı. Yırtık gömleğine, buruşuk boyunbağına, yüzünden akan ve temiz bir hamam, sıcak bir oda, yumuşak bir yatak, üç gün uyku isteyen yorgunluğuna rağmen, sanatkârca giyinmenin ve yaşamının ihmal ve gevşekliğini, kaderle mücadelesinde muvaffak olmamış aydın adamın gururunu muhafazaya çalışıyordu.” (s. 267)

Hikâyede kadın oyuncular da sefaletten nasibini almıştır; Zeynep adlı oyuncu sefaletten kurtulmak için bir çiftçiyle evlenir, yoksulluğun tiyatro topluluğunu zor durumda bıraktığının altı çizilir. Anlatıcı, fabrika mamulü yün çoraplar giyen oyuncu kadınlar ile istasyonda bekleyen yörük kadınların gösterişli hâllerini birbiriyle kıyaslar. Kadınların üzerindeki kıyafetler kendilerini soğuktan korumadığı için üşürler, kadın oyuncular “sefaletlerini iyice hatırlamak içinmiş gibi başlarını eğip topukları çarpılmış, boyasız eski iskarpinlerine bak(arlar).” (s. 268). Turneye çıkan tiyatro oyuncuları, anlaşılmaktadır ki, Anadolu’yu gezerek kıt kanat geçinmektedir.

Kader

Hikâyede tiyatro oyuncularını ile halk arasındaki ayrımın, eğitim ile belirlendiği apaçık görülmektedir; oyuncular, hâl ve tavrıyla halktan ayrılmaktayken ortak yönleri ise yoksulluktur. Anlatıcı, trenin penceresinden gördüğü kalabalığın içindeki oyuncuların diğerlerinden farklı olduğunu düşünür: “*İnsanlar arasında çok hususi bir talihle gezdikleri ilk bakışta belli oluyordu.*” (s. 268). Tiyatrocular, talihleri yolunda gittiği için oyunculuğa yönelir ancak kaderleriyle mücadele edemedikleri için hayat karşısında başarısız olurlar. Gruptaki yaşlı oyuncunun, “*kaderle mücadelesinde muvaffak olmamış aydın adamın gururunu*” (s. 267) korumaya çalıştığını anlatıcı söyler. Kader karşısındaki başarısızlıkları, onları ıstırapla yüz yüze getirmektedir.

İstanbul’dan turnelere giderek sanatını icra eden tiyatro topluluğunun trendeki duygu hâli kederdir. Trene binerken hepsinin yaşadığı hüznün bir başka nedeni, turnedekeyken Zeynep adlı oyuncunun trafik kazasında ölmesidir. İhtiyar oyuncu, trende yanına oturduğu anlatıcıya yaşadıkları acının sebebini yolculuk boyunca anlatır. Zeynep’in trajik hayatını dinleyen anlatıcı çok üzülür; genç kadının, kaderine boyun eğdiğini söyler. Zeynep’in birçok zaafı olduğunu bilen çevresi, genç kadına yardım edeceğine aksine onu kullanmaktadır ya da üzmektedir. Kadının korkularını bilen ihtiyar aktörün, oyununun daha etkili olması adına Zeynep’in hassasiyetini hiçe sayıp kadına sahnede acılar yaşatır; anlattıklarını dinledikçe anlatıcı çok sinirlenir:

“Daha fazlasını dinlemedim; ihtiyar aktörün fotoğrafları tekrar çıkarmasına elimle mani oldum. Bu son cümleler bana Zeynep’in kaderini anlatmıştı. Bazı insanlar benzerlerinin, hatta en yakınlarının kurbanı olmak için doğuyorlardı. Zeynep bunlardan biriydi. İçim ihtiyar artiste hınçla doldu, gözlerimi kapadım.” (s. 274-275)

Zeynep’in kaderinden etkilenen ve kendisiyle ilgili bilgi vermeyen anlatıcının da “en yakınlarının kurbanı” olduğu düşünülebilir. Anlatıcı, Zeynep’i hazin sona ulaştıran suçluları kadının çevresinde arar, onun acısı anlatıcıyı da ele geçirir. İstasyondan ayrılırken yerde gördüğü su birikintisi, kendi kederinin yansımasını verir:

“İçimde birdenbire kabaran hüznü, yarın akşamın bu biçare Romalılarına göstermemek için pencereden baktım. İstasyona gelmiştik. Büyük okaliptüsler, yağmurlu ve karanlık gecenin bütün bir tarafını, şaşmaz bir keder gibi zapt etmişti.

Yerde, istasyonun dağınık ışıklarının uzun ve titrek akislerle doldurduğu büyük su birikintileri vardı.” (s. 276)

4.2.2.12. Yaz Gecesi

Hikâyede iç konuşmaların ve bilinç akışının hâkim olduğu görülmekte ve post-modern bir anlatımın varlığı sezilmektedir. Hikâyenin başkişisi olan adam, çağrıldığı evde bulunduğu için tedirgin olur, iki kız kardeşin davetini kabul etmesi onda pişmanlık uyandırır. İki kız kardeş akşam yemeğini yedikten sonra başkişiyi uyuyacağı odaya götürür, yatağı düzeltirken başkişi onları izler. Çocukluğunda karşıdaki evde oturan başkişi, bulunduğu evi ve önceki sahiplerini de tanıyordur; iki kız kardeşin bundan haberi yoktur. Bekâr olan elli yaşındaki başkişi, otuz beş yıl önce o evde işlediği günah yüzünden iç hesaplaşma yaşamaktadır. Başkişi, kadınlara geçmişiyile ilgili hiç bilgi vermez; bu bilgilere, iç konuşmalarından ulaşırız. Bunlara hâkim olan duygu ıstıraptır; “çocukluğunun en acayip tarafı”na şahit olan evin odasında mazi yakasını bırakmaz: “*Hasta bu odada yatıyordu. Sekiz sene bu odada yattı. Sekiz sene onun sesini buradan dinledik. Ve duvarlara, bu çok eski ıstırapın tortusu hâlâ orada imiş gibi vehimle, korku ile baktı.*” (s. 277). Evin eski sahibi hasta adama karısı ve ahretlik dediği bir kadın bakar. Başkişi on beş, ahretlik kadın otuzu geçkin yaşlarındayken cinsel ilişkide bulunurlar ve bunun trajik sonuçları adamın bütün hayatını etkiler. Mahalleli, ahretlik kadının haftalarca evden dışarı çıkartılmamasında mahalleliden saklanmak istenen bir durumun olduğunu fark eder; evin yanındaki ceviz ağacının altına bir şey gömdükleri duyulunca gayrimeşru bir çocuk etrafında dedikodular yapılır. Başkişi ağacın altına gömülen çocuğun kendi çocuğu olduğunu bilir, mahalleli bu durumu hasta adamın ahlaksızlığı olarak düşünür. Ahretlik kadını son gördüğünde kadın ceviz ağacının dibinde ceviz yemektedir. Adam, ceviz ağacının dibinde -çocuğunun gömülü olduğu yerin üstünde- kadının ceviz yemesine şaşırır, ona imalı bakar. O günden sonra kadını bir daha görmediğini ve başka bir kadınla da ilişkisi olmadığını söyler:

“Gözlerinde o gün taşlıkta ilk defa gördüğüm parıltı peydahlandı. O günkü gibi sesi birdenbire kısıldı. Fakat ben onu dinlemiyordum. Ben elindeki cevizlere bakıyordum... Neden sonra anladı. Cevizleri elinden fırlattı. Ve kaçıp içeriye girdi. Bir daha mahallede görmedik. Ve ben bir daha, bir daha hiçbir kadınla.” (s. 285)

Hikâyede başkişi, otuz beş yıl önce yarı deli kadınla yaşadığı birliktelikten sonra, hayatına hiçbir kadını dâhil etmez. Kendisini eve misafir eden iki kız kardeşten küçüğü Zeynep, yirmi sene önce başkişiye çiçek verdiğini ve adamın almadığını iç konuşmasıyla okura aktarır. Bu durum başkişinin karşısına çıkan ve kendisiyle ilgilenen kadınları reddettiğinin bir göstergesidir: *“Ona elimdeki çiçekleri vermiştim. Ayrılırken bana iade etti. Belki saklamak istersiniz? dedim. Beni mahrum etmek istemediğini söyledi.”* (s. 284).

Başkişi, otuz beş yıl önce çocukken girdiği odada geçmişi hatırlaması üzerine kederden uzaklaşamaz. Bastırılan hatıralar, bilincin derinliklerinde olduğu için onu kuyuya benzetir, konuyu irdeledikçe kuyunun daha derinine indiğinin farkındadır, çıkmak için hayli mücadele etmesi gerektiğini bilir: *“Kuyu gibi bir şey... Bir kere takıldın mı derine, daha derinlere gideceksin... Bununla beraber dinleyeceğim. Şimdi, o, biraz sonra ben üste çıkacağız. Böylece boğulana kadar.”* (s. 278). Unutmak istediği geçmişin canlanması karşısında, acı hisseder lakin onları bastırabileceğini ve günlük yaşamına döneceğini de bilir.

Hikâyenin kurgusuna bakıldığında başkişinin çocukluğundaki “acayip”, sıra dışı bir olayın hayatının tamamını değiştirmesine değinilir. Misafir olarak girdiği eve, keder hâkimdir; evin eski sahibi hasta adam sekiz yıl inleyerek evin duvarlarını kedere boğmuştur, evin yeni sahiplerinin gelini Zeynep, eve yine kederin hükmettiğini söyler. Zeynep kaynanası ile kaynatasının ölüm haberleri dışında birbirleri ile hiç konuşmadıklarını dile getirir. Kaynatasının günlük gazetede ki ölüm haberlerini gördüğünde evde adeta anma töreni düzenlediğini belirtir: *“Her gün evde bir cenaze merasimi tertip ediyoruz. Her gün bir ölünün, bir hastanın arkasından geri doğru gidiyoruz. Hatıradan hatıraya kaynanam yeni baştan doğuyor, büyüyor, evleniyor, çocukları oluyor.”* (s. 279)

4.2.2.13. Birinci İkramiye

Emin Efendi, genç yaşında ihtiyarlayan ve bütün zevklere karşı somurtan kalbinde bir emel besler: büyük ikramiyeyi kazanmak. -Emin Bey’in gençlik yıllarından itibaren yolunda gitmeyen bir şeyler olmalı ki üzgündür.- Gazete ilanındaki rakamların kendi piyangosundaki rakamlarla aynı olduğunu görünce senelerdir beklediği talih kuşunun

kendisine konduğunu düşünür. Ertesi sabah bankadan parasını almak için gittiğinde memur, biletteki numaranın bir şey kazanmadığını söyler. Gazetede baskı hatası olduğunu Emin Efendi'ye anlatır, *“Emin Efendi, gazetesini, biletini cebine koyup şemsiyecisini de koluna alarak çıktı, fakat daha iki adım atmamıştı ki oracığa yıkılıverdi.”* (s. 292). Emin Efendi yıllardır büyük ikramiyeyi beklerken kader yine oyununu oynar ve Emin Efendi'nin canını alır, hikâye trajik bir sonla biter.

4.2.1.14. Emirgan'da Akşam Saati

Hikâyede hastalık ve ölüm düşüncesi etrafında gelişen bir keder duygusu yer almaktadır. Sabri ilk önce babasını sonra annesini kaybetmiş, çocuklarının hastalıklarıyla uğraşmış bir aile babasıdır; hikâyedeki kadınların da hastalık ve ölümle sınıandığı görülmektedir.

Hastalık

On iki yıl boyunca İzmir'den dışarıya çıkmadığını söyleyen Sabri, hayat karşısında yorulduğu için kendini bıkkın hisseder. Annesinin iki yıl süren hastalığı ve ölümü, ardından çocuklarının hastalıkları Sabri'de katlanacak güç bırakmaz. Yazın başında eşi, Sabri'nin İstanbul'a gidip dinlenmesi tavsiyesinde bulunur. Bu öneriyi para sıkıntısı sebebiyle başta kabul etmese de artık tahammül edemeyeceğini anlayınca razı gelir. İki hafta pansiyonda, sonrasında arkadaşının evinde kalan Sabri; İstanbul'daki son günlerinde bir kahvede otururken anne-kızın konuşmalarını dinler. Kadın annesine evde yatan hastadan bahseder, onun inleyen sesini her yerde duyduğunu söyler. Annesi hastayı hastaneye yatırmalarını tavsiye ettiğinde kadın *“Bir kere o ses, o ıstırap içime yerleşti. Evden uzak olsa da faydası yok. Bana öyle geliyor ki o çılgılığı bütün ömrümce işiteceğim.”* (s. 294) der. Sabri, fakında olmadan dinleyip dâhil olduğu aile özelini bırakıp gidemez. Sabri, sahnede bir dram oynar gibi sürekli sıkıntılardan bahseden kadınları dinler. *“Oyunu yarıda bırakmak doğru değildi. Fakat gariptir ki ana kız artık konuşmuyorlardı. İstemedi onun hayalinde oynattıkları ıstırap filmi birdenbire kesilmişti. Şimdi kuyunun yüzünde sadece, renksiz ve mustarip maskeler, çehreler yüzüyordu.”* (s. 296). Sabri'nin anne-kızı hayalinde oynatması, çocukken oynattığı Karagöz-Hacivat kuklalarını aklına getirir. Her yazın sonunda babası onları dolaba kilitler ancak Sabri, onları hayalinde canlandırır.

Dolabın içinde hiç hareket etmeden duran kuklaların canının sıkılacağını düşünür ve hayaller kurar. Her işittiği sözü, her gördüğü şeyi kuklalarıyla paylaşır, gündelik hayatını onlarla beraber yaşar. Bir gün babası dolabın deliğinden kuklalarla oğlunun konuştuğunu görünce delirdiğini düşünür.

Ölüm

Anne ile kızın konuşmaları Sabri'yi geçmişe ve İstanbul'da yaşadıklarına götürür. Arkadaşının evinde kalırken yaz yağmurdan evin sundurmasına sığınan genç kadını eve davet eder. Yorgun ve sıkıntılı görünen kadını avutmak için elinden geleni yapan Sabri, kadını bir başka gün gelmesi için yine davet eder. Akşam olduğunda kendisinin böyle bir davette bulunmasına çok kızar, geliş maksadını hatırlayınca iki haftayı telafi etmek için hemen çalışmaya başlar. O gecedan evvelki hayatını israf olarak görür, etrafından habersiz yaşamasına şaşırır. Küçük tasaların, zavallı hesapların uğrunda ömrü harcamanın kötü olduğunu söyler. Küçük tasaları ve hesapları pusuda bekleyen düşmanlar gibi düşünür: “*İnsan ömrünün hikâyesi bir bakıma, Güliwer Cüceler Memleketinde*¹³³ *gibi bir şeydi; siz farkına varmadan birtakım küçük, nispetsiz, manasız, parmak kadar mahlûklar dört tarafınızı alıyorlar...*” (s. 312). Basit meseleleri üzüntü konusu yapan cüceler (insan soyu), “Gulliver’in Gezileri”nde geçmektedir; bu eserin hikâyede verilmesi isabet olur. Küçük tasalar, insanların etrafında perde oluşturur ve insanlar perdenin ardından güneşi görmeye zorlanır, perdeden kastın kader olduğu görülmektedir. Anlatıcı, bu durumla *Faust’un Ölümü*¹³⁴ arasında bağlantı kurar ve devamında eserin içeriğini aktarır:

“Bu bilgi devini, bu doymaz iştihayı yere vurmak için şeytan ne çarelere başvurmamıştı. Fakat o her tecrübeden muzaffer çıkmış, her felaketin üstünde kalmıştı. Nihayet kapı aralığında giren endişe gözlerini kör eder, ondan sonra kaderin çukuruna düşer. Vakıa bu bir ölümün hikâyesiydi; fakat hakikatte asıl hayatımızı anlatır.” (s. 312)

Anlatıcı, ölüm karşısında küçük tasalarla ve hesaplarla yaşanan hayatın bir hiç olduğunu vurgular. Zamanın farkına varmayıp gerçekten yaşamadan yaşayanların çokça olduğunu söyler. “*Hatta öyleleri var ki bir kere olsun ruhlarının gerçeğine doğmadan ölürlər...*” (s. 312). Sabri hayatının her anında ölümü düşünürken hakkıyla yaşayıp

¹³³ Jonathan Swift’in (1667 – 1745) *Gulliver’in Gezileri* adlı eserine atıfta bulunulmuştur.

¹³⁴ Michel de Ghelderode’nin (1898-1962) eseridir, Goethe’nin Faust’u ve Christopher Marlowe’un Doctor Faustus’u ile birlikte tüm zamanların etkili yapıtlarından biri olarak adlandırılmaktadır.

yaşayamadığını merak eder. Öyle ki çevresine kayıtsız kalmayan Sabri, anne ile kızın konuşmalarını arada dinler; her içerik onu kendi hayatına götürür. Çınar ağacından toprağa bir yaprağın aheste aheste düşmesini dahi ölümle ilişkilendirir.

Sabri, Bursa'daki camii ve türbelerin fotoğraflarını karıştırırken eşi Seher'i hatırlar. Onunla "kül rengi bir perdenin" arkasından konuşur, kaderin kendisinde oluşturduğu yıpranmalardan bahseder: *"Bütün hayatını dolduran o can sıkıntısı rengi, o yağmur ıslaklığı, o sinir buhranı hep ondan değil miydi? İnsanlardan hep onun yüzünden uzak kalmış, zaman zaman kötü, hodbin, kıskanç olmuş, hatta bu en çirkini idi, bazen başkalarına gelen fenalıklardan bile hoşlanmıştı."* (s. 313)

Hikâyede Sabri'nin ıstıraplarının kaynağı, talih düşüncesiyle karşılaştığı içindir. O, kaderi karşısında yenik düşer; genç kadın ile Sabri kendilerinin olmayan bir trajedinin içinde bulur. "Ne Hamlet ne Macbeth"diler (s. 325) diyen anlatıcı talihleri yüzünden mutsuz olduklarını belirtir. Ölülerin, *"ömür dediğimiz o çeşitli kumaşı kendi içlerinden kopan bir şeyle doku(duğuna)"* (s. 311) , aynı kederleri, mutlulukları, sevgiyi onların da yaşadığına inanır. Tüm duyguların insanlar için olduğunu düşündüğünde *"Mademki ıstırap içimizdedir; çaresiz katlanacağız."* (s. 328) der.

4.2.1.15. Fal

Hikâye anlatıcının mekân betimlemeleriyle başlar, anlatıcı arkadaşıyla beraber fal baktırmak için gittiği evin her yerine sefaletin sindiğini söyler; eski perde, astarı yırtık iskemle, ayağı kırık kanepe, dar pencere odanın yoksulluğunu net bir şekilde öne çıkarmaktadır. *"Bütün bu şeyler, odaya sanki bir sefalet tam barınabileceği yeri bulmuş ve hemen şu anda oracığa sığınmış hissini veriyordu."* (s. 334) ifadeleriyle sefalet kişileştirilerek okuyucuya aktarılır.

Falcı kadın, müşterisinin fincanına üzülmeye bakar ve kahve falına bakan falcıların genel olarak söylediği *"Sende göz var oğul..."* (s. 334) ifadelerini kullanır. Anlatıcının arkadaşına C harfiyle başlayan isimleri sayarak onları tanıyıp tanımadığını soran falcı kadın, isimleri tutturamasa da pes etmez. F ve M harfiyle başlayan isimleri de sayıp döker, yine tutturamayınca isim bahsini kapatır. Falcı, bir kadının hastalığından bahseder, anlatıcı

ve arkadaşı falcının bahsettiği kadını tanımasa da hâline üzülrler. Falcı “hemen hemen bir mahalle” insanın çetrefilli ve acı dolu romanını müşterilerine anlatır. Falcının aktardığı bilgilerin arasında bağlantı yoktur, birbirinden kopuktur. Askerden dönen bir gençten, çok para harcayan bir şoförden, çocuğu olan bir kadından, zengin olan bir başka kadından, bir mebustan, kiracıdan ve düşmandan bahseder. Anlatıcı ve arkadaşı, falcının sözünü ettiği hayali kişilerin dertlerine üzülr; falcı, gerçeklikten uzak kederli hayat hikâyeleriyle müşterilerini etkilemektedir: *“İki arkadaş muhataplarının muhayyilesinden doğan bu kadın için hiçbir şey bilmiyorlardı. - Bir başka kadın daha var, Margrit, Melek, M harfi. Ama hastadır biliyorsun. İkisi de Margrit yahut Melek, hiç tanımadıkları bu ikinci kadının hastalığına epeyce üzüldüler.”* (s. 336)

Tanpınar hayatında şanssızlıkların fazla olduğunu söyler, bu nedenle kendini kısmetsiz olarak tanımlar, bunu *“Yıldızı¹³⁵ düşük adam! Hatalarım sebep, ama aslında öyle mi?”* (2018: 266) ifadeleriyle açıklar. Günlüklerinde Ankara Lisesinde çalışan bir adama fal baktırdığını hatırlar. *“İki kadından çok ıstırap çekeceksin demişti. Ömrüm belki kendi hatam yüzünden, bir çölde geçti.”* (2018: 266) diyen Tanpınar, fal tahminlerinin tesadüften ibaret olduğunu düşünse de fala inanmadan edemez. *“Ali’ye Bedri, Valery’nin defterinden kopya ettiği düşünceleri götürmüş. Yatakta yatıyormuş. ‘Bana bir fal aç¹³⁶’ demiş. Ölüm hakkında bir düşünce çıkmış. ‘Peki, karşı sayfaya bak’ demiş. Mezarlık çıkmış. İlhan’a sorsan, tesadüf der. Benim de bir tarafım coincidence¹³⁷ diyor. Ama gel de işin içinden çık!”* (2018: 266)

4.2.2. Korku¹³⁸

Tanpınar’ın sanatının şekillenmesinde korku duygusunun payı büyüktür. Rüya motifini kullandığı hikâyelerin çoğunda hayal-gerçek çatışması yaşayan hikâye başkışileri, bilinmezlik korkusu yaşar.

¹³⁵ “Yıldızların etkilerinin incelenmesi yoluyla insanların yazgısını önceden görme ve karakterlerini belirleme uğraşısı, münecimlik, astroloji.” (TDK, 2005: 2181).

¹³⁶ İskambil falı olduğu düşünülmektedir.

¹³⁷ “Rastlaşma, çakışma, örtüşme.” (Özcan, 2016: 92).

¹³⁸ Korku duygusunun ve bu duyguyu destekleyen duyguların/kavramların Tanpınar’ın hikâyelerindeki kullanım sıklığı şu şekildedir: “kork(u)” (264), “korkunç” (76), “ürk(ek)” (19), “ürper-” (11), “vehim” (21), “kâbus” (9), “kaygı” (1), “tehdit” (2), “endişe” (8), “titre-” (26), “dehşet” (11), “karanlık” (45), “esrar” (22), “tehlike” (25), “tesadüf” (48), “vahim” (2).

4.2.2.1. Abdullah Efendi'nin Rüyaları

Hikâyeye korku duygusu hakim olmakla beraber bu korkular rüya¹³⁹/düş/halüsinasyon sonrasında ortaya çıkmaktadır. Abdullah Efendi gerçekdışı kurgular oluşturur; ahlak, zaman, kural gibi kavramları önemsemez, düşlerinde sadece arzuları ve korkuları vardır. Arkadaşlarıyla eğlenmeye giden “*hilkaten korkak*” yaradılışlı Abdullah Efendi, bir geceliğine de olsa “*demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldırmayan boğucu, dar havalı şahsiyetinden*” (s. 12) kurtulur. Alkolün tesiriyle (kendine göre) cesurca davranışlar gösteren Abdullah Efendi, bu yaptığı şeylerden sabah iğreneceğini düşünür. O gece Abdullah Efendi, sürrealistler gibi cesurdur, zihninin derinliklerindeki hazineyi keşfe çıkar. Abdullah Efendi, “*görülmeyen şeyleri gören*” yetisiyle çevresinde olan bitene faklı gözlerle bakar. “*Her şey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilen ve söylenemeyenlerin, alçağın ve yükseğin zıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir.*” (Akarsu, 2010). Sürrealizmin¹⁴⁰ öncülerinden A. Breton’un söylemlerindeki gibi Abdullah Efendi bütün gece çeşitli zıtlıklarla var olmuştur. Onun korkularının kaynağını sürrealist düşlerde/rüyalarda aramak gerekir.

Hikâyenin giriş bölümünde Abdullah Efendi, memnun olmadığı yönlerinden bahsederken tezatlıklar üzerine kurulu şahsiyetinin özelliklerini sıralar. Alt beni ile üst beni çatışma içindedir ve Abdullah Efendi, benliğinin üst katının ömür boyu sarhoş olmasını isteyerek ondan kurtulmayı hedefler. Alt kat (id), Abdullah Efendi’yi zihnin denetlenmeyen yönlerine çekecektir. Emerson rüya için “*Çevremizin bize zorla giydirdiği kıyafeti üstümüzden çekip atarız.*” derken tam da Abdullah Efendi’nin bu durumunu anlatır. Anlatıcı, hikâyenin sürrealizmin zıtlıkları havasında ilerleyeceğini sezdirir:

“Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir an bile unutamayan, etrafındaki havaya kendilerini en fazla bıraktıkları zamanda bile, içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayrimemnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her an için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan biriydi.” (s. 12)

¹³⁹ Abdullah Efendi, kimyasal kaynaklı rüya görür; bunlar, uyuşturucular ve ilaçlar gibi, alınmaları halinde vücudun nörofizyolojik ve kimyasal yapısında belirli değişiklikler yaratan etkenlerden doğan rüyalar (Akarsu, 2010).

¹⁴⁰ Sürrealizm akımı; Freud’un psikanaliz, bilinçaltı ve rüya çözümlemeleri ile güçlenmiştir.

Eğlenen arkadaşlarıyla aynı masada oturan Abdullah Efendi, diğerlerinden kendini soyutlamakta; çevresindeki insanları izlerken adeta korku duygusunu taramaktadır, bostan korkuluğuna benzettiği esmer tenli bir adamın kendi bedenini makine¹⁴¹ gibi kullanması onu fazlasıyla korkutur. Ayrıca otomat kavramıyla sürrealizmdeki bilinç denetimi olmaksızın bilinçaltının yaratımını esas alan otomatizm de kastedilmektedir:

“Abdullah Efendi bir müddet onun bir otomata benzeyen hareketlerle yemek yiyişini ve daha doğrusu önündeki geniş makarna tabağına, bu dik bıyıklı ve tahta burunlu başın muntazam fasılalarla, birdenbire kesilmiş gibi düşüp sonra yine kalkmasını seyretti. Bu hakikaten görülecek bir şeydi; her defasında bu baş bir daha kalkmayacak hissini veriyor ve insan bu korku içinde iken, birdenbire iki dudağı arasında bir tutan makarna ile onun, tekrar muzaffer ve sakin eski yerine geldiğini görüyordu.” (s. 13)

Abdullah Efendi lokantaya ilk girdiği zaman gördüğü çiftlerden birine dikkatle bakar. Normalliğin dışına ruhsal bir boşalmayla geçen Abdullah Efendi kendi kafasında ürettikleriyle korku yaşar. *“Başı, dudakları, omuzlan, göğsü, velhasıl bütün vücudu onu dinliyor ve muhakkak ki, bacaklarında bile, dokunacak olursam, aynı dikkati ve mesut teslimiyeti bulurum.”* (s. 14) dediği kadının albenisinden etkilenir ve hayal gücüyle ortaya yeni bir eser koyar. Hiçbir ahlaksal sınırlandırmaya bağlanmak istemeyen Abdullah Efendi, kadının bacaklarını konuşur vaziyette görür. Bu düş, Abdullah Efendi’nin bilincinin denetlenmeyen gerçek tarafıdır yani bilinçdışıdır. Abdullah Efendi nesnelerin ve kişilerin çağrışımlarının serbestçe, kendisine gelmesini ister; yaratma edimini işlevsel hale getirmek için onları çağırır ve ilk tepkisi korku olur:

“Gördüğü şey haddizatında belki çok basitti, fakat bu sarhoşluk gecesinde birdenbire ona korkunç ve imkânsız göründü. Filhakika o mütevazı, hatta biraz utangaç terbiyesi ve heyecanı ile aşığını sessizce dinleyen iki ayak göreceğini ümit etmişti; hâlbuki onların yerinde dizlerine kadar açılmış gösterişli manzarasıyla, bütün bir sabırsızlık ve isyan içinde çalkanan iki kadın bacağı vardı. Bunlar isyan ediyor, çağırıyor, taşıdıkları kedi yavrusu kadar küçük ayaklar durmadan konuşuyordu.” (s. 14)

Abdullah Efendi, kendi tahayyülünde yarattığı resimden çok korkar. Bilinmeyen gerçeklere (sürreal), düş/rüya ile ulaşmakta ve onun gizini sürmektedir. Hayal ile gerçeği

¹⁴¹ Bedeni, insan tarafından imal edilen otomatlara benzetmektedir. “Breton’a göre otomatizm hiçbir estetik yargıya ve ahlaksal sınırlandırmaya bağlanmaksızın bilincin gerçek algısını ortaya çıkarmaktır. Otomatizm bilincin denetlenmemiş saf ve gerçek fikirlerini meydana çıkarır.” (Akarsu, 2010).

birleştirip simgesel işlevi olan nesneleri/kişileri yaratır. Bacakları ile dudakları¹⁴² ayrı şeyler konuşan kadın, Abdullah Efendi'nin kafasındaki hakikatleri/bastırılmış cinsellik arzusunu bilinç yüzeyine çıkarır, bu yaratım edimi onu korkutur:

“Hiçbir ifrit, hiçbir karışık mahlûk, Abdullah Efendi'yi bu bacakları ve dudakları ayrı ayrı şeyler konuşan kadın kadar korkutamazdı. Bu acayip tesadüf, lüzumsuz bir tecessüsle birdenbire yakaladığı bu sır, onda alkolün verdiği uyuşukluğu gidermekle kalmamış, büsbütün başka bir şey, adeta ifadesi güç bir değişiklik yapmıştı. Birdenbire Abdullah, kendisi için hayatın artık sırrı kalmadığını görerek korktu. Evet, o şimdi kendisini, her kapalı şeyin, mütebessim bir insan yüzü için olduğu gibi sımsıkı örtülmüş demir kapıların, hiçbir gediği olmayan yekpare duvarların arkasında olup biten hadiseleri gözlerinin önünde geçiyorlarmış gibi görebilecek bir kudrette buldu.” (s. 15)

Abdullah Efendi, insanın eşya ile olan münasebetinden ömrünce korktuğunu söyler. Akla ve gerçeğe aykırı “*hurafevi bir korku*”yu üç yıl öncesinde yaşadığını ve bütün hayatını zehirlediğini hatırlar. Mecburiyetler ve toplumsal kurallar Abdullah Efendi'yi gerçeğin ötesine, düşlere sığınmaya itmiştir. Bir türlü görünmeyen sevgili, çatısından yıldızlara basarak gelmiş, biricik macerası olan sevgiliden sonra eşya ile münasebeti değişmiştir. Abdullah Efendi bu olaydan sonra nereye baksa gerçekdışı imgelemler gördüğünü belirtir. Yıldızın düşmesiyle sevgili arasında çağrışım yapmış, ulaşılmaz bir sevgili modeli yaratmıştır. Abdullah Efendi, bu yaratım edimi sürecinde korku ve kaygı hisseder:

“Abdullah Efendi'de bu korku tam üç sene evvel hayatının biricik macerasını kapatan ve onu bambaşka bir adam yapan bir kış gecesinden beri vardır. Evet, odasında yapayalnız, bir türlü görünmeyen bir sevgiliyi beklerken birdenbire tepesinde apartmanın çatısının uçtuğu ve odasına yıldızların dolduğu o büyük geceden beri Abdullah, mavera ile arasında hiç de temenni etmediği bir şekilde kuvvetli ve derin bir münasebetin başladığını hissetmişti.” (s. 15)

Abdullah Efendi, gördüklerinin düş olup olmadığını anlamak için başka bir masaya göz atar. O masadaki kadının güzelliğine de hayran kalır. Adam kadının elini öptüğü vakit kadının başının yerinde “*uçurumdan daha korkunç bir boşluk*” olduğunu görür. Somut gerçekler, Abdullah Efendi'de farklı anlamlar kazanmaya başlar. Abdullah Efendi'nin kendi kurguları ona oyun gibi gelir: “*Abdullah Efendi bütün şaşkınlığına rağmen gözlerini*

¹⁴² Aynı masada oturduğu erkeğe farklı, karşı masaya farklı davranmak; kaşı gözü ayrı oynamak deyimini karşılar.

onlardan ayırmıyor, dikkatle bu acayip oyunun tekrarlanmasını bekliyordu. Filhakika birkaç dakika sonra aynı hadiseye tekrar şahit oldu.” (s. 17)

Abdullah Efendi düşlerinde gördüğü gerçek dışı benzetmelerden uzaklaşmak ister ve gerçek bir kadın arzusuyla -ahlaki kurallara uygun olmadığını bilerek- geneleve gider. İçgüdüsel isteklerinin peşine takılan Abdullah Efendi, odanın tavanına asılmış bir zembil¹⁴³ görür. İçindeki ihtiyar, yatakta birçok kadınla aşk yaşadığını söyler ve ondan su¹⁴⁴ ister. Abdullah Efendi’nin kadını arzuladığı gibi “*uzak ve tılsımlı bir bahçe, serin gölgelerinde her türlü yorgunluğun, gurbet ve acının dinleneceği, unutturucu hassalara malik su*”dan (s. 24) ihtiyar da istemektedir. Abdullah Efendi; ahlaki kaygıları ve toplumu hiçe sayan, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolü kabul görmeyen sürrealizmin düşünceleri doğrultusunda hareket eder. O, etik olmayan bastırılmış arzularını açığa çıkarırken hiçbir zaman ihtiyarlamayacak libidonun yaşlı bir adam tarafından istenmesi tezatlığını doğurmuştur. Abdullah Efendi sansürlenmiş cinsellik arzusunun ihtiyarın söylemleriyle açığa çıkarır. Ayrıca ihtiyarın tek dişinin kalması, Freud’un rüya yorumlarına göre kastrasyon korkusudur:

“Abdullah Efendi: ‘Unutmak, diyordu, Yarabbim bu geceyi, bu sinsi ihtiyarı, onun yapışkan kahkahalarını, bir mezardan gelir gibi ölümü beraberinde taşıyan sesini unutmak için ne yapmalı?’ Hangi tılsım, hangi imkânsız kudret, ona bugünü unutturabilir, ruhunu yarına bu gecenin korkunç tecrübesinden temizlenmiş olarak çıkarabilirdi. Bir deli gibi kendi kendine sayıklıyordu: Marika, Eleni Kalyopi, Artemiz...” (s. 26)

Abdullah Efendi korkularıyla yüzleşmemektedir, soruna bulunduğu ortamı terk etmekle çözüm bulmuştur. Onun için tehdit unsuru oluşturan öge, kadın ve cinselliktir. Yüzleşilmeyen korku bir sonraki tecrübeye tekrar karşısına çıkmaktadır. Bu kısır döngü Abdullah Efendi’nin nevrotik anksiyete¹⁴⁵ yaşadığının göstergesidir. Topluma aykırı düşen içgüdülerinin boşalma isteklerini ego (ben) engelleyemediği için Abdullah Efendi korku yaşar. İlk gittiği yerdeki kadını beğenmeyince başka bir geneleve gider ve oradaki kadının sağ göğsünün olmaması onu korkutur, Freud’un rüya yorumlarına göre bir şeyin

¹⁴³ “Hasırdan örülmüş saplı torba.” (TDK, 2005: 2229).

¹⁴⁴ Su, Freud’un rüya sembollerine göre, doğumun veya anne karnına geri dönmenin, cinsel ilişkinin bir sembolü olarak kabul edilir.

¹⁴⁵ “Freud’un anksiyete kavramına göre, ego topluma aykırı düşen içgüdülerinin boşalma isteklerini engelleyemediğinde sonucun ne olduğunu ilişkin korku yaşar; bu nevrotik anksiyetedir. Ego kendini içgüdüsel tehlikelerden koruma çabasında kişinin uyumunu bozacak nitelikte savunma önlemlerine de başvurulabilir.” (Geçtan, 2015: 162).

koparılması kastrasyon¹⁴⁶ korkusudur. Hazların gerçekleşmemesi Abdullah Efendi'nin korkularının bir başka nedeni olmuştur:

“Bu şüphesiz çok kısa bir iş olacaktı; gözlerini kapayıp düşünmesi kâfiydi. Fakat genç kadının attığı keskin çılgılık bu ameliyeyi, yarıda bıraktı: -Aman yarabbim, sağ göğsüm, sağ göğsüm yerinde yok, demin çıkarmıştım, takmayı unutmuşum. Kızların eline geçerse mahvolduğum gündür. Kim bilir belki de almışlardır bile... Ah, yarabbim, şimdi ben ne yapayım?” (s. 26)

Abdullah Efendi, simgelerle hayata karşı savunma mekanizmasını inşa eder, böylelikle kendini başka bir dünyaya aktarıyordur. İkinci gittiği genelevin odasının duvarındaki “*genç bir adamla yanı başında bir manken ağırlığıyla duran beyaz gelinlik esvaplı şişman bir kadın*” (s. 28) resmi birdenbire canlanır ve resimdeki çift “*delice bir raksa*” başlar. Freud'un rüya yorumlarına göre dans, cinselliği çağrıştırmaktadır. Abdullah Efendi onları “*dişleri birbirine çarpa çarpa*” izler. Pencerenin önünde uyuyan çocuk da uyanıp bu çifte eşlik edince korkusu daha da büyür. Görünenler, Abdullah Efendi'nin zihninde farklı anlamlar kazanır. Sürrealistlerde çocuk kavramı, ön yargısız ve içgüdüsel davranışları çağrıştırır. Bilinçleri henüz toplum tarafından değiştirilmediği için çocukların varlıklara yükledikleri anlamlar daha saftır; buna bağlı olarak Abdullah Efendi, sansürlenenden cinsellikten korku duyarken çocuk alkışlamaktadır. Bu karmaşanın içinde ne yapacağını şaşırır: “*Odanın kapısına kadar gitmek, onu açmak, o dar ve tahta merdiveni inmek (...)*” (s. 31). Sürrealizmde kelimeler, görüldüğü gibi anlam kazanmaz; sürrealizme ilham kaynağı olan psikanalizin rüya yorumlarına göre; oda simgesi kadını, kapı simgesi vajinayı, merdiven simgesi cinsel ilişkiyi karşılamaktadır. Abdullah Efendi, cinselliğin peşinden gitmek için artık kendinde kuvvet bulamaz. Pencereye atılır ve “*bir cam şakırtısı içinde*” şuarsuzluktan sıyrılıp gerçekliği yakalar.

Abdullah Efendi, zihninin kontrol mekanizmasını yitirir, fantastik öğeleri tahayyül etmesi korkuyu beraberinde getirir. Sokakta tanık olduğu orantısızlık: “*... en korkuncu bütün bu şeylerin karmakarışık, nizamsız, alt alta, üst üste olmalarıydı. Testiler içinden horozlar ötüyor, perdelerde acayip asmalar, birbirine kenetlenmiş sarmaşıklar ve diğer nebatlar canlanıyor, konsolların üstünde, raflarda meçhul ve iptidai bir dinin fetişlerine benzeyen hayvanlar (...)*” (s. 39), hayvansallık: “*Hemen hepsinde siyah, ateş gözlü, son*

¹⁴⁶ Freud'un kişilik kuramının fallik döneminde yer alan çocuğun cinsel organını kaybedeceği korkusuyla yaşadığı iğdiş edilme korkusudur. Oedipus kompleksine bağlı olarak ortaya çıkar. Çocuk annesine karşı aşırı cinsel eğilim gösterip babasına karşı içlerinde düşmanca duygular besler (Geçtan, 2015: 58).

derece zayıf kediler uzun ve sert kılı boyunlarıyla eşyanın etrafında bir vicdan azabı gibi halkalanmış köpekler, tünedikleri köşelerden geceyi uğursuzlukla dolduran insan bakışlı kuşlar vardı.” (s. 39), erotik saldırganlık: “Karşı evlerden birinin en üst katındaki pencerelerinden biri açılmış, çıplak, kan içinde bir kadın vücudunu üç erkek sokağa fırlatıyordu. Bu bembeyaz ve kanlı vücut, yeşilimtırak bir ışığın taşıdığı pencereden kanlı bir lokma gibi karanlığın ağzına atılmıştı.” (s. 41) ifadeleri metindeki sürrealizmin düşsel gücünün yansımalarıdır. Bunların hepsi anlamsızlığın içinde anlam arayan Abdullah Efendi’nin halüsinasyon yeteneklerinden kaynaklanmaktadır. Abdullah Efendi, kafasında peyda ettiği nesnelerin/varlıkların “çılgın ve imkânsız hakikatinden” korkar. İrade kontrolünü yitirdiğinin bir kanıtı da Abdullah Efendi’nin bilinç denetimi olmadan – otomatizm¹⁴⁷le- yaptığı uzun yürüyüşleridir.

Hikâyenin yedinci bölümünde Abdullah Efendi, korku veren şeylerin kendi yaratımı olup olmadığı şüphesini yaşar: “Bu kadar çirkin ve galiz bir dünya, ancak bozulmuş bir düşüncede idrak edilebilirdi. Ya bizzat kendi düşüncesinin, sakat ve zalim bir fikrisabitin mahsulü ise...” (s. 43). Sekizinci bölümde “bir saat tıkırtısının veya manasız bir tahta gıcırtısının dahi bölmediği boğucu dümdüz sessizlik içinde”¹⁴⁸ (s. 45) yabancı olduğu bir eve girip masanın üzerindeki sürahiye uzandığında 7-8 yaşlarındaki bir çocuk onu engeller. Korkudan gözleri büyüyen çocuk, sudan içmemesi için Abdullah Efendi’ye yalvarır. Suyla oyun oynadığını söyleyen çocuk, Abdullah Efendi’yle suyu paylaşmak istemez. Freud’un rüya yorumlarına göre su simgesi kadın/anneyi ifade eder. Abdullah Efendi kadını arzular, çocuk ise annesini ister. Bu sahne, Freud’un Oedipus kompleksini anımsatır; çocuk babasına karşı neredeyse düşmanlık besler, anne paylaşılmaz olandır.

“Hem ellerinin yetiştigi kadar onu göğsünden itiyor, hem titrek ağlayışlı bir sesle: ‘İçmeyin, bu sudan içmeyin...’ diye yalvarıyordu: Biliyorum, çok susuzsunuz; bütün gece susuz kaldınız, uzak yollar dolaştınız. Başınızdan çok şeyler geçti. Fakat bu sudan içmeyin... O benimdir, ben onunla oynuyorum. Böyle, işte bu sürahide onu seyredirim... Siz de seyredin, rengine bakın... O zaman sadece bu suyu değil, öbür oyuncaklarımı da size gösteririm, içmek için değil ki bu...” (s. 50)

Abdullah Efendi’nin hikâye boyunca ardından gittiği ve sonrasında korku duyduğu kadın tipi Jung’un anne arketipidir. Hikâyede kişiyi koruyan, kollayan seven anne ile yutan, boğan korkunç anne çatışma içindedir. “Anne kompleksinin erkek çocukta tipik

¹⁴⁷ Andre Breton, sürrealizmi tanımlamak için iki sözcüğü özellikle seçer: otomatizm ve rüya (Akarsu, 2010).

¹⁴⁸ Bilinçaltında zaman yoktur, sürrealizm de bu zamansızlığı rüyalarda kullanmıştır.

etkileri; eşcinsellik, Don Juanizm, bazen de iktidarsızlıktır.” (Jung, 2005: 25). Abdullah Efendi bir geceliğine Don Juan¹⁴⁹ olmak ister, anneyi -bilinçdışı olarak- her kadında arar, Don Juan olmayı beceremediği için korku duyar.

Özetlersek, hikâyede en sık kullanılan duygu, korku olmuştur. Korkunun kaynağı Abdullah Efendi’nin cinsellik arzusunu gerçekleştirememesidir. Abdullah Efendi’nin sansürlenmiş arzularını gerçekleştirememiş olması, nevrotik bir anksiyete septomudur. Nevrotik temeller üzerine kurulmuş olan sürrealizm, Abdullah Efendi’nin yaratım sürecinde zihnini serbest bırakmasıyla ortaya çıkmıştır. Tanpınar ruhsal dürtülerini/bilinçaltını serbest bırakarak yaratıcılığını bu hikâyede ortaya koymuştur. Toplum baskısının sanatçı üzerinde büyük bir gerilim oluşturmasıyla ortaya çıkan sansürlü arzu/istekler rüyalarda simgesel bir şekilde açığa çıkmıştır. Psikanaliz, sürrealizm akımının ilham kaynağı olmuş; Tanpınar’ın bu hikâyesinde sürrealizmin/psikanalizin korku duygusuyla birlikte yansımaları tespit edilmiştir.

4.2.2.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Hikâyede korku duygusu, iki yönlü işlenmiştir: anlatıcının korkuları ve hikâyedeki kadınların korkuları. Anlatıcının bireysel korkuları vardır -kendi söylemiyle mizacı uysal olduğundan- korkularıyla yüzleşemez, bunun yanında kendine ve talihine güvenmemektedir; Ketî ile olan randevusuna yetişememe korkusu yaşar; böylelikle hikâyenin ilerleyen bölümünde bir tehlike ile karşılaşacağını okuyucuya bildirmiş olur. Hikâyede bir de öğrenilmiş korku vardır, kuşaktan kuşağa iletilen. Jung’un arketip adını verdiği cinsten bir korkudur bu, Şark toplumunda kanıksanmış bir gelenektir; kadının, erkeğin bir adım gerisinde kalması ve korkuyla hayatını idame ettirmesi anlatılır. Tanpınar, bu korkuyu hikâyedeki tüm kadınların üzerinden okuyucuya hissettirir.

Anlatıcı arkadaşıyla gittiği bağ evinde telaşlı davranan ev sahibinin karısının nasıl davranacağını bilmediğinden aile geçimsizliğine şahit olacağını düşününce korkar, kadının “*talihini bir kerede kabul eden insanlardan*” olduğunu anlar ve diğerleri gibi aldırış etmeden yemeğini yer. Ev sahibinin karısının kendi hayatına yön verebilecek hürriyeti yoktur aksine kadın, eşinin bağrış çağırışlarına boyun eğip korkuyla yaşar. Tanpınar,

¹⁴⁹ Özellikle 17. ve 18. yüzyıl, kadının sadece bir zevk aracı olarak kabul edildiği, Kazanova ve Don Juan gibi tanınmış çapkınlarca simgelenen bir dönemdir.” (Ayvazoğlu, 2019: 71).

erkeğin egemen olduğu bir aile düzenini okuyucuya satır arasında hissettirir; kadının alttan alması ve evdeki iktidardan korkması; ataerkil yapının sonucudur.

Yemekten sonra kumar oynamaya başlayan anlatıcı, birkaç el birden kazanınca kazanmaktan korkar. Biliyordur ki oyunda kazandıkça masadan kalkması güçleşir, Ketî ile randevusuna geç kalabilir. Kumar masasında başını kaldırdığında ayakta duran bir kızın dikkatlice ona baktığını görür; genç kız, sıska abisinin yanında oyun süresince dikilir. *“Genç adam bütün parasını vermiş saatinin üzerine oynuyordu. Genç kıza baktım: Yüzü zeytin yeşili bir renk almış, gözlerinin içinde kırmızı bir çizgi peydahlanmıştı. Bana bakarken dudakları yalvarır gibi titriyordu.”* (s. 59) Kızın korkusuna rağmen sıska adam, bütün parasını kaybedince genç kızdan para ister. Kendi hayatında hiç söz sahibi olmadığı sezilen genç kız, her kararda abisinin hükmünün geçmesine alışkındır. Anlatıcı, genç kadını düştüğü kötü durumdan kurtarır, memnuniyetle abisine borç verir. Kadının değersizleştirilmesini anlatıcı, normal karşılayamaz.

Anlatıcı, bağ evinden Ketî ile buluşmak üzere ayrılır ve sokakta bir kaza geçirir; yaşlı bir kadın ile torunu, anlatıcıyı dinlenmesi için eve götürür. Korkunç bir rüyaya dalan anlatıcı, uykunun vehimli mahzeninde Ketî ile ilgili kâbuslar görür. Anlatıcı korkularıyla uyanık hâldeyken yüzleşemez, bu yüzden sansürlediği her şey rüya âleminde şekil değiştirerek kendine görünür. Ketî, bağ evi sahibinin omzunda ve karnında; sıska delikanlının bıyığında; sonra bir otomobilin önünde ses olarak şekillenir. Evin sahibi ve sıska delikanlı yetersizliklerini, kadını ezerek yahut kadının özgürlüklerini elinden alarak gizlerler. Açgözlü ve bencil ev sahibi ile sıska delikanlı yüzünden anlatıcı, Ketî'yle buluşma fırsatını kaçıır; sonra rüyasında kendini bahçedeki sarnıcın içinde ve dışında bulur. Mahkûm olan benliğini, mahkûm eden de kendisidir; sarnıcın demir kapağını sımsıkı örten kilit, karamaça¹⁵⁰ papazıdır, toplumu yöneten sınıftır. Freud'un belirttiği gibi egonun, dış güçlere karşı kendini koruma çabası karşısında kaygı ve korku ortaya çıkar; korkular, rüyalarda kendini daha çok gösterir. Anlatıcının rüyasında kendini sarnıcın içinde ve üstünde görmesi bunu açıklar niteliktedir. Alt ben-üst ben çatışması yaşayan anlatıcı rüyasında da bu zıtlığı görür; Tanpınar'ın (2011) rüya ile ilgili ifadelerinde de bu durum yer almaktadır:

¹⁵⁰ İskambil kartlarında mızrağın ucunu çağrıştıran şekliyle askeri sınıfı temsil eder.

“Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söylenir. ‘İç içe iki oda gibi, uyanık hayat ile rüya hâli yan yana’ dururlar. Dramın kahramanı maddeden ziyade ruh olduğu için, birinden öbürüne çok çabuk geçilir. Bir anda karanlık bir eşik atlanır ve bir başka yıldızın kendisine mahsus nizamı altında, başka bir zaman ve uyanık hâlden çok ayrı, daha geniş imkânlı, daha kesif, son derecede hızlı ve tesadüfe bağlı bir hayat başlar.” (s. 32)

Hikâyede korku duygusunu en yoğun yaşayan kişi, geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kadındır. O, ihtiyar adamın isteği üzerine evden hiç dışarı çıkmaz ve yine adamın belirlediği folklorik kıyafetlerle evde gezinir. Anlatıcıyı kıskanan gizemli genç kadın, hür iradesiyle yaşayamamaktan ve ömrünün sonuna kadar babasının gördüğü bir masal olarak kalmaktan korkar. Kadın, “*ninelerimizin gelin oldukları zaman giydikleri cinsten, bir eski zaman elbisesi*” (s. 64) ile ihtiyar adam tarafından kendi geçmişine hapsedilir:

“... babamın uydurduğu bir masalın kızı gibi görmeğe başladım ve içime sonuna kadar, böyle tek başıma, bir başkasının gördüğü bir rüya olarak kalmanın korkusu çökmeğe başladı. Oh, ne mesutsunuz bilseniz... Geniş dünyada, kendi hayatını yaşamak, günlerin çıkırğını kendi ruhunun ilhamlarıyla çevirmek...” (s. 67)

Anlatıcı, gizemli genç kadının tılsımından etkilenir ve evden beraber kaçmayı teklif eder. Hasta babasını mutlu etmek için fedakârlıklar yapan genç kadın, üvey babasının sözünden bir an olsun dışarı çıkmaz; odada dahi anlatıcı ile gizlice ve sessizce konuşur; babasının kendilerini duymasından korkar. Babasının ayak seslerini duyunca korkudan hareketsiz kalır:

“O anda yüzüne baktım, bembeyazdı ve üstelik bütün çizgileri donmuş gibiydi, gözleri adeta korkutacak derecede açılmış, yüzü bir heykel veya portre kadar durgun, hareketsiz, ayakta bekliyordu. Ve bütün uzviyetindeki bu değişme sanki dışarıdan, kendine yaklaştıkça kudreti artan bir iradenin emri altındaymış gibi gittikçe artıyordu.” (s. 69)

Anlatıcı bu durum karşısında çok şaşırır ve kızın babasının üzerine atılıp ihtiyara tokat atar. “*Kızın bile olsa, bir insan iradesine karşı bu zulmü yapmağa hakkın yoktur.*” (s. 70) diyen anlatıcıya ihtiyar, kızın babası olmadığını eşi olduğunu söyler. “*Korkunç ve attığınız her adımda sizi hiç beklenmeyen şaşırtıcı bir vakıanın karşıladığı bir labirente çok benzeyen*” (s. 71) bu gecenin bilinmezliğinden korkan anlatıcıyı, yaşlı adam yatıştırır ve eşiyle ilgili tüm gerçekleri sabah olunca görmesini ister. Anlatıcı sabah korkunç bir azapla uyanır, etrafa bakındığında ihtiyarın evi boşalttığını anlar.

Kısacası hikâyede bireysel ve toplumsal korkuların alt metinde verildiğini okuyucu hissetmektedir. Gece, birçok tesadüfe gebe ve anlatıcı bu bilinmez geceden korkar. Ketî ile kendi talihsizliği yüzünden buluşamayan anlatıcı, gizemli genç kadının kaderi karşısında ise korkuya kapılır. Hikâyede Ketî dışındaki diğer kadınların kaderleri bu topraklarda abisi, eşi, babası tarafından yazılmıştır; kadınların sahip oldukları tek şey, korkudur.

4.2.2.3. Bir Yol

Anlatıcı, olmak istediği kişi olamadığı için fazlasıyla azap duymaktadır. Bir yandan kendini gerçekleştirmek ister, diğer yandan geçmişin pişmanlıklarını yaşar; şifa olarak tanımlandığı uykularında dahi rahat değildir. Tüm rüyalarında karşısına çıkan genç kız, idealize edilmiş bir kadın figürüdür ve anlatıcının (yazar olabileceği göz önünde tutulursa) yaratabilme gücüne hizmet eder; anlatıcı, kafasının yarattığı hayali dünyadan/rüyalarından korkar:

“Size bu rüyaları nasıl anlatmalı? Hemen her safhasında vaktiyle sevilmiş bir genç kızın, şimdi nerede olduğunu, nasıl bir talihle yaşadığını bilmediğim sarı saçlı, büyük mavi gözlü, nergis boyunlu genç bir kızın bir nevi ‘laytmotif’ gibi dolaştığı bu rüyalar... Bu, hasta kafanın kendi vehim ve gölgelerinden yarattığı değişici ve korkunç âlem...” (s. 84)

Anlatıcı, her daim kendini bulmak istemektedir lakin can sıkıntısıyla ve acıyla geçen hayatının içinde ancak eğlenince arada sırada kendine tesadüf eder. Hikâyede satır arasında verilen Baudelaire’in “Paris Sıkıntıları” ve Thomas De Quincey’nin “Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı” adlı eserleriyle metinler arası ilişkide bulunması da bu sebeptir. Baudelaire, geçip giden zamandan korkmaması için insanın daha fazla eğlenmesi gerektiğini söyler. Acıyla yoğrulan bir hayatın ortasında eğlenmeyi bilmek gerektiğini söyleyen iki yazarla, Tanpınar’ın hikâyedeki başkışısı de aynı görüştedir. Sarhoşlukla tüm acıları ve korkuları unutmak mümkündür şeklinde bir düşünce oluşur:

“Kendi kendini bulmak... Bu hakikat en korkunç bir şeydir, fakat aynı zamanda güzel ve dikkate değer bir eğlence de olabilir. Bir sarhoş tasavvur ediniz ki kadeh elinde ve sofrada birdenbire uyanıyor, kendisini ve etrafını görüyor, eşya ile zaman ile kendi arasındaki alakanın istihzasını geçiriyor; bu bedbahtı zannetmem ki bir daha kolay kolay kendinden geçirebilesiniz, elveda alkolün unutturucu cenneti...” (s. 80)

4.2.2.4. Erzurumlu Tahsin¹⁵¹

Hikâyede adı ve mesleği belirtilmeyen anlatıcının aktarımıyla okuyucu, Erzurum ve halkı hakkında bilgi sahibi olur. Hikâyede korku duygusu şöyle tezahür eder: Toplumun Tahsin Efendi'den neden uzak durduğunu içeren birinci bölüm ile depremin ölüm korkusunu yaşattığı ikinci bölüm. Korku duygusu, hikâyede diğer duygulara göre daha fazla öne çıkmaktadır; özellikle ölüm korkusu vurgulanır.

1923 yılında edebiyat öğretmeni göreviyle Erzurum'da bulunurken deprem korkusunu yaşayan Tanpınar, bu sıkıntılı günlerini *Beş Şehir*'de dile getirir ve Erzurumlu Tahsin hikâyesinin gerçeğe dayandığını belirtir. Sürekli sarsıntıya maruz kalan Erzurum halkı, büyük bir korku yaşar ve evlerine giremez; ta ki Mustafa Kemal Atatürk'ün Erzurum'a gelip hükümet konağında yatmak istemesine kadar:

“Bu zelzele bir ay kadar sürdü. Kazalarda o kadar büyük ve devamlı tahribat yapmıştı ki hafif ürpermelerden başka şey kalmamasına rağmen halk bir türlü evlerine girmek istemiyordu. Bu korkuya o sıralarda Erzurum'a gelen Atatürk son verdi. Kalması için vilâyet konağında ve müstahkem mevki kumandanlığında iki yer hazırlanmıştı. Fakat hemen hemen herkes ne olur ne olmaz diye çadırda kalmasını tavsiye ediyordu. Atatürk, birkaç yerinden çatlamış hükümet konağında yatmakta ısrar etti.” (BŞ: 44)

Hikâyenin arka fonunda silah sesleri duyulurken savaş sonrasında geriye dönmeyen kayıp askerlerin rivayetleri, Erzurum halkını meşgul eder. Dönenlerden birinin hikâyesi diğerlerine baskındır: Erzurumlu Tahsin Efendi. Üstü başı garip görünümlü ancak insanları sözleriyle ve “havari çehresi¹⁵²”ndeki güzelliğiyle etkileyen meczup Erzurumlu Tahsin'den herkes gibi anlatıcı da korkar. Tahsin Efendi söylenenlere göre, varlıklı bir ailenin çocuğu olup hukuk eğitimi görmüştür. Balkan Harbi'nde cephede bulunan Tahsin Efendi, harbin sonunda her şeyi bırakarak ailesini ve yurdunu terk etmiştir. Dillerden düşmeyen Tahsin Efendi'nin nerede olduğu ve niçin babasından kalan malı mülkü elinin tersiyle ittiği merak edilir, bu esrarengiz adam anlatıcının da ilgisini çeker. Savaş sonrasında duyulan kayıp hikâyelerine benzemediği için Tahsin Efendi'nin hayat hikâyesinden etkilenir. Bir akşam Tophane Kahvesi'nde arkadaşlarıyla çay içerken kahveye Tahsin Efendi gelir ve herkes

¹⁵¹ Korku kavramı, hikâyede on beş kez tekrar edilmiştir.

¹⁵² “Onda iki şey en ziyade dikkati çekiyordu: Birincisi güzelliği idi. Her gören, onda bir havari çehresi var, diyordu.” (s. 88). L. da Vinci'nin, Hz. İsa'nın havarileriyle yediği son akşam yemeğindeki süzgül ve gülme çehresini resmettiği tabloya atıf yapılır.

gibi anlatıcı da ondan korkar: “... *ben de dâhil olmak üzere hemen hepimiz, o geceki çocukça korkumuzu hatırlamaktan utanıyor gibiydik.*” (s. 90)

Tahsin Efendi’nin sıradan bir insan olmaması kişileri ürkütür. Okur, Tahsin Efendi’nin hayatını birincil anlatımdan öğrenemez; onun hikâyesi anlatıcının tanıklığıyla verilir; bunun amacı Tahsin Efendi’nin gizemli yapısını korumak içindir. Anlatıcının okuyucuya aktardığı ifadelerde Tahsin Efendi’nin farklı biri olduğu görülür ki buna dayanarak hikâyede ölüm-hayat arasındaki ilişki, Tahsin Efendi’nin mistik havası üzerinden verilir. İnsanların ona hürmet etmesi ve ondan korkması, onunla ilgili kulaktan kulağa dolaşan tasvirlerde gizlidir:

“İkindiye doğru onu İstanbul kapısında görenler olduğu söylendi ve nihayet üç dört gün sonra Tahsin Efendi’nin **serseri derviş hayatına**¹⁵³ tekrar döndüğünü, yapılacak hiçbir şey olmadığını anladıkları için ailesinin serbest bıraktığını, birtakım çuvallar içinde gezdiğini ve günün yirmi dört saatini **sarhoş** geçirdiğini öğrendik.” (s. 87-88)

“Bu **acayip adamı** herkes gibi ben de çok merak ettim ve birkaç gün, rastlarım ümidiyle, ötede beride dolaştım.” (s. 89)

“Birdenbire kahvenin kapısı şiddetle açıldı ve içeriye rüzgârla, karla beraber ortadan biraz uzun boylu, hafif tıknazca, adeta çıplak denecek derecede sefil kıyafetli bir adam girdi.” (s. 89)

“...bizim idrak edemeyeceğimiz bir sırla birdenbire hayatın mucizesine ermiş kadim bir heykel başına benziyordu. Bu yüz sade güzelliği ile değil, aynı zamanda hayrat ve sert manasıyla, taşkın ve karışık hayat ifadesiyle bir insan başından fazla bir şeydi.” (s. 89)

“... tam ortada durdu ve sağ elini göğsüne götürerek bizi dervişçesine selamladıktan sonra Vasıf’ın meşhur terci-i bendini¹⁵⁴ okumağa başladı.” (s. 89-90)

“Nihayetinde bir meczuptan başka bir şey olmayan bu adamın bu geliş ve gidişinde muhayyileyi gıcıklayan öyle bir taraf vardı ki...” (s. 90)

¹⁵³ Vurgulanan ifadeler, bu çalışmaya aittir.

¹⁵⁴ Alıntılanan beyit şudur: “Mihneti kendine zevk etmedir âlemde hüner /Gam u şadi-i felek böyle gelir böyle gider.” (s. 90). Evrende hüner, sıkıntıyı kendine zevk etmektir/Feleğin kederi de neşesi de böyle gelir böyle gider

“Bununla beraber, zaman zaman onu hatırlıyor ve bu garip adamla konuşmayı istiyordum. Vakıa ilk anların vehimleri gitmişti, fakat muhayyilem bu deliye şimdi büsbütün başka bir hüviyet veriyor...” (s. 90)

“Kimdi bu adam? Bir ölüm peygamberi mi, yoksa insanları şaşırtmaktan hoşlanan bir budala mı? Bu uğursuz kuşla ne diye bu gece karşılaşmıştım.” (s. 100)

Anlatıcı, 1924 senesinin öncesinde deprem tecrübesinin bulunmadığını söyler. Sonbahar gecesinde yatağında Selanik tarihini¹⁵⁵ okurken birden zelzele olur ve anlatıcı kendini sokağa atar. Konuşmak üzere dost aramaya çıkan anlatıcı, evlerin önlerini ve sokakları mahşer alanına benzetir. Ölüm korkusu tüm şehri kaplar. Ertesi gece sokaklarda gördüğü “*çadırlar, tahtadan ve gaz sandıklarından yapılmış kulübeler, dört direk arasına ve üstüne gerilmiş kilim ve seccadeden yapılma acayip meskenler, hatta sadece önleri örtülü arabalar*” (s. 93) insanların ölüm korkusuyla yaptıkları barınaklardır. Bir arkadaşına -yeni doğmuş çocuğuna kıyamadığı için- kendi malzemelerini verir, sokakta yurtsuz kalır ve bir müddet dolaştıktan sonra başka çaresi olmadığından evine geri döner. İçgüdüsel bir korku ile uyandığında sarsıntıların en şiddetlisine yakalanır ve bir daha eve girmeye cesaret edemez. Sıcak bir çay için kahveye gider; Tahsin Efendi, anlatıcının yanına gelip bir nargile ısmarlamasını ister. Anlatıcının kendisine nargile istememesi üzerine Tahsin Efendi onunla alaycı konuşur: “*Belki de ölürsün, değil mi? diye yapma bir anne şefkatiyle mahzun mahzun sordu. Ah, sen ölürsen dünya ne yapar? Zavallı dünyanın sensiz hâlini düşün, aman kendine dikkat et...*” (s. 98). Anlatıcı, vücuduna zarar vereceği düşüncesinden korktuğu için nargile içmek istemez; bunun yanında ölümden korktuğu için deprem sonrasında eve giremez. Tahsin Efendi, “*Hayat, ölümün şerefine yazılmış bir kasideden başka bir şey değildir.*” (s. 99) ifadesiyle ölümün er ya da geç gerçekleşeceğini belirtir, anlatıcının bu durumu kabullenmesini ister. Tahsin Efendi’nin söylemlerinden ders çıkaran anlatıcı, ölüm korkusuyla yüzleşerek eve gider: “*Onu bir daha Erzurum’da göremedim, nereye gittiğini kimse bilmiyordu. Yalnız muhakkak olan bir şey varsa, bu çılgın adam bana güzel bir ders vermişti. Acele acele evime döndüm ve derhal yatağa girdim. Bu ölümlü dünya uykusuz kalmağa değmezdi.*” (s. 101)

¹⁵⁵ Hikâyede adı geçen eserle ilgili bilgi verilmemiştir.

4.2.2.5. Evin Sahibi¹⁵⁶

Hikâyeye hâkim olan bir diğer duygu, korkudur, anlatıcının kederli dünyası, korku duymasına neden olur. Hikâyede korku unsurları çeşitlidir, olay örgüsünün hâline göre değişmektedir: yılan, ölüm, kaybetmek korkusu.

Yılan Korkusu

Hikâyeye “Evin Sahibi” adını veren ve korkunun faili olan yılanı, anlatıcı şöyle betimler: “*Kehkeşan cüsseli, siyah derili, yıldız pullu yılan, annemin boğazına sarılıp öldüren yılan, evimizin sahibi, düşüncemizin efendisi, bütün bir ev halkına her türlü gündelik hareketlerden, her geceki rüyalarına varıncaya kadar hepsini tayin ve kabul ettiren korkunç eser, harikulade mevcut.*” (s. 112). Hastane koğuşunda defterine maziyi aktarırken konak ve ailesiyle ilgili anlattığı bölüme, korku hâkimdir. Yılanın; annesini, babasını ve dedesini öldürdüğü bölümlerde okuyucu da bu atmosferin içerisinde kendisini korkuyla bulur. Genç annesinin ve babasının ölümünü evdeki hizmetlilerden defalarca dinleyen, dedesinin “bakır çalığı renginde bir kütüğe benzeyen vücudunu” seyreden anlatıcıya ve ailesine yılan yıllarca adeta ölümü fısıldar:

“Ben bu ölümü yıllarca beraberimde gezdirdim. Uyurken başımın ucunda o bekledi. Uyanınca, etrafımda bana ilk gülen manzarada benimle ilk konuşan o oldu. Mektepte kitaplarımın sayfalarını benim için o çevirdi. Ve daha büyük yaşlarda ilk buselerin lezzetini tadarken, omuzumun üzerinden yine onun üç köşeli başını uzanmış gördüm.” (s. 105)

Hikâyede mitolojik/efsanevi bir yapı oluşturan yılanın adeta ibadet edilen varlık olduğu söylenir. Ev okunmuş sularla baştan aşağı temizlenir, her şey tütsüler üzerinden geçirilir, akşam olunca köşelere bucaklara şerbetten adaklar dökülür; bütün bu işleri yapan anlatıcının dadısıdır: “*Dadım bu acayip dinin bir nevi baş rahibesi, merasimi tanzim ve ona riyaset eden, Hâkim-i Mutlak’ın bütün sırlarına aşina olduğu her hareketinden belli olan büyük vâkıfı idi.*” (s. 112). Korkunun hâkim olduğu konakta dadının yılanı kovmak yahut ev halkına zarar vermemesi için yaptığı her şey -halkın arasında rağbet gören-hurafelere örnektir, hikâyede buna dikkat çekilir:

¹⁵⁶ *Evin Sahibi* adlı hikâyede korku duygusunun kullanım sıklığı 53’tür. Bu duyguyu pekiştiren kelimelerin sıklığı ise şöyledir: ürperme (10), dehşet (4), titreme (4), kâbus (2), felaket (13).

“Dadım, elinde büyükçe bir lamba, başında bilmem niçin o kadar mufassal ve hacimli sardığı bir yığın sargı, sonraları hiçbir kitapta veya sofı ağzında tesadüf etmediğim birtakım dualar okuyarak, adayı köşe bucak dolaşır, her şeyin üstüne eğilip kalkarak, yatak, minder, kanep, yastık her şeyi yerinden oynatarak okur üflerdi. Bu duanın kelimeleri o kadar garip ve yabancı şeylerdir...” (s. 106)

Anlatıcının kâbusa benzettiği hayatı, Meşrutiyet’in ilanına kadar sürer ve dedesinin sürgün hayatı biter. Anlatıcı mekân değiştirdiğinde -İstanbul’a teyzesinin yanına gidince- korku duygusunun tekrarlama sıklığı azalır.

Kaybetme Korkusu

Anlatıcı, âşık olduğu Zeynep’i kaybetmekten korkar; ona layık olmadığını düşünür: “... Zeynep’i çok seviyordum; bu saadete bağlıydım ve bir gün gelip de onu kaybetmek korkusu beni perişan ediyordu.” (s. 146). Hikâyede mutluluğa erişen anlatıcı, kaybetme korkusu yaşadığı için karısını kaybeder. Tanpınar’a göre aşk, atalardan kalan mirastır: “... aşk tecrübesinin, ölüm tecrübesi ve onunla sıkı sıkıya rabıtalı bazı rüyalar gibi, bize cetlerin mirası olduğuna ve bu ezeliyet fikrinin de oradan geldiğine kaniyim.” (s. 148) Tanpınar’ın “Aşka Dair” adlı yazısında her kavuşmanın ayrılığa açılan yolu işaret ettiğine ve tüm ataların tecrübelerinden yararlanarak aşk olgusunu oluşturma zorluğuna dikkat çeker: “... her visâl, seni tekrar kaybettirecek korkusuyla beni zehirliyor, hoyrat ve zâlim oluyorum ve sana, benim olmaktan başka bir hürriyet tanımıyorum. Seni kaybetmek korkusu, asırlar boyunca, oluşun çemberinde seni tekrar, yeni baştan parça parça aramak azabının korkusu...” (s. 150) ifadeleri doğrultusunda hikâyedeki anlatıcının sevgilisini kaybetme korkusu, Tanpınar için aşk olgusunu kaybetme korkusudur.

Ölüm Korkusu

Hikâyeye sinen korkunun asıl kaynağı ölümdür; anlatıcı konağa, sokağa, cepheye her yere nüfuz eden ölüm tasvirleri aktarır. Anlatıcı, üç ölüye ithaf edilmiş gibi konakta geçen ömrüyle, kendi hayatını yaşayamayıp sadece ölümü teneffüs ettiğini söyler. Konakta iken yılan kılığında görünen ölüm, her daim kıyafet yahut maske değiştirir gibi karşısına çıkar. Anlatıcı, yılan maskesini çıkarıp başka şekle giren ölümü her yerde hissederek ve ölümden korkmadığını söyler. Ölümden değil ölüm düşüncesinin sürekli etrafında dolaşmasından korkar, kişiyi kontrol eden/rahat bırakmayan bu düşünce zihnini kemirir:

“Gençliğimde ise onu bin türlü şeklinde, fakat hep aynı yıkıcı vasfında, bütün hayata hükmederken gördüm. Vakıa bu sefer, masal yüzünü bırakmıştı; altında gizlendiği şeyin ne olduğunu, hangi maskeye büründüğünü ifşa etmeden hüküm sürüyordu. Fakat ben bir kere onun terbiyesinden geçmişim; repertuvarının ve sanatının sırrını öğrenmiş bulunuyordum. Onu her gördüğüm yerde tanıdım ve dünyamızda nasıl saltanat sürdüğünü gördüm. Balkan fecaatleri, Umumi Harbi’n sefaleti, yedi cephede girişilmiş savaş, hep onun, bu zalim ve kanlı meleğin üst üste takınmış olduğu çehrelerdi. Perşembe akşamları Galatasaray’dan çıkıp teyzemin evine geldiğim zaman onun, gittikçe harap ve sefil bir çehre alan bu mahallede, geçtiğim yollarda olduğu gibi, her kapının eşiğinde, her pencerenin önünde nasıl beklediğini; küçük mescitli, cılız asmalı, yıkık çeşmeli, geceleri yalnızlığını bir havagazı lambasının ancak ürpertebildiği sokaklarda nasıl dolaştığını; Faust’un gözlerini kör eden tasa gibi en ince delikten nasıl içerilere doğru süzüldüğünü görüyordum. Teyzemin daima biraz daha solgunlaşan yüzünde kocasının gittikçe küçülen omuzlarında, torunları Hacer’in bakışlarında hep o vardı. Geceleyin sokaktan geçen bekçinin ayak sesi ve taşlarda saati sayan sopası onu söylüyor, sisli gece yarılarında Haliç’e giren vapurların acı çığlıkları onu yayıyordu. Bunun gibi, akşamüstleri eski İstanbul sokaklarında öteberi satan satıcıların sesleri de onun türküleriydi.” (s. 129)

4.2.2.6. Yaz Yağmuru

Sabri’nin kendi evine misafir ettiği kadın, yağmurun dinmesini beklerken geçmişinden bahseder; denizde kocasıyla yüzerken kocasının kendisini öldürmek istediğini söyler. Bu olay karşısında Sabri irkilir ancak araya başka laf girdiği için konu unutulur. Sabri bu görüşmeden sonra gazetede bir kadın cinayeti haberi görür, evine gelen kadının ölme ihtimalini düşünür ve çok korkar. İkinci görüşmelerinde kadın önceki anlattıklarının hepsinin yalan olduğunu söyler, Sabri’nin kafası karışır. Kadının denizde ahenkli hareketlerini izlerken onun çığlığıyla kendine gelen Sabri, kadını kurtarmak için hızlı hareket eder; bir taraftan ölüm korkusu da yaşar. Ayağına yosun takıldığını söyleyen kadına inanmayan Sabri, kocasının kendisini denizde boğma teşebbüsünü sorar. Kadın ise anlattıklarının hepsinin iyi vakit geçirmek için uydurulmuş yalanlar olduğunu söylese de Sabri güvenmez. Kocasının deli olduğunu düşünen kadın, yine kocasının İtalya’da bir başka kadınla olduğunu söylerken de duruma kayıtsızdır.

Kadının korkuları küçüklü yaşlarda hayatına girer, teyzesinin ölümünden kendini sorumlu tutan bir dedenin gölgesindeki aile yaşamına korku hâkimdir. Dadısının teyzesine bağlılığı, genç kadının teyzesine benzetilme çabalarına döner ki kadında başkalaşma meydana gelir. Hikâyenin başında da kadın, yağmurdan ıslanınca kendi kıyafetlerini

çıkartır ve Sabri'nin karısının kıyafetlerini giyer: “Çok güzel elbise, dayanamadım. Eski huyumdur. İyi bir şey buldum mu muhakkak sırtıma geçiririm.” (s. 156) ifadesinden yola çıkıldığında kadın, iyi şeyleri sahiplenme arzusu yaşamaktadır. Bunun sebebi kadının küçükken teyzesi gibi davranmasını ve giyinmesini zorlayan dadının tutumudur:

“Korkunç bir şeydi bu ve bütün korkunç şeyler gibi kendisine mahsus bir çekiciliği vardı. Hayatını herkesten o kadar dinlemiştim ki onu benimsemiştim artık. Ve kendi hayatım gibi hatırlıyordum. Ölümünü de böyle. Gece olup da yatağıma yatınca onun gibi ölür, sonra dadımın ilk kımıldanışında onu kaldırır, giyinir, evin içinde dolaşırdık.” (s. 205)

Sabri, kadınla geçirdiği bu kısa beraberliğin uzamasını istememektedir. Kadının tamamıyla hayatına girmesini istemez, gelecekte görüşme ihtimalinin olması onu korkutur. Karısı ve ailesiyle rutinleşmiş de olsa bir hayatı olan Sabri, aile saadetini riske atmak istemez: “Kırk yıllık ahbapmış, hatta daha yakın, sanki hakikaten müşterek bir hayatları varmış gibi davran[an]” (s. 179) kadının tutumundan korkar. Kadınla birlikte olduktan sonra ayrılmayı çabuklaştırmak ister, kadın ise onun yanından ayrılışını biraz daha geciktirir; Sabri bu duruma sinirlenir.

4.2.2.7. Teslim

Hikâyede korku duygusunu, Emin'in arkadaşı Süleyman yoğun bir şekilde yaşamaktadır. Gençliğini babasını aramakla geçiren Süleyman seneler sonra onu bulur, Emin onun babasını gördüğünde tüfek ile etrafa ateş eder. Saçmaları tükenince misafirin yanında oğluna kızıp çağıran baba, tekerlekli sandalye üzerinden kendi çocuklarına da korku salar. Süleyman da, babasıyla korka korka konuşur: “Bak arkadaşım Emin... Sana her zaman anlatırdım.” (s. 223). Arkadaşının gelmesi babasının umurunda dahi olmaz, babasındaki soğukluk, korku verir.

4.2.2.8. Acıbadem'deki Köşk

Olay, II. Abdülhamit'in son yılları ile II. Meşrutiyet Dönemi'nde Acıbadem Köşkü'nde gelişir; anlatıcı, kırk sene öncesindeki hatıralarını çocuk dünyasıyla aktarır. İlk zamanlar misafir olarak gittiği dayısının köşküne -nedeni belirtilmez- taşınır ve tuhaflıklarla dolu evde kendini masallarda gibi hisseder ve korku duyar: “...bol aynalı,

ağır koyu perdeleri yarı inik, eşyası bir saray müşiri kadar yaldızlı ve kordonlu odalarında çocuk muhayyilemi bir sarhoşluk gibi saran ilk korku ürpertilerini, o her şeyin kendiliğinden bir masal olduğu anları tatmıştım.” (s. 229-230). Köşkün merdivenlerinin farklı işleyişi¹⁵⁷, anahtarların hiçbir kilide uymaması, kırık dökük aletlerle dolu atölye, karmaşık bir sistemle kurulan hamam; evin tuhaflıklarıdır. Hikâyede köşkün mimari yapısına eklemeler yapan dayısının düzenlemeleri, anlatıcıyı ürkütür:

“Böylece evin sokak kapısının yanından en üst kata, sağ taraftan ikinci kata çıkılır, sol taraftan zemin kata inilirdi. İkinci kattan üçüncü kata çıkmayı aklına getiren talihsiz, evvela alt kata inecek, oradan üst kata çıkacaktı. Daha gücü, bu merdivenlerin daima sıkı sıkıya kapalı kapılarının yanı başında kendilerine benzeyen ve o kadar süslü, yaldız zırhlı, tahtası fevkalade cilalı iki üç dolap kapısının bulunmasıydı. Böylece ev halkı bile bilhassa o elektriksiz zamanlarda akşam saatlerinde bu merdiven kapılarını şaşırabilirlerdi.” (s. 231)

Anlatıcının çocukluk yıllarını geçirdiği köşkün kapılarının masalsı bir dünyaya açılmasında etkili olan kişi, Sâni Bey’dir. Dayısının yüzünde beliren çocuksu ifade, ailenin korkmasına neden olur. Dayısı, emsalsiz dehasıyla (!) karmaşık sistemli bir banyoyu üç yılda bitirmiştir; dayısının icat diye açılışını yaptığı hamam, aile fertlerini gülme krizine sokar. Dehasıyla ilgili ironi barındıran anlatımlara başvuran anlatıcı, aileyi zorda bırakan Sâni Bey’in yenileşme hareketlerini çocuk oyuncağı gibi görür:

“Onu ilk defa gördüğüm zaman dayımın yüzünde hepimizi o kadar çeken ve korkutan o çocuk ifadesinin manasını anladım, diyebilir miyim? Yaşım bu dikkate müsait miydi? Burasını bilmiyorum. Fakat omuzuna yavaşça el koyup ‘Sevgili dayıcığım, beraber oynasak olmaz mı?’ demekten kendimi zor almıştım.” (s. 232)

4.2.2.9. Rüyalar

Hikâyede Cemil rüyaların etkisinden sıyrılamadığı için uyanırken de rüya görmekten korkar. İki dünyası olduğunu kabullenen Cemil’in, karısına rüyalarından kaçınmak için yanaştığı düşüncesi aklına gelir. Dalgın ve azap içinde gezinir, rüyasında gördüklerinin gerçek hayatında da karşısına çıkmasından korkar. Rüyalar tefrika roman gibi yavaş yavaş

¹⁵⁷ “Mesela bu köşte, başka evlerde olduğu gibi merdivenlere tek bir kafes içinden çıkılmazdı. Annemin dayısı hırsız korkusundan her katın merdivenini evin ayrı bir cihetine yaptırmıştı. Böylece evin sokak kapısının yanından en üst kata, sağ taraftan ikinci kata çıkılır, sol taraftan zemin kata inilirdi. İkinci kattan üçüncü kata çıkmayı aklına getiren talihsiz, evvela alt kata inecek, oradan üst kata çıkacaktı. Daha gücü, bu merdivenlerin daima sıkı sıkıya kapalı kapılarının yanı başında kendilerine benzeyen ve o kadar süslü, yaldız zırhlı, tahtası fevkalade cilalı iki üç dolap kapısının bulunmasıydı. Böylece ev halkı bile bilhassa o elektriksiz zamanlarda akşam saatlerinde bu merdiven kapılarını şaşırabilirlerdi.” (s. 231).

açıklığa kavuşur. En son gördüğü rüyasında kadının el ve ayakları bağlıdır, Cemil uyandığında kendisinin hüngür hüngür ağladığının bilincindedir, azapta bir ruh olarak bir ay İstanbul sokaklarında gezinir. Bir akşamüstü eve dönerken vapurda karşılaştığı bir arkadaşı, iş hayatından, arkadaşlarından bahseder. Çalıştığı arkadaşlarıyla haftada bir ruh çağırdıklarını söyler. Selma adında intihar eden bir kadını çağırdıklarından söz eder, genç kadının niçin intihar ettiğini ruh çağırma seansında öğrenmek isterler. Bu tarz şeylere inanmayan Cemil'in arkadaşı, medyumun sorduğu her soruya cevap verdiğini yalnız intiharın nedenini söylemediğini Cemil'e anlatır. Kadın, Cemil'in rüyalarında da intiharın nedenini söylemez, sadece ruhunun rahat olmadığını hissettirir, sorgulayan bir grubun hiç uğruna kendisine azap çektirdiğinden bahseder: *“Beni kurtarın, n'olursunuz beni kurtarın! Ben nasıl söylerim onlara?.. Bilmezsiniz, ayakta, o masanın başında neler çekiyorum... İnsanlar hiç yerine ne kadar zalim oluyorlar.”* (s. 255). Gencecik bedenine hükmeden duygular, ıstırap ve korkudur: *“Korkuyla dolu gözleri hayatı hiç tanımamış gibi.”* (s. 252)

4.2.2.10. Adem'le Havva

Âdem'in sol böğründen yaratılan Havva, hikâyede Âdem'in yanı başına sokulur; korku duyduğu için ona sarılır. Âdem, kendisine sarılan varlığa bakmaktan korkar; *“...ilk defa bakmaktan, görmekten korkuyordu. İlk defa içinde bir telaş vardı. Önce gözlerini yummuş, kendi kendine ‘Acaba nedir?’ diye düşünmüştü.”* (s. 257). Korku ve telaş duygularını, ilk kez deneyimlediğini söyleyen Âdem'in yaşadığı korku, bilinmezlik korkusudur: *“Fakat içinde korku vardı. Bilinmezin korkusu içine çöreklenmişti. O, kendi vücudundan yeni doğan bu yastıkta uyuyordu.”* (s. 261). Belli bir nedeni olmayan, her an insanın karşısına çıkacakmış gibi hissettiren ama kendini hiçbir zaman ifşa ettirmeyen korku; belirsizlik korkusudur ki Âdem de bu korkuyu yaşadığı için huzursuzdur.

Âdem'in, hayvanlarla olan bağı, Havva gelince biter. Âdem, Havva ile Aden'de bir şeylerin değiştiğini anlar. Şimşek çakınca, tepelerde ateşler yükselince Âdem ile Havva bilinmez bir durumun içine düştükleri için korkar ve birbirine sarılır. “Siyah bir çember”in üzerlerine doğru geldiğini görürler, meleklerin telaşlı kaçışlarına anlam veremezler. Âdem, meleklerle kaçtıkları şeyin ne olduğunu sorar; melek ona kaderin uykudan uyandığını söyler. Âdem ile Havva'nın büyülenmiş gözlerle baktığı çemberden, Aden'deki herkes korkar:

“Değişmez Şevkler bahçesinin¹⁵⁸ bütün hayvanları bir tarafa sinmiş, Ebediyetin neşesini teganni eden kuşlar susmuş, Adların tecellisi Remizler ferlerini kaybetmişti. Büyük ağaçlar boyunlarını bükmüşler, renkli çiçekler ışıklarını kısmış, bu yuvarlana yuvarlana yaklaşan kalabalığı görmemek için, kendi üstlerine kapanıyorlardı.” (s. 262)

Aden’de her varlığa sinen korku, Âdem ile Havva’nın önünde siyah yuvarlak bir çemberin durmasıyla onlara da sirayet eder. “*Âdem, Aden bahçesinin birdenbire sararmış otları üstünde diz çökmüş, korkudan büyümüş gözlerle bir taraftan ona bakıyor, öbür taraftan korumak istemişçesine Havva’yı kollarıyla tutuyordu.*” (s. 262). Siyah yuvarlağa baktıklarında yeryüzünü, hayvanları, bitkileri, geceyi gündüzü her şeyi görürler, ölüme sıra geldiğinde Âdem’in ruhunu korku sarar. Sonra Rabb’ın sesini duyan Âdem ile Havva, yeryüzüne inceklerini öğrenir. Rabb’ın üç defa bağırmasıyla büyük bir korku duyarlar: “*Birincisinde Aden bahçeleri Âdem’le Havva’nın etrafından ve başları üstünden, yorgun uyuyan çöl yolcusunun başı üstünden fırtınanın birdenbire aldığı bir çadır gibi, kalktı. Ve onlar boşlukta hayretten titreşip kaldılar.*” (s. 264). Âdem ile Havva yeryüzüne uğurlanır; rüzgârların, yıldızların, karanlıkların arasından geçerken Âdem Havva’nın vücuduna sığır.

4.2.2.11. Bir Tren Yolculuğu

Korku duygusunu hikâyede en baskın yaşayan tiyatro oyuncusu Zeynep’tir. Hikâyenin büyük bölümü, bu genç oyuncunun geçmişi ve trajik ölümü üzerinden ilerler. Onun hayat hikâyesini aynı tiyatro topluluğunda yer alan ihtiyar aktör, anlatıcıya aktarır. Trende anlatıcının yanına oturan ihtiyar aktör yolculuk boyunca Zeynep’ten bahseder. Anlatıcı, Zeynep’i sahnede iki defa izlediğini ve yetenekli bulduğunu söyler; kızın ölüm nedenini merak eder. Turneye çıktığı bir köyde yoksul hayatından kurtulmak isteyen Zeynep, köyde tanıştığı zengin bir adamla nikâh işlemlerini düzenlemeye gider; yolda araba devrilince Zeynep kazada ölür. Üvey anne elinde çok hırpalanan Zeynep, küçük yaşta evlendirilir ve hoyrat kocası tarafından hiç anlaşılmaz. Abisinin arkadaşlarıyla Hollywood’a kaçmak isterken yakalanır, eşinin baskısına dayanamayıp ondan ayrılır. Figüranlık yaparak küçük kumpanyalara girip çıkar. Yaşlı aktör, Zeynep’in zor

¹⁵⁸ Ressam Hieronymus Bosch’un (1450-1516) *Dünyevi Zevkler Bahçesi* adlı tablosuna gönderme yapılır. İnsan ve hayvan figürlerinin iç içe geçtiği tabloda; cennet, dünya ve cehennem bir arada resmedilmiştir. Tabloyu incelemek için bk. : (<https://www.wga.hu/art/b/bosch/3garden/1garden.jpg>).

zamanlarına denk gelir; beraber çalışmaya başlarlar. Trende anlatıcıya verdiği Zeynep ile ilgili bilgiler, onun korkularından hep kaçtığını göstermektedir.

İhtiyar aktör, Zeynep'in fotoğraflarını cebinden çıkarıp anlatıcıya gösterir. Anlatıcı sahnede gördüğü genç kadınla fotoğrafta gördüğünün çok farklı olduğunu fark eder. Fotoğrafta ihtiyar aktör kocakarı rolünde genç kadını korkutmaktadır. Anlatıcı iki akşam, üst üste sahnede seyrettiği canlı kadını, soluk fotoğrafların arasında göremez, bu duruma şaşırır. Aktör, Zeynep'in korku duymasından ötürü bazen piyesin dışında kaldığını söyleyip korkuyu kendince tarif eder:

“Daha, hakiki korkunun, vücutta, gizli korkunun eseri yapılmadı. Yahut ben görmedim. İnsanın içine sinmiş, onun hareketlerini ikide bir kesen yahut değiştiren, onu âleminden ayırıp başka bir âleme götüren korku. (...) Bize yapışmış, içimizde bizimle beraber her kımıldanışta dalları çatırdayan bir orman gibi büyümüş korku.” (s. 274)

İhtiyar aktör; Zeynep'in yaşamaktan, bağırان insanlardan kısacası her şeyden korktuğunu söyler. Genç kadının korkusunun kaynağı, üvey annesidir; evde gizlenip yerinden bağırarak fırlayan üvey annesi, çaresizlikten ağlayan Zeynep'e karşı zalimce güler; üvey anne sevgiden uzak olduğu için Zeynep'e korkuyu öğretir. Zeynep, üvey anneden esinlenerek “Kaynana” adlı piyesi ihtiyar aktör ile birlikte yazar. Özellikle yüksek perdede insan sesine tahammülü olmayan genç kadın, her sahneye çıkışında oyuncu arkadaşlarını bu noktada uyarır. Bağırان insanlar, Zeynep'e üvey annesinin çocukluğunda kendisinde bıraktığı kötü muameleyi hatırlatır. Aktör, Zeynep'in yaşadığı korku ile sahneyi canlandırdığını bildiklerinden -ona söz verseler de- sahnede yüksek sesle konuştuklarını söyler: “*Hakikatte korkardı. Sanki zar gibi ince, sırçadan bir dünyası vardı. Hâlbuki bu korkusu güzeldi, sahne birdenbire canlanırdı. Onun için biz vaat eder, fakat sözümüzü tutmazdık.*” (s. 274). Tiyatro grubunun tutumuna çok öfkelenen anlatıcı, korkularıyla yüzleşemeyen Zeynep'e çocukluğundan kalma korkuların hatırlatılmasını zalimce bulur.

4.2.2.12. Yaz Gecesi

Hikâye, mekânın duygulara tesir eden yönüyle başlamaktadır; olay örgüsü, otuz yıl önceki ev sahibinin sekiz yıl hasta yattığı bir odada geçer. Başkışı, evin eski sahibini tanıdığı için odanın içine sindiğini düşündüğü seslerden korkar. Yüzünü kapadığı

parmaklarının arasından iki kız kardeşin odayı düzenlemesini izler. Elli yaşında olan başkışi, yabancı olmadığı Göztepe'deki eve misafir edilir. Ev sahibesi Zeynep, yemekten sonra başkışiyi hazırladığı odaya götürür; oda, küçükken başkışiyi uykusundan bağırarak uyandıran hasta adamın odasıdır. Kendisini eve davet eden Zeynep ile Zehra'nın bu durumdan haberi yoktur. Çocukluğunu karşiki evde geçirdiğini öğrendiğimiz başkışinin korkularının oluşmasında hasta adamın payı büyüktür: *“Geceleri hep o adamın sesleriyle korkarak uyandım. Sesini işitince beni yanına çağırıyor sanıyordum. O bağırır bağırılmaz annem yanıma gelir, korkmayın diye benimle konuşurdu. Bu küçükkendi.”* (s. 284). Hasta adam felçlidir, mahalleliye göre “günahını” ödediği için geceleri avazı çıktığı kadar bağırır: *“Gece yarısı bütün mahalle bu seslerle uyanırdık. Hepimiz yatağımızda uyanır, etrafımıza korku ile bakardık... O bağırırken köpekler bile susarlardı.”* (s. 281). Başkışi sadece hasta adamdan korkmaz, ceviz ağacının altındaki çocuk mezarından da korkar.

Hikâyede ölüm korkusu da sezdirilir, evin sahibesi Zeynep'in kaynanası ve kaynatası ölümü her gün eve taşımaktadır. Birbirlerine dargın olan bu iki insan, ancak tanıdıkları biri öldüğünde konuşur. Kaynanası her sabah gazetede ki ölüm haberlerine bakar, sonra kocasının odasına gelerek ölenin hatıralarını konuşurlar ve cenazede bulunanların dedikodusunu yaparlar. Her dönüşte kaynatası, saatlerce aynanın önünden ayrılmaz ve aynada kendini seyreder. Yaşlıların bu tutumu, ölüm düşüncesini kafalarından bir türlü atamamasıyla ilgilidir, kendi yaşlılarının ölmeleri onları da sarsmaktadır: *“Her gün evde bir cenaze merasimi tertip ediyoruz. Her gün bir ölünün, bir hastanın arkasından geri doğru gidiyoruz. Hatıradan hatıraya kaynanam yeni baştan doğuyor, büyüyor, evleniyor, çocukları oluyor.”* (s. 279). Hikâyeye ölüm korkusunu taşıyan Tanpınar, Yaşar Nabi'ye verdiği mülakatta, çocuk yaşlarda annesini kaybettikten sonra ölüm düşüncesini her yerde gördüğünü söyler. Çocukluğundan gelen bu korku, hikâyelerine de tesir etmiştir diyebiliriz:

“Benim hayatımda 1916 Martından Birinciteşrinine kadar olan devir çok mühimdir: Sonradan üzerinde düşününce insan talihi ile ilk defa bu aylarda karşılaştığımı anladım. Bu zamanın mühim bir kısmını annemin birdenbire yol üstünde hastalandığı ve öldüğü Musul'da geçirdik. Onunla beraber evce hastalanmıştık. Be kısa fâsılalarla tekrarlanan bir hummaya tutulmuştum. Biraz iyileşip sokağa her çıkışımda, birkaç cenaze ile sefaletin her nev'i ile karşılaşıyordum. Arap memleketlerinde daha yanık ve çok ezici ezan sesleri, salâlar, ölüm düşüncesini adeta içime hakke diyordu. Her kımıldanısta hastalıkla, açlıkla kemirilmiş insan yüzleri görüyordum.” (YG: 342)

4.2.2.13. Birinci İkramiye

Hikâyede Emin Efendi, yıllardır büyük ikramiyenin kendisine çıkmasını ister ve gazetede ki ilanları gözden geçirirken biletinin numaralarını gazetede görür. Beş bin liranın kendisine çıkması bir yandan korku uyandırır, gazetede ki numaraları gözden geçirirken yanlış kontrol ettiğini düşünür: “*Her defasında yine tereddüt ederek, belki yirmi defa, otuz defa, gazeteyi okudu. Hayır, hayır aldanmamıştı.*” (s. 290). Korktuğu başına gelir ve memur gazetede ki ilan baskı hatası olduğu söyler, bunu duyan Emin Efendi’nin ümitleri yıkıldığı gibi bedeni de yere yıkılır.

4.2.2.14. Emirgan’da Akşam Saati

Hikâyede hastalık ve ölüm düşüncesi etrafında gelişen bir keder duygusu yer almaktadır. Sabri ilk önce babasını sonra annesini kaybetmiş, çocuklarının hastalıklarıyla uğraşmış bir aile babasıdır; hikâyede ki kadınların da hastalık ve ölümle sınıandığı görülmektedir.

Hastalık

On iki yıl boyunca İzmir’den dışarıya çıkmadığını söyleyen Sabri, hayat karşısında yorulduğu için kendini bıkkın hisseder. Annesinin iki yıl süren hastalığı ve ölümü, ardından çocuklarının hastalıkları Sabri’de katlanacak güç bırakmaz. Yazın başında eşi, Sabri’nin İstanbul’a gidip dinlenmesi tavsiyesinde bulunur. Bu öneriyi para sıkıntısı sebebiyle başta kabul etmese de artık tahammül edemeyeceğini anlayınca razı gelir. İki hafta pansiyonda, sonrasında arkadaşının evinde kalan Sabri; İstanbul’daki son günlerinde bir kahvede otururken anne-kızın konuşmalarını dinler. Kadın annesine evde yatan hastadan bahseder, onun inleyen sesini her yerde duyduğunu söyler. Annesi hastayı hastaneye yatırmalarını tavsiye ettiğinde kadın “*Bir kere o ses, o ıstırap içime yerleşti. Evden uzak olsa da faydası yok. Bana öyle geliyor ki o çılgılığı bütün ömrümce işiteceğim.*” (s. 294) der. Sabri, fakında olmadan dinleyip dâhil olduğu aile özelini bırakıp gidemez. Sabri, sahnede bir dram oynar gibi sürekli sıkıntılardan bahseden kadınları dinler. “*Oyunu yarıda bırakmak doğru değildi. Fakat gariptir ki ana kız artık konuşmuyorlardı. İstemedi on hayalinde oynattıkları ıstırap filmi birdenbire kesilmişti. Şimdi kuyunun yüzünde sadece, renksiz ve mustarip maskeler, çehreler yüzüyordu.*” (s. 296). Sabri’nin anne-kızı

hayalinde oynatması, çocukken oynattığı Karagöz-Hacivat kuklalarını aklına getirir. Her yazın sonunda babası onları dolaba kilitler ancak Sabri, onları hayalinde canlandırır. Dolabın içinde hiç hareket etmeden duran kuklaların canının sıkılacağını düşünür ve hayaller kurar. Her işittiği sözü, her gördüğü şeyi kuklalarıyla paylaşır, gündelik hayatını onlarla beraber yaşar. Bir gün babası dolabın deliğinden kuklalarla oğlunun konuştuğunu görünce delirdiğini düşünür.

Ölüm

Anne ile kızın konuşmaları Sabri'yi geçmişe ve İstanbul'da yaşadıklarına götürür. Arkadaşının evinde kalırken yaz yağmurundan evin sundurmasına sığınan genç kadını eve davet eder. Yorgun ve sıkıntılı görünen kadını avutmak için elinden geleni yapan Sabri, kadını bir başka gün gelmesi için yine davet eder. Akşam olduğunda kendisinin böyle bir davette bulunmasına çok kızar, geliş maksadını hatırlayınca iki haftayı telafi etmek için hemen çalışmaya başlar. O geceden evvelki hayatını israf olarak görür, etrafından habersiz yaşamasına şaşırır. Küçük tasaların, zavallı hesapların uğrunda ömrü harcamanın kötü olduğunu söyler. Küçük tasaları ve hesapları pusuda bekleyen düşmanlar gibi düşünür: “İnsan ömrünün hikâyesi bir bakıma, *Güliver Cüceler Memleketinde*¹⁵⁹ gibi bir şeydi; siz farkına varmadan birtakım küçük, nispetsiz, manasız, parmak kadar mahlûklar dört tarafınızı alıyorlar...” (s. 312). Basit meseleleri üzüntü konusu yapan cüceler (insan soyu), “Gulliver’in Gezileri”nde geçmektedir; bu eserin hikâyede verilmesi isabet olur. Küçük tasalar, insanların etrafında perde oluşturur ve insanlar perdenin ardından güneşi görmeye zorlanır, perdeden kastın kader olduğu görülmektedir. Anlatıcı, bu durumla *Faust’un Ölümü*¹⁶⁰ arasında bağlantı kurar ve devamında eserin içeriğini aktarır:

“Bu bilgi devini, bu doymaz iştihayı yere vurmak için şeytan ne çarelere başvurmamıştı. Fakat o her tecrübeden muzaffer çıkmış, her felaketin üstünde kalmıştı. Nihayet kapı aralığından giren endişe gözlerini kör eder, ondan sonra kaderin çukuruna düşer. Vakıa bu bir ölümün hikâyesiydi; fakat hakikatte asıl hayatımızı anlatır.” (s. 312)

Anlatıcı, ölüm karşısında küçük tasalarla ve hesaplarla yaşanan hayatın bir hiç olduğunu vurgular. Zamanın farkına varmayıp gerçekten yaşamadan yaşayanların çokça

¹⁵⁹ Jonathan Swift’in (1667 – 1745) *Gulliver’in Gezileri* adlı eserine atıfta bulunulmuştur.

¹⁶⁰ Michel de Ghelderode’nin (1898-1962) eseridir, Goethe’nin Faust’u ve Christopher Marlowe’un Doctor Faustus’u ile birlikte tüm zamanların etkili yapıtlarından biri olarak adlandırılmaktadır.

olduğunu söyler. “*Hatta öyleleri var ki bir kere olsun ruhlarının gerçeğine doğmadan ölürlər...*” (s. 312). Sabri hayatının her anında ölümü düşünürken hakkıyla yaşayıp yaşayamadığını merak eder. Öyle ki çevresine kayıtsız kalmayan Sabri, anne ile kızın konuşmalarını arada dinler; her içerik onu kendi hayatına götürür. Çınar ağacından toprağa bir yaprağın aheste aheste düşmesini dahi ölümle ilişkilendirir.

Sabri, Bursa’daki camii ve türbelerin fotoğraflarını karıştırırken eşi Seher’i hatırlar. Onunla “kül rengi bir perdenin” arkasından konuşur, kaderin kendisinde oluşturduğu yıpranmalardan bahseder:

“Bütün hayatını dolduran o can sıkıntısı rengi, o yağmur ıslaklığı, o sinir buhranı hep ondan değil miydi? İnsanlardan hep onun yüzünden uzak kalmış, zaman zaman kötü, hodbin, kıskanç olmuş, hatta bu en çirkini idi, bazen başkalarına gelen fenalıklardan bile hoşlanmıştı.” (s. 313)

Hikâyede Sabri’nin ıstıraplarının kaynağı, talih düşüncesiyle karşılaştığı içindir. O, kaderi karşısında yenik düşer; genç kadın ile Sabri kendilerinin olmayan bir trajedinin içinde bulur. “Ne Hamlet ne Macbeth”diler (s. 325) diyen anlatıcı talihleri yüzünden mutsuz olduklarını belirtir. Ölülerin, “*ömür dediğimiz o çeşitli kumaşı kendi içlerinden kopan bir şeyle doku(duğuna)*” (s. 311) , aynı kederleri, mutlulukları, sevgiyi onların da yaşadığına inanır. Tüm duyguların insanlar için olduğunu düşündüğünde “*Mademki ıstırap içimizdedir; çaresiz katlanacağız.*” (s. 328) der.

4.2.2.15. Fal

Hikâyede falcı kadının fiziksel portresini anlatıcı çizmektedir; falcı, tuhaf hareketleriyle etrafında korku uyandırmaktadır. Zıplaya zıplaya yürüyerek odaya giren falcı kadının hareketleri ile yüzündeki ifade zıtlık içindedir. Anlatıcı, falcının tuhaf ve korkunç görünümünü betimler:

“Ne ihtiyar, ne de çirkindi; yarıdan fazlası dökülmüş, sarıya boyalı, fakat dipleri ağarmış bukle bukle saçlarıyla, düzgünleri yer yer akan bıçare yüzüyle, büyük ve her zaman için haddinden fazla açık mavi gözleriyle, kısa boyu, çıplak ve kirli ayaklarıyla sadece garip, hatta biraz da korkunçtu.” (s. 333)

Kadın, yerdeki kilimin üzerine “Phythie¹⁶¹ rahibesi” edasıyla oturur, hikâyenin kurgusuna bu mitolojik kâhinle kıyas yapılarak devam edilir. Falcı kadından, Yunan mitolojisindeki Pythia¹⁶² adlı kâhin gibi gelecekte haber vermesi beklenir. Hikâyede falcının ayaklarının çıplak olması, ellerinin nemli olması, kehanetlerden bahsetmesi, kendinden geçmesi; Phythia’nın özellikleridir. Anlatıcı, falcıyla tokalaştığında elinin ıslaklığını hisseder ve onu tiksindirici bulur. Hikâyedeki falcı kadın kötü haberleri ardı ardına sıralar, anlatıcı ve arkadaşının soru sormasına izin vermez, “... kadının kordelaları suale cevap verilmesine vakit bırakmadı. O kadar telaş ve korku ile sarsıldılar ki, birden olduğumuz yerde gerilemeğe mecbur olduk.” (s. 337) diyen anlatıcı kadının kendinden geçmiş bir vaziyette olduğunu belirtir. “Phythie şimdi son darbesini zihninin boşluğundan” (s. 337) çıkarır ve kehanetini söyler: “Ah, zavallı ölecek...” (s. 337). Genel anlamda mitolojik bir karakter kimliğiyle hikâyede var olmaya çalışan falcı, korkunçluklarından ziyade -anlatıcıya göre- gülünçtür.

4.2.3. Yalnızlık¹⁶³

Hikâyelerdeki başkışilerin çoğu kendi yalnızlığında kendi dünyasında bir hayat kurar, bu sebeptendir ki hikâyelerde çok fazla diyalog görülmez. Kendini arayan kimliklerin yolculukları, yalnızlıklarıyla şekillenir.

4.2.3.1. Abdullah Efendi’nin Rüyaları

Hikâye beş arkadaşın bir meyhanede eğlenmesiyle başlar, çevredeki birkaç masa müşterilerle doludur; anlatıcı Abdullah Efendi’nin bir gruba ait olduğunu yani tek olmadığını hikâyenin girişinde vurgular. “...dört tarafını böyle vaziyetlerde bir demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldırmayan boğucu, dar havalı şahsiyetinden kurtul[an]”

¹⁶¹ İngiliz Ressam John Collier (1850-1934), kâhin rahibeyi “Priestess of Delphi” adlı tablosunda resmetmiştir. İtalyan Ressam Michelangelo’nun (1475-1564) “The Delphic Sibyl” adlı tablosu vardır. Tabloyu incelemek için bk. : (https://www.wga.hu/art/m/michelan/3sistina/4sibyls/01_7si1.jpg).

¹⁶² Yunan mitolojisine göre Apollon, Python adlı bir canavarın ekinlere zarar vermesi üzerine onu öldürür ve bilicilik/falcılık merkezini ejderi öldürdüğü yerin üstüne kurar. Pytho diye anılan bu merkez sonradan Delphoi adını alır ve tapınakta Pytho yarışmaları kurulur. Dünyanın göbeği sayılan bir çukurun üstüne bir üçayak yerleştirilir ve tanrının bilici kadını Pythia bu üçayak üstüne oturarak çukurdan yükselen gazlarla kendinden geçer ve fal verir. Bu falcılık/bilicilik sanatıyla Delphoi tapınağının çok para topladığı dillere destan olmuştur. Pythia, Tanrı buyruklarını ve kehanetleri kendinden geçip çırpınarak anlatır; her söylenen, kutsal kâtiplerce kaydedilir ve şairler belli vezinlerle halka aktarır (Erhat, 2018: 49).

¹⁶³ Yalnızlık duygusunun ve bu duyguyu destekleyen duyguların/kavramların Tanpınar’ın hikâyelerindeki kullanım sıklığı şu şekildedir: “yalnızlık” (16), “yalnız” (43), “kimsesiz” (5), “tenha” (8), “ıssız” (6), “inziva” (2), “tek başına” (16).

(s. 11) Abdullah Efendi, insanların arasına karıştığı için mutludur. Arkadaşları tarafından kabul görmek için kendi ruh hâletinden alkolün de etkisiyle sıyrılır ve arkadaşlarını taklit edip onlara nükteler yapar, açık saçık şeyler bile anlatır. *“Daha ziyade kendi içinde yaşamağa alışmış olan Abdullah Efendi...”* (s. 11) yalnızlıktan sıyrılmak ister, grubun içinde ön plana çıkmak için -bir sonraki gün hatırladığında saçma bulacağı- söylemlerle herkesin beğenisini kazanır: *“Artık bütün istihfaflar bitmiş, büyük bir takdir başlamıştı.”* (s. 13) ifadesi, Abdullah Efendi’nin karakterini ortaya koyan yapıdadır, onunki yalnızlık ve güvensizlik duygusuyla birlikte hayatta var olma mücadelesidir. İnsanlara güvenmeyen Abdullah Efendi, gerçeklikle bağdaştırdığı eşyayı dost kabul eder; insanlar ona göre güvenilirmezdir. Bu görüş, Abdullah Efendi’nin -Erikson’un bahsettiği üzere- anneye güvenli bağlanamamasından kaynaklanır:

“Eşyanın sükûneti, değişmez manzarası onun için hayatta bir teselli ve zevk kaynağı idi. Bir insan, en yakınımız bile, çarçabuk değişebilirdi. Fakat eşya, dalgın ve daüssıralı uykularında hep aynı kalırlardı. Bir saksının, bir sedirin, bir masanın, bir duvar veya kapının değişmesi imkânsızdı. Eşyanın açık dost, her zaman için güvenilir çehreleri!..” (s. 20)

Abdullah Efendi, arkadaş grubuna kendini ispatladıktan sonra onlardan soyutlayıp etrafı izlemeye başlar ve düşler âleminde gezinir. Çevresindeki çiftleri incelerken kadınların gerçekdışı görünüşleri, Abdullah Efendi’yi kendine getirir; o, yalnızlığından/soyutlanmadan bir süreliğine uzaklaşır. Can sıkıntısından tahayyülünde oluşturdukları, Abdullah Efendi’nin kalabalık içinde dahi ne kadar yalnız olduğunu gösterir niteliktedir:

“Ne diye bu gece bu adamların sözüne uymuş, bu manasız yere gelmişti? Şüphesiz ki hakikatte bu gördüklerinin hiçbirisi vaki değildi; bütün bunları can sıkıntısından kendisi icat etmişti. Uzun müddet bu düşüncelerle kendisini yordu, sonra etrafında gördüğü şeylerin hakikatte vaki olup olmadıklarını bir daha tetkik için yine o tarafa baktı: Deminki çiftlerin ikisi de yoktu.” (s. 20)

Abdullah Efendi’nin -hikâye boyunca- kişilerle münasebetinin olmaması onun ailesinden/iş yerinden/toplumdan kendini soyutladığını gösterir. Yaşlı anasının¹⁶⁴ ve iş yerinin¹⁶⁵ sadece birer cümlede bahsi geçer. Kendine yabancılaşan Abdullah Efendi, meyhanede her ne kadar arkadaşlarıyla birlikte olsa da tahayyülünde ürettiği düşlerden

¹⁶⁴ “Bari bir an önce evine gitse ve ihtiyar anasına meseleyi anlatsaydı.” (s. 34).

¹⁶⁵ “Artık eve falan uğramam, doğru kaleme...” (s. 49).

kaçmak ister. Kurtuluşu olarak gördüğü kadın, ona yalnızlığın acısını unutturacak düzeydedir:

“Ve Abdullah Efendi birdenbire arzunun tenine sıcak bir demir gibi yapıştığını, damarlarında ağır kokulu bir mevsim gibi dolaştığını hissetti; kolları acayip bir iştahla gerindi, kendini yalnız, yapayalnız buldu. Bununla beraber nedense bu yalnızlık hissine rağmen bedbaht değildi. İçinde pek nadir duyduğu bir dalgalanma, bir nevi tarifi güç bir sevinç vardı.” (s. 22)

Hikâyede kullanılan mekânlar, Abdullah Efendi’nin ruhunu dolduran ve okuyucuya onun yalnızlığının derecesini gösterir niteliktedir. Gecenin geç saatlerinde Abdullah Efendi’nin gezinirken kendinden uzaklaştığı ve kendini bulduğu yerler meyhane, randevuevleri, sokak, evdir. Hikâyede mekânlar, ıssız ve tenhadır; Abdullah Efendi’nin ruhunun aynası gibidir. Kendini aramaya çıktığı tenhalıkta kendisiyle karşılaşmak ister:

“Bu تنها ve tanımadığı sokaklarda yolunu bulmak da epeyce güçtü. Fakat sokaklar niçin bu kadar تنها idi? Birdenbire Abdullah Efendi bunun gecenin başından beri böyle olduğunu ve hiç kimseye rastgelmediğini hatırladı. Yavaş yavaş ona, bu tenhalığın sebebi kendisi olduğu, kendisi için bu sokakların boşaltılmış olduğu zannı geliyordu.” (s. 32)

H. Peplau’ya göre; yalnızlık, yapayalnızlık ve tek başlılık ayrı derecelerdeki duygulardır. Tek başlılık kişinin kendi seçimi; yapayalnızlık, kişinin başkaları ile yakın ilişkilerde bulunmak istememesidir. Yalnızlık ise bireyin boş vermişliği, sosyal hayattan kopması ve üzüntünün hâkim olduğu bir durumdur (Akt. Engin, Uğuryol ve Kaçmaz, 2016). Bu kapsamda bakıldığında Abdullah Efendi, meyhanede ve randevuevinde yapayalnızdır yani çevresindekilerle birlikteliği reddeder; sokakta ve rastgele seçip girdiği evde ise tek başına kalmak ister, kendi boşluklarını tamamlamak için herkesten uzaklaşır:

“Sadece orada, küçük lokantada, masanın başında yapayalnız¹⁶⁶ bıraktığı ilk varlığının -Yarabbim, buna nasıl isim vermeliydi?- asıl hüviyetinin yanında bulunmadığına müteessirdi.” (s. 29)

“Nihayet araba bir köşeyi saparak gözden kayboldu ve her türlü gayretin beyhude olduğunu anlayan Abdullah Efendi eskisi gibi ıssız bir sokakta tek başına kaldı.” (s. 34)

¹⁶⁶ Alıntılardaki vurgular bu çalışmaya aittir.

Abdullah Efendi'nin kendi tercihi olan tek başınalık, düşünmeyi sağlama gayesidir. Tanpınar da *“Ben inzivayı seviyorum, yalnızlığı değil.”* derken tek başınalık ile yalnızlığı birbirinden ayırır, bunların nitelikte farklı duygular olduğunun altını çizer. O. Paz'a göre inzivayı/tek başınalığı “arınma” olarak gören kişi, insanlarla arasına mesafe koyarak daha az acı hisseder ve yaratıcılık konusunda zaman kazanır (Yaşar, 2007). Abdullah Efendi de Tanpınar gibi inzivaya çekilmeyi, kalabalıktan kaçarak kendini dinlemeyi/enerjisini yenilemeyi seçer: *“Ah, kaçmak, uzaklara kaçmak, güneşli ve ağaçlı bir yolda bir ikindi saatinin tozları içinde tek başına yürümek istiyordu.”* (s. 20-21). Abdullah Efendi tüm gece ıssız sokaklarda kimseye rastlamaz; bu tenhalık, onun kimliğini inşa etme çabalarına ev sahipliği yapmaktadır. Adeta Rilke'nin *“...bizlere gereken yalnızlıktır, büyük, içsel bir yalnızlık, kendi içine yürümek ve saatler boyu kimselere rastlamamak...”* (s. 50) ifadelerindeki ruhu yansıtır.

Yalnızlığın ve sessizliğin derin ve görünmez anlam ilişkisi hikâyede bolca kullanılmıştır, Abdullah Efendi'nin yalnız olduğunu kanıtlayan metafor sessizliktir:

“Ev ıssızdı. Ne yapacağını bilmeyen Abdullah Efendi olduğu yerde bir müddet durarak etrafı dinledi. Sonra yavaş yavaş, en ufak bir sesin, bir saat tıkırtısının veya manasız bir tahta gıcırtısının dahi bölmediği boğucu dümdüz sessizlik içinde, bu boş evi gölgeden adımlarla dolaşmağa başladı. Etrafındaki sessizlik o kadar mutlak idi ki ayak seslerinin onu bozmasından korkuyordu.” (s. 45)

Abdullah Efendi, çocukluğundan kalan “rakam hastalığı”na bağlı olarak tesadüf ettiği rakamlarla yaptığı işlemlerden kendine mutluluklar ve felaketler düşünür. [*“Hasta olduğumuzda, hastalık üzerimize hızla ya da yavaş yavaş indiğinde, yalnızlık deneyimi kaçınılmazdır.”* (Borgna, 2014: 155).] Sürekli devam eden bu hastalığı Abdullah Efendi’de yalnızlığı beraberinde getirir, buna bağlı olarak acılarını başkasıyla paylaşmadığı için Abdullah Efendi’nin iç konuşmaları ortaya çıkar: *“Şimdi bizzat bu kesrin kıymetini tayin etmek lazımdı. Abdullah Efendi uzun uzadıya düşündükten sonra bunu tek başına halledemeyeceğini kestirdi. Etrafında bu mühim müşkülü soracağı bir adam aradı. Fakat kimsecikler yoktu.”* (s. 44)

Sonuç olarak hikâyede Abdullah Efendi'nin yalnızlığı farklı tezahürleriyle gelişmekle birlikte Tanpınar'ın ruhunu yansıtan cinstendir, *“Bir bakıma hiç yalnız değilim. Hakikatte ise yalnızlık müthiş. Çünkü yalnızlık içimde.”* (G: 203) söylemiyle içindeki

boşluğu doldurma çabası Abdullah Efendi’de de görülür; onun yabancılaşan ruhu, fazlasıyla toplumdan uzaklaştığı için yalnızlık kaçınılmaz olur: “*O başka bir yıldızda doğmuş kadar bu toprağın hesaplarına, zaruretlerine yabancıydı.*” (s. 36) Kalabalığın içinde kaybolan Abdullah Efendi’nin kendi ruhuna yaptığı yolculuk ayakta durabilme mücadelesidir.

4.2.3.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Anlatıcı hikâyenin başından sonuna kadar yalnızdır fakat dünya işlerinden elini ayağını çekecek kadar kendini tecrit etmez, yalnızlığı kabullenmiş hâlini okuyucu sezmektedir. Bir gruba ait olmadığı/olamadığı için de fazlasıyla yalnız kalan anlatıcı dışında, geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kadın da yalnızdır. Hikâyede yalnızlık duygusunun farklı tezahürleri vardır:

Yabancılaşma

Anlatıcı, istemeyerek gittiği bağ evindeki arkadaşlarının zoruyla oynadığı kumarda yabancılaşma hisseder. Kazanma arzusu olmadan bilinçsizce kumar oynayan anlatıcı, kendini otomatik bir makine gibi hisseder. Masadaki sohbetten kendini soyutlar, öyle ki genç bir kadının kendisini gözetlediğinin farkına vardığında yaşadığı durumu çok trajik bulur. Kumar oynayanlar, katılmak istediği bir topluluk olmamasına rağmen onlara katlanmak zorundadır. Bu sebeple oyun boyunca kendini yalnız hisseder ve Ketî ile yapacağı görüşmeyi hayal edip durur. Kumarbaz ev sahibi ve diğerleri anlatıcının masadan kalkmasına müsaade etmez ve öfkelenir. Franz Kafka’nın *Dönüşüm* adlı eserindeki G. Samsa gibi anlatıcı da çok yalnızdır. İnsanlardan korkan bir böcek gibi antenlerini uzatıp seslere göre hareket eden bir varlık hâlini alır. Konuşulanları anlamayacaktır çünkü o da farklıdır ya da toplumca istenilmeyendir: “*Etrafımda hemen hemen hiç kimseyi görmüyordum gibiydim. Sanki kafamın içinde tek bir noktaya çekilmiş ve oradan, küçük, karanlık çukurunun içinden antenlerini uzatan bir böcek gibi zaman zaman ellerimi uzatıyor ve yakalayabildiğim avla geri dönüyordum.*” (s. 56). Anlatıcı, maddi çıkarlarla birbirine kenetlenmiş bu topluluğun karşısında yabancılaşır ve kendini sorgular. Kazanmaya odaklı hayatın ortasında tüm kumar kazancını elinin tersiyle iten anlatıcı, masadakilerce anlaşılmaz. Geçim kaygısı duymayan bireylerin kazanma tutkusuna anlam veremediği için o topluluktan dışlanır. Dostlukları ve arkadaşlıkları menfi olan bu topluluğun kendi

istedikleri olmayınca gerçek yüzleri ortaya çıkar. Anlatıcı bu durumdan mustariptir, oyundan kalkmak istediğinde herkesin maskeli yüzünü görür ve daha da yalnızlaşır:

“Deminki o nazik ve mültefit maskeler birdenbire düşmüş, yerini asıl yaratılışın iğrenç çizgileri almıştı. Şimdi artık dost ve ahabap yoktu, sadece zarara sokulmuş insanlar vardı, evvela ümitlerinde aldatmış, sonra da paralarını almış olduğum insanlar. Ve bütün bu insanlar, kendi kuvvetlerine ve haklarına güvenmeleri nispetinde sükûnete doğru giden bir hiddet içinde benden kalmamı istiyorlardı.” (s. 57)

İnzivaya çekilme

Anlatıcı toplumdan kendi isteğiyle de uzaklaşır, böylelikle talihsizliklerinden korunmayı amaçlar. Ketî ile buluşacağı gün, odasından dışarı çıkmak istemez ve gecenin gelmesini bekler. Yalnızlığından şikâyet etmemesinin nedeni, günlerinin çoğunu böyle geçirmesidir. Hikâyede anlatıcının bir ailesinin olup olmadığına dair hiçbir bilgi yoktur. Yapayalnız olan anlatıcı, odasında buluşma vaktine kadar oyalanacak şeyler arar. Her zaman yaptığı gibi Ankara Kalesi’nin sert profilinde içtiği bir iki paket sigara ile sekiz on kahve arasında zamanını geçirir. Birkaç Avrupa magazini ve romanla¹⁶⁷ gününü doldurur. Böyle günlerin bitiminde dostlarıyla dünya meselelerini konuşmak üzere dışarı çıkan anlatıcı, çevresiyle ilişkilerini en aza indirip gelebilecek tesadüfi olayların önüne geçmek ister; yani yaşadığı yalnızlık onun seçimi olur. Ona göre toplum hayatı beraberinde talihsizlikleri getirir, bunun yanında karşısına çıkan tesadüflerden kaçamadığı için inzivaya çekilmeyi seçer.

Gerçek Yalnızlık

Anlatıcının sosyalleştiğinde de yalnızlığa doğru giden bir dünyası vardır, yanındakilerin onu anlamadığını gördüğünde gerçek yalnızlığı yaşar. Anlatıcının çoktandır görmediği bir arkadaşı ansızın çıkıp gelir ve yeni aldığı arabasıyla anlatıcıyı bağ eğlencesine götürmek ister. Anlatıcı çeşitli mazeretler uydurduktan sonra gerçek durumu (Ketî ile olan randevusunu) izah eder lakin kendisi uysal olduğu için arkadaşını ikna edemez. Anlatıcı, arkadaşı tarafından anlaşılmaz ve kendini çok yalnız hisseder: “*Bütün bu*

¹⁶⁷ E. T. A. Hoffmann’ın *Şövalye Gluck* adlı eserini okur, yazarın bu eserin adını zikretmesi tesadüfi değildir. Bu hikâyede de anlatıcı çok yalnızdır ve geçmişten gelen Şövalye Gluck musiki ile ruhunu doldurur. Tanpınar’ın “Geçmiş Zaman Elbiseleri” adlı hikâyesindeki anlatıcı ile geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kadın arasındaki münasebet Şövalye Gluck ile benzerdir.

içten alışveriş arasında bana otomobilinin harikulade meziyetlerini sayan dostumu hemen hemen hiç dinleyemedim. Kendimi yalnız sanıyor ve talihin arabasında doludizgin gidiyordum.” (s. 54). Bu yalnızlık onun tercihi değildir, lakin arkadaşı fazlasıyla kendi dünyasıyla ilgilendiği için anlatıcıyı anlamak istemez ve yalnız bırakır.

Aşırı koruyucu baba tutumu

Kaza yapan anlatıcıyı, dilsiz yaşlı kadın ile torunu eve misafir ettiğinde yalnızlıktan bunalan gizemli genç kadın, hasta babası tarafından engellense de, anlatıcıyı görmek için yanına gider. Onunla konuşmayı arzulaması, fazlasıyla yalnız ve içe kapanık biri olduğunu gösterir: *“Yaptığım doğru değil, bununla beraber duramadım, kim olduğunuzu merak ettim... Sonra hep aynı insanlar, aynı yüzler... Yalnızlık o kadar fena bir şey ki... Hâlbuki onlar bundan hiç sıkılmıyorlar... Hatta hoşlanıyorlar bile...”* (s. 65). Genç kadın, evde dilsiz bir kadın ile onun torunu dışında kimseyi göremez. Babası eve kimsenin gelmesini istemez, evden genç kadını hiçbir yere çıkartmaz ve genç kadına geçmiş zaman elbiseleri giydirerek onu yanından hiç ayırmaz. Babası tarafından toplumdan alıkonulan genç kız, diğer insanlarla münasebet kurmak istemektedir. Genç kadın, babasının uydurduğu bir masal perisi olmaktan yorulur, yani fildişi kulesindeki yalnızlığını istemez: *“...babamın uydurduğu bir masalın kızı gibi görmeğe başladım ve içime sonuna kadar, böyle tek başıma, bir başkasının gördüğü bir rüya olarak kalmanın korkusu çökmeğe başladı.”* (s. 67). Babası genç kıza kendi hayatını, geçmişini ve beklentilerini yüklediği için genç kızın kendi özgürlüğü yoktur. Babasının aşırı baskıcı tutumu, kadının ötekileşmesine neden olur.

Özetlersek, anlatıcı yalnızlığın her türlüşünü yaşar. Arkadaşının ve bağ evindeki misafirlerin yanında duran anlatıcı, kalabalığın içinde dahi yalnız bir yaşam sürer. Hayran olunan güzellikteki geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kadın, anlatıcının yalnızlığını gidermek için canlandırılmıştır denilebilir.

4.2.3.3. Bir Yol

Anlatıcı, on yıllık evlilik hayatından sonra varoluşsal bir iç savaş başlatır kendisiyle. Yaşının ilerlemesi, geçmişe baktığında hayallerini gerçekleştirememesi ve geleceğin meçhul olması onu yalnızlığa iter. Çevresinden kaçma duygusunu, ilk kez ailesiyle evinde otururken yaşar. Birden uykudan uyanır gibi hisseden anlatıcı, *“aile ve ev dediğimiz acayip*

kuruluşun” içinde kendini hapsolmuş hisseder. Çevresindeki eşyalar, karısı, çocukları varlığını yitirmiş gibidir; her şeye yabancılaşır. Bir bahane uydurarak kendini sokağa atar; bunalmasının sebebi, rutine bağlanan hayatıdır. Anlatıcı eşyalardan ve insanlardan kendini tecrit eder:

“Nasıl oldu, ben de bilmiyorum; birdenbire olduğum yerde çok uzun bir uykudan uyanmış gibi doğruldum ve etrafıma şaşkın şaşkın bakmağa başladım. İnsan, eşya, bütün etrafımdakiler benimle alakalarını kesmiş gibiydiler, her şey, hepsi bana yabancı oluvermişti. Bu kadar senelik karımı, kendi çocuklarımı, evimi, odanın her biri vaktinde hayatımın bir hadisesi olmuş eşyasını, velhasıl elimdeki işe ve üstümdeki elbiseye kadar hiçbir şeyi tanıımıyordum. O anda bir aynada kendi yüzümü görsem belki onu da tanıyamazdım.” (s. 81)

Sartre’a göre bireyin toplumda yavaş yavaş yabancılaşması gayet normaldir; hikâyedeki anlatıcıya da bunalım, belli hayat tecrübelerinden sonra gelir: “*Kendi kendime mütemadiyen koskoca on seneyi, bu kapanık odada, bu acayip ve manasız eşya arasında, bu şimdi bana yabancı birer sembol gibi görünen çehreler arasında nasıl geçirdiğimi soruyordum.*” (s. 81). Tren, ev, kahvehane gibi mekânlarda kalabalığın içinde de olsa anlatıcı hep yalnızdır. Trende anlatıcının yolculara seslendiği görülür, evde ise bireyler arasında herhangi bir diyalog geçmez. Herkes kendi köşesinde bir şeyle meşguldür: “*Ben yazı yazıyordum, oğlum ayaklarımın dibinde oynuyor, karım biraz ötede, zannedersem bir şey örüyordu. Küçük kızım onun dizlerine abanmış, elinin hareketleriyle beraber gidip gelmeğe çalışıyordu.*” (s. 81). Kahvede de anlatıcının kimseyle karşılıklı bir sohbeti gerçekleşmez, sadece gözlemlerini aktarır. Kahvedeki adamların fiziksel özelliğini, hâl ve hareketini betimleyen anlatıcı; insanlarla konuşmadan duygularını ve tavrını tahmin eder. Kendisine benzeyen adamları gördüğü için “sessiz ıstırapı” azalır, yabancılaşan bir tek kendisi değildir.

Anlatıcı, hayatının üzerinde düşünmeye başlar; hayat oyununu oynarken karşısına geçmiş dikilir ve ben’i, geçmişin hesabını sorar. Ayrıca ölümün kaçınılmazlığı, anlatıcının varlığını sorgulamasına neden olur. İnsan zamanı tüketirken pişmanlıklar ona engel olur, anlatıcının da geçmişi geleceğinin önüne ket vurur. Yalnızlığını bölen şey, anlatıcıyı bir an olsun yalnız bırakmayan öteki benidir:

“Hayat oyununu en büyük ciddiyetle oynamağa hazırlandığım bir anda geçmiş yıllar, karşıma dikiliyor ve benden hesabını soruyordu. O günden sonra artık bir an bile yalnız değildim; soframda, yatağında, çalışma masamda bir misafir, dışleri

hiddet ve kinden kısık, gözlerinde boşa gitmiş bir ömrün bütün bıkkınlığı toplanan bir zavallı vardı...” (s. 84)

Heidegger felsefesi insanı “dünya içinde varoluş” olarak ele alır, insan kendi yolunu kendi seçer ve kendi sorumluluğunu yüklenemediği ölçüde özgür olur. Hikâyede anlatıcı, tam bir sorumluluk alamadığı için kendini suçlu hisseder, bu yüzden kendisinden ve çevresinden kaçarak yalnızlığı seçer. Varoluş sıkıntısı yaşayan anlatıcı, kendini gerçekleştirmek istemektedir; karşısına çıkan yolu kurtuluş olarak görür: *“İşte bu yol, bu küçük acayip yol, ben bu ruh haletinde iken karşıma çıktı ve benim için birdenbire yepyeni bir hayat imkânının, kendi kendimi bundan sonra olsun gerçekleştirebilmek imkânının bir nevi müjdesi gibi oldu.”* (s. 84)

4.2.3.4. Erzurumlu Tahsin

Hikâyede anlatıcının yaşı, mesleği ve ailesi hakkında net bir bilgi yoktur, okuyucu satır aralarında onun yalnız yaşadığını sezer. 1924 senesinin sonbaharında Erzurum’da yaşadığı zelzelede çaresiz kalan anlatıcının kendisine yardım edecek çevresi yoktur. Toprağa ve hayata duyduğu güvenini, zelzele gecesinde kaybeder; kafasındaki sorulara cevap bulabilecek birisiyle konuşmak ister. Erzurum’da kimsenin tam anlamıyla tanımadığı Tahsin Efendi karşısına çıktığında yalnızlığı hafifler. Kafasındaki sorulara cevaplar bulur ve zelzeleden sonra korkudan giremediği eve, Tahsin Efendi ile konuştuktan sonra girer: *“Yalnız muhakkak olan bir şey varsa, bu çılgın adam bana güzel bir ders vermişti. Acele acele evime döndüm ve derhal yatağa girdim. Bu ölümlü dünya uykusuz kalmağa değmezdi...”* (s. 101)

Hikâyede aydının/entelektüelin toplumda yalnızlığı seçtiği/toplumun onu yalnızlığa ittiği sezilir. Anlatıcı, tarihi ve edebi bir birikime sahip olduğu için ister istemez herkesle aynı noktada buluşamaz; arkadaş çevresindeki doktordan yahut hicret hikâyeleri anlatan Bayburtlu arkadaşından anlaşılır ki kültürlü biridir. Bunun yanında Selanik tarihi ile ilgili bir kitap okuyan anlatıcının okuma alışkanlığının niteliği de önemlidir. Ayrıca kahveye gelen Tahsin Efendi’nin okuduğu şiirin Vasıf’a ait terci-i bend olduğunu bilmesi, edebi bir birikimi olduğunu da gösterir. Hikâyede dost veya arkadaş dediği kimseler öne çıkmaz, zelzele sonrasında sokaklarda yalnız başına gezinir; şehrin onu yalnızlığa ittiğini söyler:

“Belediye bahçesinin önüne geldiğim zaman yorgun ve perişandım. Nasıl oldu da buraya kadar hiç fark etmeden gelmişim? Bunu düşünmeğe lüzum yoktu. Bu yorgun ve uykusuz adamı şehir kendiliğinden aşağı doğru kaydırmişti; ben tıpkı bir yokuştan yuvarlanan taş gibi bu nisbi düzlüğe gelir gelmez durmuştum.” (s. 96)

Hikâyede zelzeleden sonra ölüm korkusuyla anlatıcı evini terk eder; evinden, çevresinden ve şehirden kendini soyutlar, anlatıcı tabiatın eski güzelliğini yitirdiğini düşündüğü için ona küser ve yalnızlığından kopmak istemez. “... birkaç kavak ağacının üstünde güzel bir ay solgun ve dost yüzüyle asılmış, dünyamıza eski sükûnetini vermeğe, bizi hiçbir şeyin değişmediğine inandırmağa çalışıyordu.” (s. 91). Zelzeleye rağmen tabiatın aynı sakinliğini korumasına şaşırır ve insanın kendi özünü oluştururken yalnızlık çekmesine isyan eder. Varoluş sancısı çeken anlatıcı, yalnızlığın karşısında depremin etkisini hiçe indirir:

“Ay, dün akşamki yerinde, kavak ağaçlarına sırmalarını giydirmiş, sakin ve aynı gülümseyen yüzle bakıyordu. Zelzeleden değil, bu sakin ve gülümseyen yüzden bu sükûnet ve kayıtsızlıktan, insanoğlunun yeryüzündeki bu korkunç yalnızlığından korkarak odadan fırladım. Fakat geç kalmıştım. İlk sarsıntı beni merdiven başında yakaladı.” (s. 94)

Anlatıcı, hayat içindeki bütün başarıların/çabaların boşuna olduğunu düşündüğü için insanın acizliğine isyan eder. Büyüklük duygusuna bürünen anlatıcı, sandalyeye “yarım ilah” dargınlığıyla oturur; anlatıcının bu tutumunu narsist ve nihilist bir yaklaşımla yorumlamak mümkündür, Tanpınar günlüklerinde “...1932 yıllarında Schopenhauer ve Nietzsche’yi” (s. 24) çok okuduğunu söyler, bu hikâyenin 1937’de yayımlandığı düşünüldüğünde Nietzsche’den etkilendiğini söyleyebiliriz. “Uyuyan bir şehirde tek başına dolaşan bir adamın” (s. 94) yalnızlığı, hayatla ölümün savaşı karşısında hayatın hiçliği üzerine oluşur, bu yüzden kendisini çevresinden soyutlar:

“İnsanlığın talihsizliği üzerinde deminden beri kafamda geçen acı düşünceler, bana farkında olmadan bir nevi azamet vermişti. Hayatın iradesine ve kanunlarına karşı isyan etmişim. Ve şimdi bu isyanın şişkinliği içindeydim. Onun için kahveden içeri girmedim, bahçenin kuytu bir köşesinde bulduğum bir sandalyeye bir nevi yarım ilah dargınlığı ile oturdum...” (s. 96)

Hikâyedeki bir diğer yalnız ise Tahsin Efendi’dir; hayatın ölüm karşısında “muvaaffak” olacağını iddia edenlerin karşısında hep alaylı tavrını takınır, onlara güler; bu yüzden toplumdan kendini soyutlar ve yabancılaşır. Depremin sürdüğü iki gece kahveden

hiç ayrılmadığı için göç edenleri, Tahsin Efendi göremez. Bütün şehrin kendisine benzediğini söyler ve insanların o güne kadar taptıkları mal mülk ne varsa her şeyi terk edip şehirden gitmelerini, insanın ölüm karşısındaki mağlubiyetine bağlar. Hayata sıkıca tutunan insanlardan uzaklaşır ve tecrit etmeyi seçer; toplum da Tahsin Efendi'nin sırlı dünyasından ürktüğü için ondan uzak durur.

4.2.3.5. Evin Sahibi

Ailesini çocukken belli musibetler yüzünden kaybedip İstanbul'a teyzesinin yanına giden anlatıcı; annesini, babasını, dedesini ve ninesini Musul'da bırakırken kimsesizliğe doğru bir yolculuk yapar. Anlatıcı; konakta, okulda, teyzesinin evinde, cephede, pansiyonlarda, otel odalarında, hastane koğuşunda hep kimsesizdir; sadece annesini düşündüğünde ve de âşık olduğu Zeynep'in yanındayken kendini yalnız hissetmez. “... yıllardır içinde yaşadığım demir gibi sert kimsesizlik birdenbire yumuşuyor ve ben rahat rahat akan gözyaşlarımın arkasında daima solgun ve beyaz bir hayalet gibi bulduğum anamı ve kısa bir zaman için bana güzelliğin cennetini açan genç ve güzel kadını görüyorum.” (s. 109)

Konaktaki fısıltılı konuşmaların, tütsülerin, dedesinin gece gezmelerinin, iniltilerin, sağdan soldan işittiği ölüm hikâyelerinin ve sabah akşam akan gözyaşlarının arasında çocukluğunu geçirir, diğer çocuklardan farklı olması onu yalnızlaştırır: “Kendimi kötü bir masalda mahpusum sanıyordum. Başka insanlara benzememekten daha korkunç ne olabilirdi?” (s. 122). Okula başladığı ilk gün yalnızlığının ne boyutta olduğu ortaya çıkar, herkesten soyutlanarak konakta mahkûm gibi yaşayan anlatıcıyla hiçbir çocuk oyun arkadaşı olmak istemez: “Günlerce etrafımdaki yalnızlığın teşkil ettiği görünmez kafesi içinde mahpus olan bir başka cinsten bir hayvan gibi bana uzaktan dikkat ettiler.” (s. 122). Herkes onun ailesiyle ilgili gizemi merak eder, onu toplumun dışlaması/ayırması evlerinin efendisi efsanevi yılandan kaynaklanır:

“Ben, kendi hayatlarını serbestçe yaşayan bu insanlar arasında, talihini alnında gezdiren garip bir mahlûktum; sade talihim değil, ölümüm bile alnımda böylece yazılıydı. Bunu bilmeleri beni kendilerinden ayırmaları için kâfi geliyordu. Bu ayrılık arasından, onun şuuru ile benim her şeyim onlara bir hayret mevzuu oluyordu. Konuşmam, gülmem, ders çalışmam, oynamam arkadaşlarım için mühim ve garip, gerçekten üzerinde durulacak meselelerdi.” (s. 122-123)

“İnsan yaradılışı gereği yalnız olamaz” ifadesinin örneğini, bu hikâyede anlatıcı dillendirir. Zeynep ile karşılaştığı ilk gün, anlatıcı yalnızlığının farkına varır ve o vakte kadarki yaşadığı yarım kalmışlığına üzüldür, erkek ile kadının yaradılışı gereği birbirini tamamlaması gerekliliğini anlar. Anlatıcı yalnızlığını, bezm-i elest¹⁶⁸ sonrası yaşanan özleme benzetir. Zeynep ile ilk görüşmesinden sonra yaşadığı yalnızlık duygusunu tahammül edilmez bulur:

“Adeta, bilmediğim bir macera ve hareket kervanına katılmak için sabahı sabırsızlıkla bekliyordum. Hâlbuki şimdi, ondan ayrılınca, sadece onu özliyordum; içimde yalnız onunla tamamlanacak bir yarımlik, bir hasret vardı ve sesinin hafızamda kendi kendine dirilen parçaları, mucizeli ve hain bir ısrarla bana hep bu yalnızlığımı, tıpkı bir nevi ‘bezm-i elest’ gibi uzun ve özlü bir beraberlikten sonra yaşanan, tahammül edilmez bir ayrılığın azabına benzer bir kesiflikle, bu yarımılığı hatırlatıyor, onu tekrarlıyordu.”(s. 138)

4.2.3.6. Yaz Yağmuru

Hikâyenin başkışisi Sabri, 1944 senesinin yazında ailesini kayınpederinin evine gönderdiği için yalnızdır. Uzun yıllar üzerine düşündüğü romanını yazmayı amaçlamaktadır, 17. yüzyıla ait eserinin kurgusunda tarihi kimlikler vardır ve bunları gerçekçi yazabilmek adına arşivleri taramak için her gün kütüphanede araştırma yaptığını söyler. Yaz boyunca karısı ve çocukları Antalya’da kalacaktır, eve sadece Ayşe Hanım günlük işleri yapmak için uğrar. Sabri, ailesine fazla vakit ayırdığı için kendi planlarını ihmal eder: “*Kocasının, evlendiğinden beri birçok projelerine çoluk çocuk ve iş arasında veda etmiş gibi yaşaması kadına azap oluyordu. Onun için ‘Bu da senin tatilin olsun!’ demişti.*” (s. 156). Bir sabah bu yalnızlığını bahçesinde gördüğü yabancı bir kadın sonlandırır, bardaktan boşanırcasına yağın yağmurun altında ıslanan kadını eve davet etmesiyle önceki günlerden farklı bir gün yaşar. Genç kadını ilk başta eve alma konusunda tereddüt etse de konuşacak birini bulduğu için sevinir ve içeri alır: “*Bu yağmurlu yaz sabahında konuşacak bir insan bulduğuna memnundu. Karısı gittiğinden beri hayatı bir çeşit yalnızlık mektebi olmuştu ve yalnızlık hiç de bu şekilde dinlendirici bir şey değildi.*” (s. 153)

¹⁶⁸Bezm-i elest terkibi, ‘Ben sizin rabbiniz değil miyim’ hitabının yapıldığı ve ruhların da ‘evet’ diye cevap verdikleri meclis anlamını ifade eder.” (Yavuz, 1992: 106). Divan edebiyatındaki anlayışa göre ise âşıklar elest bezminde sevgiliyi görür görmez âşık olur, aşk şarabının kendisine o gün içirildiğini belirten âşık, sevgilisinin aşkına sadık kalacağına dair söz verir, bunu yerine getirmek mecburiyetindedir (Pala, 1992: 108).

Sabri, zihninde kurduğu Karagöz ve Hacivat iç sesleriyle konuşma alışkanlığını çocukken edindiğini söyler. Küçükken yaşadığı bir hastalık süresince haşır neşir olduğu kahramanlar, otuz yıldır Sabri'nin benliğinin ayrılmaz parçaları gibidir. Geleneksel Türk tiyatrosunun önemli bir türü olan gölge oyununda Karagöz ve Hacivat¹⁶⁹ önemli başkişilerdir. Sabri, bahçesinde kadını gördüğünde iç ses Hacivat'la yüksek sesle konuşur: *"Bu da¹⁷⁰ bir başka türüsü olacak... Ne dersin Hacivat'ım! Hacivat omuzlarını silkti. Benim mecanin taifesiyle işim yok. Ben Karagöz gibi akıl zevat isterim."* (s. 153) ifadelerine bakıldığında karşısında kadın olmasına rağmen kendi kendine yüksek sesle konuşan Sabri'nin yalnızlık duygusunu fazlasıyla yaşadığını gösterir. Sabri'nin sorduğu soruya iç ses Hacivat, mecnun tayfasıyla işi olmadığını Karagöz gibi akliselim olmak istediğini söyleyerek cevap verir ve hikâye başlar. Böylelikle Sabri Hacivat'ı, klasik Hacivat'tan ayırdığını vurgulamış olur.

Sabri'nin romanını bitirebilmesi için karısı onu evde yalnız bırakıp babasının evine gider ki bunun üzerine Karagöz, *"Bu da sizin ona hediye olacaksınız."* (s. 156) diyerek Sabri'nin karısını aldatma durumunu ima eder. Gerçeği ve olabilecekleri hatırlatan Karagöz'ün bu söylemine Sabri kızar. Eskiden az konuşan iç sesinin olaya daha fazla müdahale etmesi, Sabri'nin kendi dünyasında vicdan azabı duyduğunun göstergesidir. İç ses olmaktan çıkıp onları yaratan yazarı da geçtiğini söyler, kendisini Doktor Moro'ya benzetir:

"Doktor Moro¹⁷¹, nun meşhur hayvanları gibi bu iki acayip dost gelenekten gelen benliklerinden çıkmışlar, onun bütün zihni hayatını paylaşıyorlar, onun gibi yaşıyorlardı. Yalnız bana yaramıyor! diye düşündü ve mutfığa geçti. Epeyce azdırdılar işi... Eskiden çok güç vaziyetlerde konuşurlardı. Şimdi her işime karışıyorlar..." (s. 156)

¹⁶⁹ Klasik gölge oyununda akliselim ve ahlâk anlayışını temsil eden Karagöz'dür; ukalalık taslayan ve içten pazarlıklı tip ise Hacivat'tır.

¹⁷⁰ Bu da... ifadesindeki "bu" işaret zamiriyle kadın kastedilirse "kadından öncesi de mi var?" sorusu akıllara gelmektedir.

¹⁷¹ 1896'da Herbert George Wells tarafından yazılan Doktor Moreau'nun Adası adlı kurgubilim romanda, üstün bir akla sahip olan Doktor Moreau (Moro)'nun hayvanlara yaptığı genetik müdahalesi anlatılır. "Hayatın normal seviyelerinin arasındaki sınırlar kaybolur: bitkiler hayvanlara, hayvanlar insansılara, insanlar hayvanlara dönüşür." (Wells, 2016: 15). "Sonuçta Wells'in dünyasında insan ile hayvan, geçmiş ile gelecek, görünen ile görünmeyen, bilinen ile bilinmeyen daima iç içe geçer. Uygarlık ve barbarlık, huzursuzluk ve umut arasındaki sınır bulanıktır. Wells'in İngiltere'sinde her insan bir adadır." (Wells, 2016: 197).

Sabri, yalnız dünyasında otuz yıl zihninden atamadığı iç seslerine danışır. İkilem yaşadığını nereye gideceğini bilemeyen biri olarak ne yapması gerektiğini Hacivat'a sorar. Evin bahçesindeki ağacın aldığı şekle benzetir kendi yaşamını: *"Sabri bu ağacın komşu bahçe ile bulunduğu yer arasında bir türlü karar verememiş gibi darmadağın, bir kısmı duvara yapışmış, bir kısmı duvarın üstünden aşmış haline her gördükçe şaşıyordu. Tıpkı benim gibi. Ne dersin Hacivat'ım diye sordu."* (s. 180). Karagöz kadınla gitmesini isterken Hacivat cevapsız bırakır. Karagöz, Sabri ile kadının birbirlerine uygun olduklarını düşünürken; Hacivat karısı ve çocuklarının varlıklarını hatırlatarak ilişkinin uygun olmadığını söyler. Çoğunlukla Hacivat'ın söylediklerine kulak asan Sabri, kadını hikâyenin sonunda uğurlarken kadına karşı kayıtsız kalır ve bunun üzerine Hacivat şöyle der: *"Bırak, kaçmak istiyor, anlamadın mı? Bütün ömrünce böyle yapmadı mı? Hep dört yol ağzında bir şeyler kaybeden adam değil mi?"* (s. 212)

Sabri ve eve gelen genç kadın kendi dünyalarında yalnızdır, yaşadıkları birkaç günlük ilişki, aile düzenleri ve mevkileri yalnızlıklarına son vermemektedir. *"Çünkü Tanpınar'ın kahramanları doğuştan yalnızdır. (...) Onun yalnızlığı keşif olgusuyla ve içe dönmüş olmakla ilgilidir."* (Şahin, 2012: 365)

4.2.3.7. Teslim

Hikâyeye hâkim olan duygu yalnızlıktır. Üç günlük yorgunluk yaşıyan Emin, kafiyeledeki arkadaşlarının kendi aralarında gayet iyi anlaştığını görür. Emin, hem dava arkadaşları tarafından anlaşılmamaktadır hem de köylüyle aynı perspektiften bakmadığı için onlarla da anlaşılamayacağını bilir. *"Hiçbir fikrini dinletemediği bu insanlar arasında kendisini lüzumsuz ve hatta yabancı bulmağa başla[yan]"* (s. 214-215) Emin, aralarında gezinen hindi kadar yabancı olduğunu düşünür.

Emin, aydın-köylü arasındaki yaşam farklılıklarına değinir; ona göre köylü geleneğe bağlı, kendisi gibiler ise günlük yaşamaktadır. Yolda gezinirken köylünün biriyle selamlaşınca adam eşeğin kafasını tutmuş vaziyette Emin'in konuşmasını bekler. Bir iki saniye ne söyleyeceğini düşünür, sözün gerisini getiremeyeceği için yoluna devam eder. İçindeki "yabancılik duygusu" ile etrafına bakınır ve o duyguyu sadece kendisinin yaşamadığının farkına varır: *"Bu, şüphesiz, yalnız yabancılik, yerlilik meselesi değildi. Arkadaşlarının çoğu da kendisi gibi yabancıydı. Bu, daha ziyade bir mizaç ve yetişme,*

hatta kabiliyet ve düşünce meselesiydi. O, bu âlemin dışındaydı.” (s. 219). Emin, siyasi grubunda onaylanmayıp hep dışlanır, kendisini yalnız bırakırlar. Tanpınar (2018) da siyasetin içindeyken yalnız kaldığını günlüklerinde çoğu kez dile getirir: “Solcu gizli, musır ve cahil. Sağcı, milliyetçi geçinenlerin hepsi cahil ve kupkuru. Ortadakiler darmadağın. Hemen hepsi zevksiz ve tahammülü güç. Biraz zevki ve anlayışı olanlar kıskanç. Yarabbi ne kadar yalnızım.” (s. 196).

Emin, arkadaşının evinden istasyona gelip Cebbarzade’nin karşısına oturur. Onun Süleyman’a yaptığı iyiliğin karşısında Emin de kendisine yardım edecektir. Oğlunun şehirde onaylamadığı biriyle evlenmesini ve orada okumasını istemez, şehirden dönmesini isteyen Cebbarzade bir yandan sevinir, bir yandan da şaşırır. Emin, değiştiğini ve köylünün fikirlerini kabul ettiğini kendisine söyler. Soyut fikirleri halka nüfuz ettirmek isteyen aydın kitle, halkın önündeki somut yoksullukla savaşması gerektiğini görür. Cebbarzade, aydınların kendilerine benzemesinin yanlış olduğunu aralarında bir farkın olması gerektiğini belirtir: “Sonra biz doğruyu nasıl buluruz? Şimdiye kadar sizlerin sayesinde, iyi kötü yolumuzu seçtik. Aramızda fark kalmazsa ne yaparız.” (s. 228) diyerek aydının yoksullaşmasının önüne geçilmesi gerektiği hususuna dikkat çeker. Bu söylemler, Tanpınar’ın (2017) “Hayat Karşısında Münevver” adlı yazısında aydının ehemmiyetini belirttiği ifadelerle aynı yöndedir: “Hayat şüphesiz bütün cemiyetindir. Fakat mesuliyetleri yalnız münevverindir. Yükünü kaderin ve tesadüfün ayırdığı paya göre hep beraber taşırız. Fakat tarih karşısında hesabını münevver verir.” (s. 53)

4.2.3.8. Acıbadem’deki Köşk

Hikâyede anlatıcı, çocukluk evresini diğer çocukların yaşadığı gibi masumane duyguları yaşayarak geçirmez. Dayısının köşküne taşındıktan sonra hayatı değişir, dayısını ölüme götüren icatlar, çocuk dünyasına uygun değildir. Toplumla uyum sağlayamayan biri olup çıkar. Bu durumdan köşkün sahibi dayısını sorumlu tutar. Ölümün tek gerçek olduğunu görüp yaşam enerjisini kaybettiren şey, dayısının icadı banyodur. Anlatıcı köşte yaşadıklarıyla sonraki yıllarda yalnız kalırken dayısı akıl almaz icatlarına rağmen yalnız

değildir, ev halkı kendisine hiç sitem etmez. Yapan, yapıcı anlamında kullanılan Sâni¹⁷² Bey'in yaptıklarını ev halkı eleştirmedeği için Sâni Bey yalnız kalmaz:

“Daha evvel söyleyeyim ki bu banyo dairesi hepimize adeta büyük bir merasimle açıldığı günden itibaren benim zihni hayatım üçüncü safhaya girmiştir. Eğer dostlarım beni ciddi bulmuyorlarsa, olur olmaza gülmemi ayıplıyorlarsa yahut kendilerini o kadar heyecanlandıran, büyük ümitlere kaptıran işlerde soğuk durduğundan şikâyet ediyorlarsa, hülâsa herkese benzemek ve herkesle beraber az çok çıldırmamak meziyetlerinden -ki hayatta muvaffakiyetin en büyük şartlarından olsa gerektir- mahrumsam, bunun tek mesulü şüphesiz annemin dayısı veya onun icadı olan bu şaheser gusülhanedir.” (s. 233)

4.2.3.9. Rüyalar

Yazar Cemil, başladığı bir aşk hikâyesini bitirebilmek için sayfıyeye ilkbaharda taşınır; tüm gün çalışmayı hedefleyerek eserini bitirmek ister. Cemil'in hesapladığı gibi olmaz çünkü rüyaları kendisini alıkoyacak kadar sorun oluşturur. Zamanla rüya görmeyince de bütün hayata karşı yabancılaştığını hisseder, rüyalar hayatının bir parçası olup çıkarılır. Cemil'in inzivaya çekilmesinin nedeni toplumdan kaçmak değil, eserini tamamlayabilmektir. Üretken ve yaratıcı olabilmek adına kendini dinlemeyi tercih eder. Vapurda karşılaştığı arkadaşı haftada bir düzenledikleri ruh çağırmaya¹⁷³, Cemil'i de davet etmeyi düşündüklerini ancak insanlardan uzak yaşadığını bildiklerinden çağırmadıklarını söyler:

“Benim müdür muavini sizin taraflarda oturuyor. Haftada bir defa onlarda toplanıyoruz. Kaç defa sana haber göndermek istedim. ‘Münzevidir, bir yere çıkmaz.’ dediler. Tasavvur et, kardeşim, ben böyle şeylere pek inanmam ama öyle bir medyum var ki... Bir de ruh bulmuşlar. Selma adında bir kız intihar etmiş.” (s. 256)

¹⁷² “Yapan kimse, yapıcı.” (<http://www.lugatim.com/s/Sani>). Kelime Sâni şeklinde okunursa “ikinci” anlamına gelmektedir. Aynı durum Sani Bey'in oğlu Râci için de geçerlidir: -e dönen, rücû eden demektir, Râci okunursa ricâ eden anlamına gelmektedir.

¹⁷³ “Gaipten haber vermeyle ilgili birçok yöntemden biri olan ruh çağırma (necromancy) ölen kimselerin ruhlarını büyü yoluyla çağırarak onlarla ilişki kurma metodudur. Ölen kimselerle bu şekilde haberleşmeye çalışmanın başlıca amacı bilinmeyen sebeplerin açığa çıkarılmasını sağlama veya olayların gelecekteki seyrini öğrenme isteğine dayanır. Ruhu çağırılan kişinin ölüm sebebi de araştırılan hususlar arasındadır.” (Güç, 2008: 200).

4.2.3.10. Adem’le Havva

Âdem ile Havva kıssasını konu edinen bu hikâye, kadın-erkek ilişkisinin mahiyetini ilk insanla temellendirir. Semâvî dinlerde önem arz eden kıssa ile Tanpınar, estetiğinin merkezinde duran kadının ehemmiyetinden bahsetmiş olur. Uykusunda Rabb’ı gören Âdem, yaratıcının sol böğrüne dokunmasıyla yanı başında küçük beyaz bir şeyin kımıldadığını ve sokulduğunu hisseder. Yanındakine bakmaktan korkar, böğründen çıkan yumuşak ve sıcak varlığı “bilmeden” kendisine çeker. Havva’nın saçlarının arasına gömülü yüzüne bakar ve melek yahut yıldız olmadığına kanaat getirir. Âdem, Rabb’e duyduğu yakınlığı ona duyduğunun farkına varır, Havva ile birlikte yalnız değildir:

“Hiçbir yıldıza, hiçbir meleğe bu kadar yakınlık duymamıştı. Burada bütün yakınlıklar Rabb’e giderdi. Ondan gayrısına kimse kendini yakın bulamaz, hiçbir şey ondan gayrısına bağlanmazdı. Hâlbuki şimdi bu küçük mahlûka kendisini çok yakın buluyordu. İçinde Rabb’den ayrı, onun iradelerini kabule hazır; fakat ondan uzak, bu küçük ve canlı aydınlık parçasının etrafında yeni bir âlem kurulmuştu.” (s. 258)

Havva, Âdem’in yanına geldikten sonra şimşekler çakar; ayaklarının dibinde otlayan, koynunda uyuyan hayvanlar kendisinden uzaklaşır; tepeler tutuşur; kadının kim olduğuyla ilgili büyük Tavus’tan cevap gelmez. Kadına kim olduğunu sorduğunda “*Benim, senden bir parçayım.*” (s. 259) der. Meleklerle sorduğunda “*yalnızlığının aynası*” (s. 259) cevabını alır. “*Ben yalnız değilim ki. Sizlerle beraberim...*” (s. 259) diyen Âdem, o vakitten sonra meleklerden ayrı yaşayacağını öğrenir. Her hareketleri birbirinde cevap bulan Âdem ile Havva hiçbir şeyi yalnız yapmaz. Rabb, ilk insanın yalnızlığını sonlandırmak için Havva’yı yaratır; hikâyede Havva’yı Yemen’e, Âdem’i Serendib’e -yeryüzüne- indirir. Ayrı düştükleri için birbirlerine hasret duyarlar, ikisi de yeryüzünde yalnızdır ve birbirini bulmak için feryat figan bağırırlar.

Tanpınar, yaradılıştan bu yana insanın yalnız kalmadığına vurgu yapar. Kadın, erkeğin yalnızlığını gideren bir mahlûktur. “Yalnızlığın aynası” diye tanımlanan Havva’nın varlığı erkeğe bir sığınak olur. Kaplan (2015), “*Ayna varlığı aksettirir. Fakat varlık aynada hayal haline gelir. Aynadaki akis, sanat eseri gibi hayal ile hakikati birleştirir. Bilindiği gibi mistikler varlığı aynadaki hayale benzetirler.*” (s. 86) ifadesinden yola çıkılarak Âdem’in yansımasından Havva belirir diyebiliriz.

4.2.3.11. Bir Tren Yolculuğu

Hikâye, kalabalığın içinde yalnız kalanları öne çıkarmaktadır, tüm istasyonda bekleyen yolcular kendi hâlinde ve derdindedir. Toplumsal sorunlar, halkın ve tiyatro oyuncularının ruhuna tesir etmiş olmalı ki hiçbirinin yaşam enerjisi yoktur. Havanın yağmurlu olması, sefalet, tiyatro oyuncularından birinin ölümü; istasyon ve treni dolduran sessizliğin kuşatıcı yapısı olmuştur. Hikâyede arka fonun bu şekilde olması bireyleri, yalnızlığa itmektedir.

Anlatıcının Maraş'tan bindiği düşünülen tren, Antep'te tiyatro ekibini alır ve tren Adana'ya doğru ilerler. Tanpınar'ın Maraş Milletvekilliği sonrasında hikâyenin yazıldığı düşünülmektedir. 1946 yılında aktif siyasi hayatı biten Tanpınar, önceki yıllarda Maraş'a gittiği gezilerle öğrendiği coğrafyayı ve gözlemlediği halkı esere taşımıştır denilebilir. Eloğlu'ndan Fevziçakmak Paşa İstasyonu'na giden tren, Maraş-Adana güzergâhında ilerler. Manzarayı izleyen anlatıcının hava durumuna göre duygularının seyri değişir. Yağmurlu bir havada ilerleyen tren, anlatıcının “can sıkıntısı” yaşamasına neden olur; bu atmosferden gökyüzünün açık olduğu yerlerde kurtulur; sonrasında yine karamsar ruh hâli etkili olur. Anlatıcının hayata bakışı, tren yolculuğuyla hissettirilmek istenmiş gibidir:

“Sonra bu şiddet duruyor, gök biraz yukarıya çekiliyor, yüksekte açık mavi, menevişli tek bir çiçek gibi tepemize asılıyor, o zaman manzara gülüyor, ışıkla karışan ıslaklık, içimize bir nevi tazeleşmiş dünya hissini yayıyordu. Sonra yine simsiyah bir bulutun ülkesine girerek yine kamçılanıyor, yine ince ağların içine hapsediliyor, bir tabiat ortasında seyahat ettiğimizi unutuyorduk.” (s. 266)

Yağmurlu havayla kendisini yalnız hisseden anlatıcı, çevresiyle ilgilenince kendi dünyasından sıyrılır. İstasyondaki yolcuları gözlemleyen anlatıcı, trene binen iki erkek, üç kadın oyuncuyu görünce kendi dünyasına kapanmaktan uzaklaşır. Oyuncular, boş koltuklara -birbirlerinden ayrı- oturur. Kadınların en genci, “moda”¹⁷⁴ romanlardan birini okumaya başlar; karşısında oturan iki tüccar, kadına yiyecek ikram edip sorular yöneltir. Hiç beklemediği bu anların doya doya tadını çıkaran genç kadın, yalnızlıktan kurtulduğu ve kendini özel hissettiği için mutludur:

¹⁷⁴ Döneminin rağbet gören romanlarından biri kastedilmiştir.

“... bu sıkıcı yolculukta yalnız kalmadığını, yalnız kalmak korkusu bulunmadığını ellerinden geldiği kadar açıkça anlatıyorlardı. Genç kız, bu program dışı rağbetten memnun, ayak ayaküstünde kendi repertuvarından ziyade seyrettiği filmlerin hatırında kalan büyük flört sahnelerindeki kadınları taklide çalışıyor, kâh kitabına dalıyor, kâh pencereden yağmurun boğduğu manzarayı seyrediyor, ara sıra onlara tek kelime ile cevap veriyor, hülâsa bu tesadüfî tam manasıyla tadyordu.” (s. 269)

Yaşlı aktör, anlatıcının yanına oturup yalnızlığını anlatıcıyla paylaşır; küçük kıızıyla turnelere çıkan ve zorluklara katlanan kadın oyuncu ise, orta yaşlı memur ve merhametli bir delikanlı ile konuşur; güzelliğiyle öne çıkarılan üçüncü kadın ise jandarma çavuşu ile karşılıklı oturarak sohbet eder: *“Herkes imkân ve vaziyetlerine denk geleni derhal seçiyordu. Sanki bu karşılıklı vaziyetler tek başlarına bir tasnif yapıyor, ilerleyen yaş, dökülmüş saç, ihtiyarlamış vücut, başka türlü sevmeyi, daha alçak gönüllü, daha az titiz olmayı kendiliğinden kabul ettiriyordu.”* (s. 269). Yalnızlığından sıyrılmak isteyen tiyatro ekibinin -trende kendileriyle ilgilenilmesi- hoşlarına gider.

4.2.3.12. Yaz Gecesi

Hikâyede yalnız yaşayan başkişi, on beş yaşından elli yaşına kadar hiçbir kadını hayatına dâhil etmez. Anlatıcı tarafından bekâr olduğu vurgulanan başkişinin kadınlardan uzak durması bilinçlidir, bir nevi kendisini cezalandırır. Mazoşist bir tavır takınması, büyük bir günah işlediği düşüncesinden kaynaklıdır. Çocuk denecek yaşta evin taşlığında hasta adamın ahretliğiyle beraber olan başkişi, aynı eve seneler sonrasında misafir gelir. Zeynep ve Zehra’nın davetlisi olan başkişi, onlara göre eve ilk defa geliyordur. Başkişinin otuz beş yıl önce karşiki evde oturduğundan, hasta adamı tanıdığından, ahretlik kadınla olan ilişkisinden, ceviz ağacının altına gömülen çocuğun başkişinin çocuğu olduğundan iki kız kardeşin haberi yoktur. Onlar hasta adamın odasını başkişiye hazırlarken başkişi, odada yalnız kalmaktan korktuğu için kadınlardan odada biraz daha kalmalarını ister.

Hikâyenin başlarında Zeynep, ev sahibesi olarak misafiri için her şeyi düşünüp odayı hazırlar. Üçü odada iken Zehra yatağın kenarına oturur: *“Hem biraz kendi sıcaklığımızı da geçirmeliyiz. Bekâr adam yapayalnız bu odada bütün gece yatacak!”* (s. 277-278) ifadesiyle başkişinin yalnız olduğu vurgulanır. Hikâyenin son cümlesinde de başkişi, bir zamanlar hasta adamın yattığı odada yalnız kalmak istemez: *“Ne olur, biraz daha oturun! Hiç uykum yok...”* (s. 285)

4.2.3.13. Birinci İkramiye

Hikâyede Emin Efendi'nin yalnızlık duygusunun seyri, mekân olgusu üzerinden görülmektedir. Emin Efendi her gün sabah ezanında kalkıp namazını kıldıktan sonra camii meydanında oturur. Her sabah işe gitmeden önce kendini dinleyen Emin Efendi, bir nevi inzivaya çekilmektedir. Yegâne zevk olarak nitelendirdiği yalnızlık sonrasında kaleme gider. Emin Efendi'nin iş hayatından bunaldığı satır arasında sezilmektedir, ikramiye'nin kendisine çıkmasıyla “memuriyet hayatından” çekilmeyi düşünür.

4.2.3.14. Emirgan'da Akşam Saati

İzmir'de ailesiyle yaşayan Sabri, iki çocuğunun hastalıklarından ve annesinin ölümünden sonra sıkıntıların olduğu ev ortamından kaçmak ister. Eşi Seher, Sabri'ye İstanbul'da bir ay kadar yalnız kalıp dinlenmesini teklif eder. Sabri inzivaya çekilip yarım kalan kitabını tamamlamak istediği için İstanbul'a tek başına gider. İlk iki hafta pansiyonda konaklayan Sabri, İstanbul'un semtlerini başıboş ve kaygısız gezer. Öğleden sonraları plaja yahut bahçeye gidip tek başına dinlenmeyi tercih eder, hiç kimse ile tanışmayan Sabri eski dostlarıyla da hâl hatır sormadan öteye geçmez. *“On seneden beri ilk defa kendi kendime kalıyorum. Hiç kimsenin hatırı için rahatımı bozamam...”* (s. 305) diyen Sabri evliliğinde tek başına kalıp kendisini dinleyemediğinden dem vurur.

Sabri'nin İstanbul'a gelmesinin üzerinden bir aya yakın bir süre geçer, Sabri kahvede yalnız otururken arka masadaki anne-kızın sohbeti, onu geçmişine ve İstanbul'da yaşadıklarına götürür. Kendisiyle hesaplaşmayı “kuyunun dibinde” olmakla nitelendiren Sabri, anne-kızın hayat hikâyelerini dinlerken birden kendi kuyusuna düştüğünü fark eder. Bir saat önceki Sabri gibi olmadığını, kendisini yapayalnız hissettiğini söyler: *“İşte bir aydır ki Seher'den uzaktı. Biçare kim bilir yapayalnız çocuklarla ne kadar sıkılmıştır?”* (s. 299)

Sabri, kahvede otururken beyaz bir sokak köpeğinin terbiyeli bir misafir gibi karşısına oturduğunu görür, köpekte ekmekten ziyade şefkat isteyen bir hâl görür. Ona göre hayvan da insanlar gibi sevgi istemektedir: *“İşte yalnızsınız, biraz da benimle meşgul olun. Hayvanlar, insanlar somurtkan oldukları zaman, bilmezsiniz ne kadar biçare*

olurlar... diyen tatlı bir açılma, bir yarenlik iştahı vardı.” (s. 303) ifadelerini köpeğin gözlerinden okur. Sabri mutluluğun sırrının hayvan dostluğu olduğunu onaylar. “Bütün uzviyetinde bu dostluk ihtiyacı ve ümidi”ni bulunduran köpek, Sabri’den ümit ettiği okşamayı göremeyince yerinden kalkar; yerdeki kuru bir yaprakla oynamaya başlar: *“İstediğimiz zaman biz de tabiatta kendimizden biraz daha aşağı ve böyle olduğu için bize muti¹⁷⁵ şeyler bulabiliriz, demek istiyor...”* (s. 303). Sabri, gözlemlediği köpeklerle kendi duygularını da ifade eder; İstanbul’da kadın yalnızlığından bunaldığını ilerleyen sayfalarda aktarır.

Sabri, İstanbul’da yaşayan bir arkadaşının şehir dışına çıkması sebebiyle kendisine evinde kalmayı teklif ettiğinde kabul eder. Birkaç gün sonra yağmurdan kaçan genç bir kadının evin sundurmasına sığındığını görür ve onu eve davet eder. Yağmur dindiğinde kadının evden gitmesini istemez. *“Sabri bu rastgele misafire kalması için ısrar edemezdi. Fakat kendisinden hoşlandığını söylemekten de çekinmedi. ‘Burada yalnızım, görüyorsunuz...’ dedi. Hakikatte isterse gelebileceğini, gelirse çok memnun olacağını söylemek istemişti.”* (s. 309). Genç kadının mahremiyetine alıştığı için “yalnızlığını perişanlık” gibi duyarak geçirir. Kadın iki gün sonra eve geldiğinde Sabri karışık duygular içinde kalır. Evi kendilerini gözetleyen insan gibi düşündükleri için evde rahat edemezler, kendilerini sokağa atarlar. *“Sadece evin, yalnızlığından ve bu yalnızlığın aralarına gerdiği perdeden kurtulmak istemişlerdi. Sabri, ikisinin de olmayan bu evin genç kadının üzerinde bir üçüncü şahıs tesiri yaptığını, onu hüviyetine yabancı denebilecek şeylerin içine attığını sanmıştı.”* (s. 315). Dış dünyaya karıştıklarında kendilerini hür hissettiklerinden kendilerini birbirlerine çok daha yakın bulurlar. Sabri, genç kadınla iskelede son vapuru bekler, akşamın karanlığı üzerlerine yavaş yavaş çökerken iskeledekiler yalnızlığa düşer. Karanlık, her birini ayrı ayrı “mumya”ladıktan sonra herkes kendi dünyasına çekilir. *“Fakat hepsi tek başına kalıyordu. Zannettiklerinden çok uzakta yaşıyorlardı.”* (s. 315). Her ne kadar kalabalığın içine de karışsalar, yalnız olmaktan kurtulamazlar.

4.2.3.15. Fal

Hikâyede iki arkadaşın dostlukları hakkında hiçbir bilgi yoktur, samimi oldukları satır arasında sezilmektedir. Hikâyede anlatıcı ve arkadaşının meslekleri belirtilmemekle

¹⁷⁵ “Yumuşak başlı, itaat eden.” (TDK, 2005: 1425).

birlikte anlatıcının ve arkadaşının yazar olduğu düşünülmektedir. Anlatıcı, falcı kadını mitolojik karakter Pythia'ya benzetir ki bu, entelektüel bir seviye gerektiren benzetmedir. Falcının, adamın kahve falına bakarken “*Daktilon çok kıskançtır değil mi?*” (s. 338) diye sorması, onun da yazar olduğunu düşündürmektedir. Anlatıcı ve arkadaşı evden çıkarken falcı onlara seslenerek “işî olduğunda” bir kutu şeker istediğini söyler. Anlatıcı bu istek karşısında gülmek ister lakin arkadaşı izin vermez. “*Ne istiyorsun? dedi. Sana on dakikada herkesin romanını anlattı... yetişmez mi?*” (s. 338). Falcı beş on dakikaya herkesin hayatını sıkıştırarak adeta bir roman anlatır, iki yazar arkadaşın falcının anlattıklarından ilham almaları söz konusu olabilir. Yunan mitolojisindeki Pythia'nın anlattıklarını halka ulaştıranların ozanlar olduğunu düşündüğümüzde falcının gülünç yanlarını ve aktardığı olay örgüsünü anlatıcı ve dostunun eserlerine taşıma durumu da mümkün görünmektedir.

4.2.4. Yetersizlik¹⁷⁶

Toplumsal dışında kalan hikâye başkışileri, sorgulayan ve kendilerinde eksiklik bulan bireylerdir.

4.2.4.1. Abdullah Efendi'nin Rüyalari

Tüm hikâye boyunca Abdullah Efendi'nin eksiklik duyduğu tek şey, kadındır. Geceye neşeyle başlayan Abdullah Efendi ve arkadaşları alkolü yeterli görüp gecenin geri kalanında kadın bedeni arayışına girerler: “*Arzunun bu kadar ısrarla kendisine hâkim olduğunu bilmiyordu. Bütün uzviyeti ancak bir kadının huzuruyla tamamlanacak bir eksiklik içinde kavruluyordu.*” (s. 27). Hikâyedeki kadınların hep bir noksanlıkları ortaya çıkar. Meyhanede gözlediği bir kadının “bacakları ve dudakları” ayrı konuşur yani karşı tarafa sadık değildir, diğer kadının bedeni boşlukta kaybolur; gittiği ilk randevuevindeki kadınları beğenmez, ikinci randevuevindeki kadının sağ göğsü yoktur. Kadınlardaki eksiklikler, Abdullah Efendi'yi korku, çaresizlik, değersizlik ve acizlik duygularını yaşatır. Ayrıca gece boyunca gördüğü düşler, Abdullah Efendi'nin şiddetli kadın arayışından kaynaklanır; eksiklik duygusu onu bir amaç için çabalamaya güdüler. Tanpınar'a (2018)

¹⁷⁶ Yetersizlik duygusunun ve bu duyguları destekleyen duyguların/kavramların Tanpınar'ın hikâyelerindeki kullanım sıklığı şu şekildedir: “eksik” (11), “yarım” (24), “tamam(la-)” (43), “boşluk” (10), “boş” (71), “büyüklük” (2), “üstünlük” (2), “azamet” (7). Mahrumiyet bildiren ifadeler de yetersizlik duygusunu pekiştirmiştir: “yok” (178), “sefil” (15), “biçare” (52), “çaresiz” (5), “sefalet” (18), “perişan” (15), “fakir” (8), “mahrum” (13).

göre, aşk/kadın eksikliği sanatı kısırlaştırdığı için sanatçı duygularını eserinde tam manasıyla veremez: *“Sanatın ne olduğunu anlamış gibiyim. Fakat vaktim az ve cihazlar eskidi. Hayat yeni sensation'lar vaatler, ümitler vermiyor artık. İçim kımıldamayan bir göl. Ah bir kadına âşık olabilsem. On beş sene evvelini bulabilsem, bir aylık bir sensation¹⁷⁷, inandığım gibi bir şey, bende her şeyi kurtarır.”* (s. 207)

Abdullah Efendi, çoğunlukla aile ve çevresinin bakışları karşısında kendini değersiz hisseder. Kırk yaşını çoktan aşmış olan Abdullah Efendi, gölgesinin arkasına saklanmış bir kimlik olarak alt benlik/üst benlik çatışmasını fazlasıyla yaşar. Abdullah Efendinin gölgesi; görülmeyen şeyleri görece, işitilmeyen şeyleri işitecek bir düşler âleminde. Abdullah Efendi ve arkadaşları alkolü yeterli tükettiklerine kani olduklarında randevuevine hazzın peşinden gider; *“ömrünün bu garip saatine arkadaşlık edecek kadın”*ı odada beklerken duvarda asılı olan zembilin içinde bir ihtiyar görür. Haluk Sunat'ın (2004) *“Bir erkek çocuğunun, hayatla hesaplaşmasının, hayatla kapışmasının ilk belirgin örneği ‘baba’ ile yaşadığıdır. O hesaplaşmaya girebilen erkek çocuk, o kapışmadan ‘dersini alarak’ çıkar adam olur, babası gibi. Ya da, o kapışmada gürültüye pabuç bırakır; kaçır gider gerisin geriye.”* (s. 77) ifadeleri, Tanpınar'ın baba karşısında var olmaya çalışan bir çocuğu yansıttığını söyleyebiliriz. Abdullah Efendi'yi küçümseyen ihtiyarın (Jung'a göre babanın) ağır sözleri, bir çocuğun dünyasına hücum eder ve onu kısıtlayarak aşağılık duygusunu yaşatır.

Zembildeki ihtiyar, hayatına giren kadınların isimlerini saymaya başlar, şehvi “amur”larından (aşklarından), Abdullah Efendi'nin gölgesine bahseder. Kendisiyle alay eden ihtiyarın yüzünden Abdullah Efendi korku duyar ve merdivenleri dörder dörder inerek kaçır. Ahlaki değerlerinin karşısında suçluluk duyan ve ıstırap çeken Abdullah Efendi, (Jung'un) “baba”yı simgeleyen ruh tarafından ikaz edilmektedir. Abdullah Efendi, sert otorite karşısında boyun eğen tavrının kaynağını babaya bağlar; ruh faktörünü simgeleyen yaşlı adam, Abdullah Efendi'ye -o gecenin öncesinde de deneyimlediği- acizlik ve değersizlik duygusu katmıştır. Bu, Tanpınar'ın kadı olan sert mizaçlı babası karşısında kendini ifade edememe duygusuyla eşdeğerdir. Tanpınar, babasından yazılarında sadece birkaç yerde bahsetmiştir. Ailesiyle Musul'dan Antalya'ya varınca denizi gördüğü yerde sevincini göstermek için havaya bir el ateş eder, eşinin yasını tutan

¹⁷⁷ “Duyum, heyecan.” (Özcan, 2016: 242).

ve aileye gülmeyi yasaklayan babası Tanpınar’a orada tokat atar. Tanpınar, bu olayda babasını haklı görür, söylenebilir ki Abdullah Efendi’de de Tanpınar’da da baba-oğul münasebeti otorite etrafında gelişir öte yandan fazla kontrol, çocukta aşağılık duygusu yaşatır.

“Tanpınar’ın babası, hayatı hafife alanlardan değildir. Kendi duruşunda; yaşamın çetinliğini, ciddiyeti ve ölçülülüğü telkin eden adamlardandır. Ve sanıyorum; oğlunun, onun kimliğiyle kaynaşabileceği bir yerde de durmamaktadır. O; mor yalnızlığında, dağ gibi dimdik ayakta duran ve küçük Hamdi’ye ‘aczi’ni’ hissettiren adam olmalıdır.” (Sunat, 2004: 79)

Abdullah Efendi’nin “ilk varlığı”nın içki masasında ölmesi üzerine toplumun kendisini ayıplayacağı düşüncesi onu tedirgin eder. Toplum nazarında değersizdir, var olan imajını da bozmak istemez bu sebepten cenaze merasiminde okumak üzere bir nutuk düzenler:

“*Sadık bir gölge*¹⁷⁸ *ısrarıyla peşini kovaladığım bu hayatta, insanları alakadar edecek büyük, fevkalade vak’alar, muazzam zaferler, neticesi nesillere yadigâr kalacak tecrübeler yoktur.*” (s. 36) sözleriyle gölge, Abdullah Efendi’nin küçük ve hor görülen insan olduğunu ve bir arketipe dahi katkısının olmadığını/olamayacağını söyler. Kendi cenaze töreninde konuşmak için hazırladığı metinde Jung’un kolektif gölgesine Kral Oidipus¹⁷⁹, Sekizinci, Antigone¹⁸⁰ ve Othello¹⁸¹ oyunlarından örnek sunarken büyüklük arzusunu ve aşağılık duygusunu ön plana çıkarır. Bu oyunların hepsinde gölge, şeytan figürüyle ortaya çıkar. Toplumun kendine verdiği rolü canlandırmada pek başarılı olamayan Abdullah Efendi’ye, toplum kendi gölgesini yansıtır; onda korku ile beraber aşağılık duygusu ortaya çıkar ve o başkalaşır:

“Abdullah bu rolü farkına varmadan sonuna kadar böylece oynasaydı, yine mesut olurdu; büyüklük arzusunu, tatmin edilmemiş azamet duygularını bir yığın küçük şeylerle doyuran ve bu yüzden mesut olanlara hayatta ne kadar çok tesadüf ederiz. Şu karısını veya çocuğunu bir hiç için azarlayan koca veya babanın yüzündeki ifadeye bakın: Size derhal Çaldıran meydanında Yavuz’u hatırlatmaz mı?

¹⁷⁸ Burada ima edilen Kur’ân’a göre mağarada yedi uyuyan gencin yanındaki sekizincisi bir köpektir. Köpekten dönüştüğü bilinen “Mephisto” yani gölge/şeytan ortaya çıkar. Hikâyede bir başka yerde “*sahibinin ölümü için ağlayan sadık bir köpek gibi*” ifadesiyle Abdullah Efendi kendini, köpeğin şeytana dönüştüğü Mephisto’ya benzetir.

¹⁷⁹ Oedipus, babasını öldürüp annesiyle evlenmiştir. Oedipus kompleksine gönderme vardır, bu komplekste yaşayan çocuk kastrasyon (hadım edilme) korkusu yaşar.

¹⁸⁰ Antigone’nun inançları ile devlet yasaları arasında sıkışıp kalması ve otoriteye başkaldırışı ele alınmış, trajedide yine Oedipus dile getirilmiştir.

¹⁸¹ Othello’nun karısı, şeytan görünümlü İago ile onu aldatır.

Hâlbuki yaptığı iş ne kadar gülünç ve küçük. Pekâlâ, göz yumabileceği bir hiçin üzerinde ısrar etmekten başka bir şey değil; fakat gözlerinde yanan şimşekte, dudaklarda titreyen hiddete ve yüzdeki heybete dikkat edin...” (s. 36-37)

Tanpınar, kolektif gölgenin farkındadır, kişiye bir tarafta büyüklük duygusunu kazandırırken diğer tarafta aşağılık duygusu katan şey ona göre de Jung’un ortak gölge arketipidir: “Yavuz tıpkı Selahaddin gibi cemiyet hayatının kendisinden istediği şeyi yapmakla mükelleftir.” (Tanpınar, 2003:416). Yine Beş Şehir’de “IV. Mehmed bu bozgundan sonra bir müddet Belgrat’ta çırpınır durur, sonra Edirne’ye gelir. Fakat bir zamanlar o kadar canı sıkıldığı, kaçtığı İstanbul’a bir türlü dönemez. Fındıklılı’nın naklettiği: ‘Hangi yüzle İstanbul’a dönerim!’ sözü bu gölge padişahıta bütün bir psikolojinin uyanışıdır.” (Tanpınar, 2018:187) ifadesiyle gölge arketipinin kişiye azamet duygusu kattığından bahseder.

Sokaktaki cümbüşte yer alan “birinci varlığı” ve topluluk, Abdullah Efendi’yle dalga geçer; onu da şehvete davet edip güler. “Küçük bir horoz bir kavanozun içinden çatlak sesiyle öterek kanatlarını şakırdatı[rak]” (s. 42) Abdullah Efendi’yi davet eder. Bu horoz, Yunan mitolojisine göre aldatan eşlerin gözcülüğünü yapar: “Bu bir büyü gecesinin hayvani insiyakı doludizgin serbest bırakan, eşyayı arzusunun cehenneminde birleştiren bir gecenin sesi”nden (s. 43) uzaklaşıp kaçan Abdullah Efendi, hikâyede cinsellik arzusuna ulaşamaz, buna tanık olan çevre karşısında aşağılık duygusunu yaşar.

Özetlersek gölge arketipi Abdullah Efendi’nin istemediği, unuttuğu ya da inkâr ettiği tarafıdır; diğer tarafta toplumun kendine verdiği rolü yerine getirememesi onda aşağılık duygusuna sebep olur. Hikâyenin başından sonuna Abdullah Efendi, “ikizleşen hüviyeti”nde iki duyguyla yüzleşir: değersizlik/aşağılık duygusu ve üstünlük duygusu (üstünlüğünü sağlayacak şey cinselliktir ama emeline erişemez.) Sunat’ın (2004) dikkat çektiği üzere “Tanpınar’ın hikâyelerinde, ilişkilerin, bir başka adamın gölgesinde kurulma tercihi” (s. 204) göz önüne alındığında bu hikâye Tanpınar’ın gölgesinin yansımasıdır denilebilir.

4.2.4.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Hikâyedeki anlatıcının maddi sıkıntısı yoktur aksine anlatıcı manevi bir boşlukta olup arayış içindedir. Ankara Kalesi’ni yattığı yerden görebildiği bir odada oturan

anlatıcının mesleği ve kazancı hikâyede belirtilmemiştir. Lakin talihinden fazlasıyla kaçındığı için hayat karşısında kendini güçsüz ve yetersiz görür. Talihine bir türlü güvenemez, ondan kaçtığı için hep mekânlarda -kendi odası, Keçiören'deki bağ evi, geçmiş zaman eşyaları ile döşenmiş evde- kısıtılır. Perşembe akşamı Ketî ile buluşacak olan anlatıcı, tüm gününü (hayatını) talihine karşı ihtiyatlı geçirir, “müstesna gece”yi kendini eve hapsederek bekler: *“Tabiatımı ve biraz da talihimi bildiğim için, bu uzak birleşme saatine kadar kendimi, bilhassa her zaman başıma gelen münasebetsiz tesadüflerden korumak istiyordum. Çünkü benim hayatımda, bütün iradesizlerde olduğu gibi, tesadüflerin korkunç bir rolü vardır.”* (s. 52). Başına kötü şeylerin geleceği düşüncesinden sıyrılamadığı için musibetten korunmanın tek yolunu mekânlara sığınmakta bulan anlatıcının talih karşısındaki güçsüzlüğü, tüm hikâye boyunca görülür.

Hikâyedeki mekânlar, eksiklik duygusunu anlatıcının yüzüne çarpar derecededir. Anlatıcının -okuyucunun sezdiği- tek başına hayatını sürdürdüğü bir odalı hayatı vardır. Tanpınar, ev ortamının sıcaklığını kaybetme korkusu yaşar: *“Dünyanın güzelliği, bütün bunlara veda edeceğini düşünmek. Ev ışığı daima bana tesir etmiş, daima bir mîknatıs gibi beni çekmiştir. Çocukluğumda, gençlik yıllarımda bu intîme poezî¹⁸²'yi tadarken bir gün evsiz kalacağımı, evsiz ihtiyarlayacağımı hiç aklıma getirmemiştim.”* (G: 155). Tanpınar'ın kardeşi Kenan Tanpınar'a yazdığı mektubunda oda hayatından bıktığını; ev rahatlığının, aidiyetliğinin ve huzurunun eksikliğini dile getirir: *“Rahatımı istersen hazıranda da bir hizmetçi bulursun. Güç iş ama... O kariyı istemem. Çok kötü insandı. İyi bir kadın, ev kadını bulmak lazım. Yüz elliye kadar çık. Çünkü her şey onun getireceği rahata bağlı. Artık tek odada yaşamaktan bıktım.”* (M: 303). Anlatıcı, gittiği bağ evinde ise sıcak bir aile ilişkisi göremez, aksine bozulup yıpranan bir aile tablosu görerek ev sahibi ile karısının arasındaki münasebetten rahatsız olur. Dekoruyla geçmiş yaşatan -yaralanınca misafir edilen- evde ise karışık bir aile düzenine şahit olur. Gördüğü genç kadın, babasının hasta olduğunu ve onu üzmemek için sözünden çıkmadığını; yaşlı adam ise genç kızın, yedi yıllık karısı olduğunu ve hummalı bir hastalığa yakalandığı için böyle bir masal uydurduğunu söyler. Bu karışık aile düzeninde olması gerektiği gibi ne baba sevgisi ne evlat sevgisi ne de aşk vardır. Hepsî tek taraflı yaşanan ilişkiler olup aidiyetlik duygusundan ve iç huzurdan yoksundur. İki evde de anlatıcının eksikliğini duyduğu şey, huzurlu bir ev ortamıdır. Tanpınar'ın *“Evin dışında ve evi olmayan için hayat, konforsuz*

¹⁸² “Kapalı, öz, samimi şiir.” (Özcan, 2016: 163).

bir imkân yığını ve konforlu bir cehennem.” (M: 260) benzetmesi ev ortamı eksikliğinin ne büyük sorun olduğunu gösterir niteliktedir.

Anlatıcı, bağ evinde kumar oynayan topluluğa katılmak zorunda kalır, topluluğu reddedemediği için “hakiki bir zindan gibi” görünen odada geceyi geçirmeğe mahkûm olur. Öyle ki çoktandır görmediği arkadaşı -Keti ile buluşacağı gün- çıkagelir ve onu bağ evine götürür, güçlü bir kişiliği olmadığı için onun isteğini kabullenir. Hayatının merkezine kendini koyamayan anlatıcı, merkeze çevresini yerleştirdiğinden “uysal adam” ifadesiyle talihinin kucağına atılır. Hayatındaki önemli hadiseleri yahut fırsatları yakalayabilmeyi, başkalarınca alınan kararlar belirlemektedir ve bu anlatıcının hissettiği en büyük eksiklik; öte yandan yaşadığı eksiklik duygusu onu toplumun içinde yer almaya da mecbur bırakır.

Hikâye boyunca anlatıcının eksiklik duyduğu bir diğer unsur, kadındır. Kadın olmadan ilerlemeyen kurgusuyla bu hikâye de, Tanpınar sanatının cisimleşmiş hâlidir. Ketî’yle randevusuna yetişmek isteyen anlatıcı kaza geçirince umudunu yitirir, tüm gece boyunca Ketî’ye ulaşmak için çabalar, lakin tesadüfler ona engel olur. Okuyucu, kadın figür kurgudan silindi diye düşünse de yeni bir tesadüfle karşısına başka bir genç kadın çıkar; bunun nedeni Tanpınar sanatının felsefesinde yatar ki ona göre bir eserde kadın eksikliği sanatın oluşmasına manidir. Anlatıcı, Ketî’nin fiziksel; geçmiş zaman elbiseleri giyen gizemli kadının ruhsal yönünü beğenir ve eksikliğini duyduğu kadın sevgisine erişmek için onların peşinden koşar.

Geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kadın, babasının karşısında kendi kararlarını alamaz; babasına saygı duyduğu için onun isteklerini yerine getirir. Babanın fazla kontrolcü tutumu yüzünden gizemli genç kadın, eksiklik duygusunu hat safhada yaşar. Kimseyle görüşmesini istemediği için dilsiz bir hizmetli ve torunu ile ev düzenini kuran yaşlı adam, geçmişe ait kendi dünyasında yeri olan kıyafetleri kızına giydirmeyi zorlar. Anlatıcının kendi dünyasını şekillendirmesini kıskanan genç kadın, “*Geniş dünyada, kendi hayatını yaşamak, günlerin çıkırığını kendi ruhunun ilhamlarıyla çevirmek...*”ten (s. 67) mahrumdur. Genç kadının kendini bulamaması ve erkeğin otoritesinde ezilmesi, özgüvenini sarsar ve onu bağımlı bir bireye dönüştürür yani kadının toplumda birey olarak kabul görmemesi dile getirilir:

“Bu elbiselere gelince, onları babam istediği için giyiyorum. Bana böyle yedi, sekiz elbise yaptırdı; beni eski kıyafetle gezdiriyor, bir nevi merak... Gençliğini hatırlatıyormuş. Biliyor musunuz ki ben bu evden çıkamam ve bu eve hiçbir misafir girmez, burada baba, kız bütün mevsimleri ve günleri tek başımıza yaşarız.” (s. 65-66)

Özetlersek hikâyede eksiklik duygusu, farklı temayüllerde şekil almaktadır. Anlatıcının talihi karşısındaki güçsüzlüğü, ev ortamının verdiği aidiyetlik duygusundan ve iç huzurundan yoksun olması, uysal kişilikte olması, kadının verdiği şefkatten mahrum kalması hepsi eksiklik duygusunun somut örnekleridir. Ayrıca gizemli genç kadının erkek otoritesi karşısındaki acizliği de eksiklik duygusunun açılımıdır.

4.2.4.3. Bir Yol

Hikâyede yetersizlik duygusu, anlatıcının benliğini arayış yolculuğunda karşısına çıkmaktadır. Kurulu düzeninin içinde bir şeylerin eksik olduğuna kanaat getiren anlatıcının kendi hayatını yaşamadığını dile getirmesi, Jung’un kolektif gölgesini hatırlatmaktadır. Bu durumda anlatıcının ruhu, toplumca yok sayıldığı için anlatıcı, kendini eksik görür; kendini tamamlamak ister. Kendisi olmaktansa toplumdaki herhangi biri olmayı yeğlemesi, bütün kişiliğinden sıyrılmak istemesi, kendi varlığının kum zerresi kadar değerli olmadığını görmesi, kendini gizlemek için maskelerden faydalanması hikâyede, Jung’un gölge arketipine örnektir.

“Haydi kalk, sıran geldi, kendi kendin ol! diye bağırır sanki böyle bir şey mümkünmüş gibi inanıp koşacağım. Bu his bende o kadar kuvvetli... Herhangi bir kalabalıkta kendimden başka herkes olmağa razıyım. Ah, bir elbise değişir gibi hüviyetini değiştirebilmek, lalettayinin içinde kaybolmak, bir avuç kum içinde bir kum tanesi olmak ve böyle olduğunu dahi bilmemek. Ne bileyim, bir maske, bir numara, bir sicil varakası, bir manivela, bir çark, bir düğme, her şey olmak, yalnız...” (s. 80)

Hikâyedeki anlatıcının kişiliğinde bir bölünme görülmektedir; anlatıcının kendi ben’ini ihmal etmesi söz konusudur. Anlatıcı, yıllarca çevresine uyum sağlayabilmek için çalışırken toplumun, ailenin ve düzenin bireyi olup çıkar fakat kendini gerçekleştiremez. “*Belli bir durumda dışa yönelik eylemin mi, yoksa kendine yönelik bir eylemin mi uygun olacağına -ve her iki durumda da hangi özgül dönüşümlülüğün gerektiğine- karar veren genellikle daha yüksek bir ben işlevi*”ne (Hartmann, 2016: 37) sahip olur. Anlatıcı dışa yönelik bir uyum gerçekleştirirken kendi benini unuttuğu için “ben” işlevsiz kalır; bu

yüzden eksiklik duygusunu fazlasıyla hisseder. Ben, çevreye uyum sağlayan anlatıcıdan hesap sorar; ben'in sesi kendisini sürekli takip eder, peşinden hiç ayrılmaz. Acizlik duygusu ağır basan anlatımlarda, başta kendisinden ve çevresinden kaçmak ister:

“O günden sonra artık bir an bile yalnız değildim; soframda, yatağım, çalışma masamda bir misafir, dişleri hiddet ve kinden kısıp, gözlerinde boşa gitmiş bir ömrün bütün bıkkınlığı toplanan bir zavallı vardı ve bana pişmanlığın şuuruyla kısılmış sesi durmadan fısıldıyordu: ‘Ömrünü, ömrünü ne yaptın?’ Ve ben bütün uzviyetimde bir yılan gibi gezen bu zehirli sesin tembihi altında yapacağımı unutuyor, anı ve mekânı unutuyor, başta kendim olmak üzere her şeyden, yaşanmış ömrümden, gelecek senelerimden, bütün etrafımdan nefret ediyor, kaçmak, kaybolmak, kurtulmak istiyordum.” (s. 84)

Anlatıcı, ben-çevre uyumunu yakalamak için kendini bulabileceği mekânlar arar. Tren yolculuğunda karşısına çıkan küçük yol, yeniden hayata başlayabileceği bir yerdir. “A. E. Parr, uyum gelişimi adını verdiği kuramında bu biçime anahtar bir rol atfeder. Yeni avantajlı çevreler bulmanın özellikle insan uyumunda büyük önem taşıdığını” (Hartmann, 2016: 37) belirtir. Anlatıcının yaşadığı çevreden kaçmak ve gördüğü yola girmek istemesi, mekânın kişinin ruhunu değiştirebileceğine inanmasındandır: “... şu gördüğünüz küçük yol, şu iki ağaç arasında tepenin eteğine kıvrılan patika...” (s. 77) betimlemelerinden anlaşıldığı üzere anlatıcı inzivaya çekilebilecek bir köye açılan yolu tasvir eder: “... binlercesi gibi birkaç yüz metre sonra, küçük bir Anadolu köyünün inzivasında kaybolacağına hiç şüphe olmayan, bu küçük ve sade yol...” (s. 79) Yaşadığı çevreyi değiştirdiğinde farklı biri olacağına inanan anlatıcı, aynı yerde kaldıkça eksiklik duygusunu fazlasıyla yaşamaktadır:

“Bilmem sizde de böyle midir; yolculuk benim üzerimde daima iyi ve unutturucu bir tesir yapar. İstiraplarımızın, üzüntülerimizin mekânla yahut hayatımızın tabii muhitiyle sıkı bir alakası olsa gerek. Bir muharririn dediği gibi, falan yerde en kesif şiddetinde olan bir acı iki yüz kilometre daha ötede ve başka insanlar içinde biraz daha hafif ve daha kabil-i tahammül oluyor.” (s. 78)

4.2.4.4. Erzurumlu Tahsin

Anlatıcı, hayatın içinde azamet duygusuna kapılan biridir; bu konuda kendisine ders veren, Tahsin Efendi olur. Depremden sonra ölümün peşine takıldığını hisseden anlatıcı, ruhsal dengesini yitirir. Sokaklarda sabahı etmek için gezerken gözüne çarpan şey, bataklıkta iki manda olur. Adeta saplantı hâline getirdiği mandaları, günün her saatinde

görür. En zor şartlarda hizmet sunan bu hayvanlardan herkes bir şekilde faydalanmak ister. Büyük olmaları sebebiyle tüm ömrü boyunca ağır yükü çekmeye mahkûm olduklarını düşünür. Şeyhî'nin *Harname* adlı fabl türündeki eserinin anlatımına benzeyen bu hikâyedeki mandalar, alegorik bir anlatımla verilmiştir. Anlatıcı, insanların büyüklük ve eksiklik duygularına kapılmalarını sorgular. Anlatıcı, büyüklük duygusuyla yaşayan insanların bedelini hayatı boyunca ödeyeceğini okuyucuya sezdirir:

“Bu mandalar -burada bunu söylemeliyim- Erzurum'da benim bir nevi fıkrisabitim olmuştu. Günün her saatinde onlardan biriyle karşılaşır, sırtlarına ve hatta başlarına kadar taşıdıkları kurumuş çamur parçaları, pislik bakiyeleri ile ve tepelerinin üstünde bir küçük kasırga gibi dalgalanan küçük hayvanlar kümesiyle bana büyük ve cüsseli olmanın kefarecini bütün ömürlerince çekmeğe mahkûm büyük zavallılar gibi görünürlerdi. Bu sefer de onları -her zamanki yerlerinde bulmak ihtimaliyle- farkında olmadan aramıştım. İnsanlığın talihsizliği üzerinde deminden beri kafamda geçen acı düşünceler, bana farkında olmadan bir nevi azamet vermişti. Hayatın iradesine ve kanunlarına karşı isyan etmişim. Ve şimdi bu isyanın şişkinliği içindeydim.” (s. 96)

Anlatıcı, birileriyle konuşmayı sevdiği için özellikle kahveye gider; onun sosyalleşme mekânı kahvedir. Kahvede otururken Tahsin Efendi yanına gelir, kendisiyle soğuk bir şekilde merhabalaşması canını sıkır: “*Selamıma mukabelesi o kadar ani ve kuru olmuştu ki bu tek kelimeyi söyleyeceği yerde havaya bir el tabanca sıksaydı, yine aynı tesiri yapabilirdi. Tabii bütün konuşma arzularım yarıda kaldı ve hatta bir nevi rahatsızlık bile duymağa başladım.*” (s. 97) ifadesinden anlaşılmak üzere anlatıcı karşısındaki kişinin üslubuna dikkat eden biridir, Tahsin Efendi'nin anlatıcıya saygı göstermemesi onda değersizlik duygusu yaratır, mekânı terk etmeye hazırlanır.

Anlatıcı, Tahsin Efendi'nin kendisiyle sohbet ederken dikkate alınmadığını hissederek. Her cümlesinde anlatıcıyı hor gören Tahsin Efendi bunu kasıtlı yapmaktadır ve anlatıcı bu durumdan rahatsız olur: “alaylı bir homurtu”, “efendice oturalım”, “düşman bir sesle”, “yapma bir anne şefkatiyle”... Her sözünde anlatıcının eksiklik ve aşağılık duygusunu hat safhada yaşamasına sebep olan Tahsin Efendi, anlatıcının azamet duygusuyla ve ölümden korkmasıyla da dalga geçer. “*Ah, sen ölürsen dünya ne yapar? Zavallı dünyanın sensiz hâlini düşün, aman kendine dikkat et... Ve mütearrız bir hareketle paltomun yakasını, soğuk almayayım diye düzeltti. Tabii bu manasız sözleri kızmadan dinlemek kabil değildi.*” (s. 98). Anlatıcının üzüldüğünü görünce alay etmesine son vermeyip daha da üstüne gider: “*Vah yavrucuğum, vah! Neredeyse ağlayacak diye alay etti; bu kadar yumuşak olduktan*

sonra insan ne diye yaşamak zahmetine katlanır.” Anlatıcı bu söylemlere üzüldü ve savunmaya geçer: “Benim gibi ve benden zayıf milyarlarca mevcut var, hepsi yaşıyor ve hepsi ölüyor.” (s. 98). Anlatıcı, Tahsin Efendi’nin bu sözleriyle tüm insanlığı ima ettiğini anlar. Anlatıcının haddini bilmediğini ve azamet duygusuyla yaşadığını yüzüne çarpar: “Fakat onlar hadlerini biliyorlar... Sen cüssene bakmadan kâinatı fethe kalkmışsın... Dolduracağın çukurun dışında işin ne?” (s. 99). Anlatıcı, hayat oyununda birçok başarı kazandığı için küçük insan olmadığını Tahsin Efendi’ye söylediğinde muhatabı, anlatıcıyı küçük bir bite benzetir: “Sırtında bit gibi yaşadığın devin müsamahasından bir an dışarı çıkabildin mi? Hayat mütemadiyen ölümün zaferini¹⁸³ teganni ediyor. Sen küçücük başını sallayıp geçmeğe çalışıyorsun!” (s. 99). Anlatıcı, ölümün karşısında hiç olduğunu anlar; kendinden ve toplumdan sorumlu olduğunu düşünüp büyük işler başardığına inanırken Tahsin Efendi onun düşüncelerini ve duygularını altüst eder.

Anlatıcı, Tahsin Efendi’yi bütünüyle anlamak ister; onun başarı dolu hayatının neticesine şaşırır. Erzurumlu hâli vakti yerinde bir ailenin çocuğu olan Tahsin Efendi’nin İstanbul’da hukuk tahsilinden sonra birkaç memuriyette bulunmuş; takdir edilen bir başarının ardından malını, ailesini, mesleğini ve çevresini terk edip meczup bir hayatı tercih etmiş olmasını kimse anlamlandıramaz. Maddi zenginlikten maneviyata mevkiden sokaklara inen Tahsin Efendi’nin eksik yönünü, onu tanıyanlar anlamaya çalışır: *“Bütün bu konuşulan şeyler arasında bir taraf eksik kalıyordu: Bu kadar mazbut ve çalışkan başlayan bu hayatta birdenbire olan bu değişikliğin sebebini hiç kimse anlatamıyordu.” (s. 88)*

Özetlersek anlatıcı hayatın ölüme karşı zafer kazandığını; Tahsin Efendi ise ölümün her şekilde hayata galip geldiğini düşünür. Hikâyede iki farklı bireyin düşüncelerinin çatışması söz konusudur ve anlatıcı başarılarıyla insanın devleşeceğine inanır; Tahsin Efendi’ye göre ise insan, ölümün karşısında zor fark edilebilecek bit gibidir. Anlatıcı, kendi dünyasında azamet ve eksiklik duygusu yaşarken; Tahsin Efendi’nin malı mülkü ardında bırakması bu sebeptendir. İnsanın kâinatın içinde küçük bir varlık olduğunu herkese duyurmak isteyen Tahsin Efendi, diyor diyor gezer.

¹⁸³ Flaman Ressam Pieter Brueghel’in (1529-1569) “Ölüm Zaferi” adlı tablosuna atıf yapılmıştır. Tabloyu incelemek için bk. : (https://www.wga.hu/art/b/bruegel/pieter_e/05/01death.jpg).

4.2.4.5. Evin Sahibi

Hikâyede değersizlik duygusu yaşayan anlatıcı, bedenindeki eksikliklere fazlasıyla odaklandığı için evliliğinin bitmesine neden olur. Histeri¹⁸⁴ hastalığını aileden aldığını kabullenir; histerinin yanında anlatıcı, savaşta yaralanıp sakat kalır. Bedensel hastalıkları ve eksiklikleri, aşağılık duygusunu yaşamasına sebeptir. Zeynep ile evlendikten sonra oluşturduğu kuruntular, evliliğin ömrünü bir yıla düşürür. “*Bu küçük beyaz çehre, koyu kestane rengi gözlerinin altındaki siyahlıkla ve saçlarının zengin bağ bozumu akşamıyla*” (s. 138) anlatıcıyı mest eden bir güzelliğe sahip Zeynep’in sesi de büyüleyicidir. Anlatıcı onun birçok “emsalsiz” özelliğini sayar, ona göre eksiği yoktur, Zeynep mükemmeldir; kadına karşılık kendisi histeri hastasıdır, gazidir ve de geçmişinden getirdiği uğursuzlukları vardır, bütünü karşıısında yarım, eksiktir.

Anlatıcı; teyzesiyle Zeynep’in iyi anlaştığını, maddi sıkıntıları olmadığını, ortak zevkleri olan musiki ile uğraştıklarını, üstat Hayrettin Bey’in ayda birkaç kere kendilerine misafir olduğunu, Zeynep ile karı-kocadan öte olduklarını aktarır. Her şeyin yolunda gitmesi anlatıcının sinirlerini bozar, Zeynep’in ona acıdığı için kendine baktığını düşünür; “kendi zaafı” yüzünden kendisini zayıf ve küçük gören anlatıcı, Zeynep’i kaybetme korkusuyla yaşar.

“Bu saadetin sonuna kadar böyle devam etmemesi için hiçbir sebep yoktu. Zeynep’in beni sevdiği muhakkaktı. Hemen bütün zamanını bana veriyordu. Fakat yavaş yavaş, bana karşı gösterdiği bu ihtimamda gerçek aşktan ziyade bir **hastabakıcısı şefkati**¹⁸⁵ sezmeğe başladım. Bu, şüphesiz, kendi **zaafılarının** doğurduğu bir vehimdi. Onu hiç yıpranmamış, benim geçirdiğim tecrübelerin hiçbirinden geçmemiş gençliğinin ihtişamı içinde kendimden o kadar sıhhatli, o kadar mükemmel, o kadar güzel buluyordum ki... Bütün bu mükemmel şeylerin yanı başında, topal bacağım, delik deşik göğsüm ve bozuk sinirlerimle kendimi **küçük ve biçare** görüyordum, ona layık olmadığını düşünüyor, onu kaybetmek korkusu ile harap oluyordum.” (s. 145)

Anlatıcı, Zeynep’in kendisini bırakıp gitmesinden korkar; rüyalarında dahi bu korkuları yaşar. Evliliklerinin kötü bitmesinin nedeni anlatıcının zaafıdır, kendisini küçük görmesidir. Gazi olduğu için kendisine merhamet ettiğini zihninde büyütür, bunu

¹⁸⁴ Histeri, “zorlanma yaratan durumlardan kaçmak için kullanılan savunma mekanizması olarak” (Geçtan, 2003: 201) yorumlanır. Hikâyede anlatıcının “O zaman kendimi herkes gibi ben de, bir nevi irsi isterinin kurbanı gibi görüyordum.” (s. 130) ifadesiyle hastalığını kabullendiğini görülür.

¹⁸⁵ Vurgulanan kelime (grupları) bu çalışmaya aittir.

takıntılı hâline getirir: “Demek beni bırakıp hâlâ gitmedin, ne kadar iyisin... Ne kadar **merhametlisin**, diye teşekkür etmek istiyordum. Evet, beni bırakıp gitmeyecek kadar iyikalpli, merhametliydi; talihin kendisine nasip ettiği bu **hastabakıcılığı** sonuna kadar yapacaktı.” (s. 146).

4.2.4.6. Yaz Yağmuru

Seher’in yaz tatilinde Antalya’da olmasından dolayı rahat davranan Sabri, yağmura yakalanıp bahçesine sığınan genç kadını evine alır. Suçüstü yakalandığı düşüncesini az da olsa yaşar ve komşularının görmesinden korkar, hikâyenin ilerleyen sayfalarında karısı tarafından gözetlendiğini düşünür. Ahlaki değerleri çiğnediği için değersizlik duygusunu hat safhada yaşayan Sabri, evine gelen yabancı kadınla bindiği vapurda herkese karşı yabancılaştığını fark eder; rutin hayatında yabancılaşmayı dahi fark etmediğini düşünür. İkilemlerin arasına düşen Sabri, karısıyla da aynı yalnızlığı yaşayıp yaşamama durumunu gözden geçirir. “Sonra her evlenmedeki o korkunç şey, kendi başına olmak isteği vardı.” (s. 173) ifadesinden anlaşıldığı üzere Sabri’nin karısına da yabancılaştığı görülmektedir. Bu yabancılaşma kendini aşır topluma kadar ulaşır, II. Dünya Savaşı’nın devam ettiği yıllarda seferberlik hâlinde olan halkın yorgun hissetmesine karşın kendisinin gönül işiyle uğraşması değersizlik duygusunu yaşamasına neden olur. Savaşın verdiği ümitsizlik duygusu ve gelecek korkusu insanlara hâkimken kendisinin tanımadığı bir kadının yanında olmasını sorgulamasına ve her şeye yabancılaşmasına sebep olmaktadır: “Vapur kalabalık, halk biçareydi. Yarım seferberliğin verdiği bezginlik herkesin yüzünde okunuyordu. Kalabalığın kendilerini tıktığı alt salonda birbirine yabancı Köprü’ye gelmeyi beklediler. Yine aralarında hiçbir kaynaşma yoktu. Herkes kendi hisarında kapalıydı.” (s. 173)

Sabri kadının hareketleri karşısında büyülenir; anlamadığı bir şekilde onu taklit eder. Bundan rahatsızlık duyar, onun gibi konuşmak isteyeceğini düşününce kendini gülünç bulur ve kendine acır. İç ses Hacivat kendisine yaltaklanarak “Estağfurullah efendim hiç siz, zatı devletiniz...” (s. 169) diye toparlamaya çalışırken Karagöz “Kes ulan... Görmüyor musun herif bayağı matrak oldu.” (s. 169) der. Kendi benliğinde ikilik yaşayan Sabri için değersizlik duygusu kaçınılmaz olur. Başkasına benzeme Sabri’nin yazarlığından ötürü olabilir, yazdığı romanlardaki tarihi kişileri de fazlasıyla içselleştirdiği için onların hayatlarını kendisininmiş gibi hisseder: “Şimdi onlar kendisinde yaşamağa başlamışlardı. O Mevlevi Mehmet Paşalar, Murtaza Paşalar, Aziz Efendiler, Defterdarzâdeler, Bektaş

Ağalar, Katırcıloğulları, lpsirler, hepsi canlı varlıklardı. Hepsini anlıyor, haşin örflerini, mütevekkil imanlarını tanıyordu.” (s. 174-175)

Sabri, ikinci görüşmelerinde kadını tüm gün eğlendirmek için elinden geleni yapar ve yemek için Yeniköy’de bir lokantaya götürür. Orada çalışan kendini beğenmiş tavırlı garsonu gözlemleyen Sabri, yanlış bir yer seçtiğini düşünür. Garson özellikle kadın müşterileriyle ilgilenerek adeta vücut gösterisi yapar. Sabri, *“biri öbüründen küçük ve yuvasına çivilenmiş gibi derine kaçmış gözleriyle, boğum boğum burnu ile yüzü daha ziyade bir Hitit kabartmasını yahut daha iyisi, daha eski devirlerden Kral Gudea’nın¹⁸⁶ başını”* (s. 190) andıran garsonun büyüklük duygusu karşısında şaşırır.

Sabri’nin “yaz yağmuru” diye adlandırdığı kadın, hikâyede eksiklik duygusu yaşayan bir başka kişidir. Konakta büyüyen kadının erken yaşlarda intihar eden teyzesinin hüviyetini kendisine giydirmeye çalışan bir dadıyla yaşaması, kendisi olamamasına neden olur. Teyzesinin tüm hâl ve tavrını, çocuklu yaşlarda kendine öğrettiğini söyler. Tüm ömrünü bir hayalet gibi yaşadığını, teyzesi gibi yaşamaktan kendisini alıkoyamadığını belirtir. *“Gece vakti herkes uyurken, koca yalıda, yarı deli bir ihtiyar kadınla ben, tek başıma sırtımda ölmüş olduğunu bildiğim bir insanın elbisesi, hayaletler gibi oda oda dolaşır, onun gibi yürümeğe, oturmağa, kalkmağa uğraşırdım.”* (s. 204). Genç kadın, aile saadetini kurmak isteğini söylediği zaman Sabri’nin “gözü önünde ipi kopmuş bir uçurtma hayali” canlanır.

Sabri, gazetedeki kadın cinayetlerini görünce bahçesinde rastladığı genç kadını düşünemedi edemez; 1944 yıllarında dünyayı savaş sarmışken düşündüğü şeylerin basitliğine ve kendi seviyesine şaşırır. Suçluluk duygusu yaşayan Sabri, savaş ve aşk meselelerini kıyaslar:

“Şaşkınlığından sabah gazetelerinin bulunduğu köşeye baktı. Bu mübarek 1944 yazında tam kendi seviyesinde bir insanın yaşaması lazım geldiği gibi yaşıyor, düşünmesi lazım gelen şeyleri düşünüyordu. ‘Bu muydu, benim meselem?’ Fakat kendisi istememişti ki, her şey kendiliğinden olmuştu. ‘Dünya kan, ateş içinde yahu!’ diye kendi içinden devam etti.” (s. 198)

¹⁸⁶ Lagaş Kralı Gudea’ya atıfta bulunulur. *“Diyorit taşından yapılmış Kral Gudea heykelleri, baş ile gövde arasındaki orantısızlıklara rağmen sanat tarihçileri bu heykelleri yüz güzelliği bakımından Mısır heykelleri ile eş görür.”* (Akt. Özcan, 2012: 80).

4.2.4.7. Teslim

Emin, kafile grubuyla istasyonda treni beklerken kendisine uzatılan iskemleyi istemez. Kendisini acemi bulan kafilenin hemen hepsinin kendi hakkında aynı şeyleri düşünmesi sebebiyle canı sıkılır. Etrafı gezmek istediğini söylediğinde kimse aldırılmaz, grupta kendini yalnız hisseden Emin'in varlığı da yokluğu da birdir. Kalıbının dışına çıkmak için harcadığı çabalara kızar, büyüklük duygusu taşıması onda değersizlik oluşturur. İstasyonda çevresinde gezinen hindiye benzetir kendisini: *“Çapaçulluğunun verdiği mahcupluk içinde hep deminki hindinin imkânsız yüksekliklere doğru uzatmağa çalıştığı başını, zorlukla nefes alışını hatırlıyordu.”* (s. 215). Arkadaşlarının arasında hindi gibi garip ve gülünç durduğunu söyler, kısa ve tıknaz cüssesiyle “kırılmış nahvetiyle¹⁸⁷” hindi gibi kabardığını bilir. Nasıl ki hindi sofrada kıymetleniyorsa kendisi de kendisi olmadığı zamanlar değerli görülmez; sofrada yahut şaka yaptığı vakit onu sevdiklerini dile getirir. Hafif kamburluğundan hoşlanmaz, bedeniyle barışık değildir.

4.2.4.8. Acıbadem'deki Köşk

Sâni Bey akrabasından zengin bir kadınla evlenir, kendisi çarkçı yüzbaşılığından emeklidir. Evde yaptığı icatlarla terakkiye katkı sağlamak isteyen Sâni Bey'in tüm masraflarını karısı karşılar. Haylaz bir çocuk gibi davranan Sâni Bey'i yaptığı her hatada koşulsuz kabul eden karısı, eve çekidüzen veren kişidir; evin yönetiminde Sâni Bey karısına göre biraz daha geri planda kalır. Sâni Bey hayalperest özellikleriyle öne çıkarken karısı gerçekçidir ve onun başarısız olduğu her icatta bir çözüm bulur. Sâni Bey'in işkence ortamını andıran hamam icadı beraberinde bir sürü problem doğurur, karısı bunlara çözümler üretir. En büyük icadı ise oğluna aldığı bisiklet üzerinde değişiklikler yaparak ortaya çıkardığı bisikletli arabadır, Sâni Bey ata gerek kalmadığı için Derviş'i sattırır. Ortaya çıkan araç istediği gibi olmadığından karısından bir at ister. Karısının atı sattırmayıp köşkün üst katındaki odada beslediğini söylemesiyle ev halkı sevinir. Sâni Bey, icatlarıyla uğraşmaktan ev yönetimindeki görevlerini ihmal etmektedir.

Anlatıcı, dayısının hayalperest dünyasından sıyrılmayıp icatların peşinde koşmasını eleştirir. İroni barındıran anlatımlarla Sâni Bey'in bir şeyleri eksik yaptığını vurgular.

¹⁸⁷ “Kendini büyük görme, ululanma, kibir, gurur, tekebbür.” (<http://www.lugatim.com/s/NAHVET>).

Dayısı neticeden ziyade sürecin önemli olduğuna inanmaktadır. Anlatıcının babasına göre dayısının icat-ıslah-tadil evresinde iki kusuru vardır:

“... babama göre dehasına dayımın mizacı iki büyük kusur ilave 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 ilave edebilirdi. Böyle bir zekânın asıl fonksiyon fikrini kaybedeceği tabii idi. İşte gusülhane onun kat dehasıyla beraber bu kusurlarının da mahsulü idi.” (s. 235)

Anlatıcı dayısı ile ilgili kinayeli anlatımlara yer verir, hamamı dayısının en önemli eserlerinden biri sayar: *“Bu hamam şüphesiz dayımın şaheseriydi yahut hiç olmazsa ömrünü taçlandıran büyük keşfinden sonra en mühim eseri o idi. Çünkü dayım hakiki icat dehasıyla doğmuştu ve onun çalışkan hayatı hakikaten şimdiye kadar kimseye nasip olmayan büyük, emsalsiz bir keşifle taçlanmıştı.”* (s. 233). Hamamın işleyiş tarzını gören ev halkı kahkahalarla güler: *“Zaten o günden beri evin içinde kahkaha bir an durmadı. İki kişi yan yana gelince güliüyorduk; sudan, yıkanmadan, sabundan bahsedilince güliüyorduk. Birdenbire eski İstanbul sayfiyelerinin o kasvetli havası evden kaybolmuştu.”* (s. 234). Dayısının önemli bir başka eseri vardır ki “adeta onun çalışkan ömrünü taçlandıran bir keşif” bisikleti arabaya çevirmektir. *“Filhakika dayım at arabasının, Mezopotamya’da oturanların bundan 6000 sene evvel bildikleri bu mühim icadın ikinci kâşifidir. Fakat böyle bir çalışmada ikinciliğin hiçbir ehemmiyeti yoktur ve keşfin bütün şerefi kendisine aittir.”* (s. 238). Bakıldığında eskiyi hatırlayan anlatıcı, dayısının icatları karşısında gülünç duruma düşmesini anlatır.

4.2.4.9. Rüyalar

Yazar Cemil, uzun zamandır yakalayamadığı iç huzurunun eksikliğini duyar. Sıra dışı rüyalar görmeye başladığından beri, hayatında var olan eksikliğin farkına varır. Yaşadığı eksiklik duygusunu yok etmek için bilinçdışında bastırılan arzular/hayaller rüyalarında gün yüzüne çıkmaktadır. Cemil bir yazar olarak rüyalarında başka bir kadına ulaşır. Rüya üzerine hayli okuduğunu söyleyen Cemil, gördüğü rüyaları yorumlamaya çalışır ama işin içinden çıkamaz. Rüyaları sıkıntılı olup kadının derdini anlamaya dönüktür. Ayrıca eserini tamamlayamayan Cemil ilhama ihtiyaç duyması nedeniyle, rüyalarında yaratmak/üretmek istemektedir diyebiliriz.

4.2.4.10. Adem'le Havva

Hikâyede Âdem, Havva'nın kendisi için yaratıldığının farkına vardığında Aden'de hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını anlar. Rabb'in eski yüzüyle kendisine görünmeyeceği ihtimalini düşünür ve çok üzülür. Aydınlığın kaynağı büyük Tavus'u göremez, sadece tesbih¹⁸⁸ ve tahmid¹⁸⁹ meleklerini etrafında uçarken görür. Tanpınar'ın Âdem ile Havva'nın cennetten niçin yeryüzüne indirildiğine dair satır arasında bir gönderme yoktur. Sadece Havva'nın yaratılmasıyla beraber ezeli Tavus¹⁹⁰'un Âdem'e görünmemesi dile getirilir, buradan Tavus'un diğer melekler gibi ilk insanları kabullenmediği varsayımını çıkarabiliriz. Anlatıcı, Âdem'in Tavus'un ilk yansıması, ilk damlası ve -ilk tasavvuru- zorlayan biri olarak görür:

“Fakat ezeli Tavus'un içinde yüzdüğü mücevher tas, arşın ilk kademesi, ezeli nurun ilk damlası, ilk tasavvur yoktu. Onu göremiyordu. Hâlbuki ötekiler, hayret ve ilahi hazları içinde Rabb'ı tesbih ve tahmid ederek uçan melekler, onu görüyorlardı. Hep ona doğru hızlanıyorlar, kanatları tutuşacak kadar yaklaşınca bir kül parçası gibi renksiz dönüyorlar, tekrar mücevher libaslarını giyiyor, tekrar ona uçuyorlardı. Çünkü o, nurun ilk aksi, tasavvuru zorlayan ilk damlasıydı.” (s. 260)

Âdem, büyük Melek Tavus'un kendine görünmemesine çok üzülür, Havva onu acısını sarılarak dindirir. Çamurdan yaratılan bir varlığın, ateşten oluşan meleklerin karşısındaki zayıflığını düşünür. Meleklerin insana secde etmesi istenildiğinde, şeytanın secde etmeyip diğer meleklerin secde etmesine gönderme yapılır ki Tavus Melek ile aralarının bozulmasının nedeni de budur. Anlatıcı, insanoğlunun sonsuza kadar sürecek eksiklik/yetersizlik duygusunun kaynağına inmiş gibidir:

“Ve belkemiğine doğru sert bir rüzgârın estiğini duyuyor, acayip bir sıtma içinde üşüyordu. Ayıbı çok büyüktü, meleklerin en üstünü, şimdi onu kaybetmişti. Onlar bunu biliyor, bulundukları yükseklikten onu belki de seyrediyor, ona acıyor yahut çamurun çocuğu diye küçümsüyorlardı.” (s. 261)

¹⁸⁸ “Allah'ı takdis ve tenzih etme, Hakk'ın her türlü kusurdan ve noksandan uzak olduğunu dile getirme.” (<http://lugatim.com/s/TESB%C4%B0H>).

¹⁸⁹ “Hamdetme, elhamdülillâh deme.” (<http://lugatim.com/s/tahmid>).

¹⁹⁰ “Farklı kültür ve medeniyetlerde çeşitli sembolik ifadeler edinen tavus kuşu, örneğin Yunan mitolojisinde Hera'nın çok sevdiği kutsal hayvanını sembolize ederken, kuyruğundaki desen Argos'un gözlerini temsil etmektedir. Yezidi inancında kötülük tanrısı Melek Tavus olarak saygı görmekte, Bizans imparatoriçelerinin simgesi, Hindistan'ın ulusal kuşu, Çin'de kem gözlerden koruyucu, İslam dünyasında ise cennet kuşu niteliğinde karşımıza çıkmaktadır.” (Çoraklı, 2012).

4.2.4.11. Bir Tren Yolculuğu

Hikâyede anlatıcı, tren yolculuğunda yanına oturan ihtiyar oyuncudan ölen kadının hayatını dinler. Üvey anne elinde büyüyen Zeynep, korkularıyla yaşayarak küçük yaşta evlendirilir. Üvey annesinden ve kocasından dayak yiyen genç kadın, hayata küsmez ve hayalini kurduğu oyunculğu yapmak ister. İhtiyar oyuncu, Zeynep'in çocukluğundan vefatına kadar şeytana uyarak hareket ettiğini söyler, onun uyduğu şeytan kötü niyetli değildir. Tiyatro topluluğunun “Temizlik Revüsü” adlı sahneledikleri oyun, on üç yaşındayken Zeynep’e üvey annesinin her gün yerleri sildirmesini konu edinir. Zeynep’in onca sıkıntı ve keder karşısında eksiklik duygusunu yaşamaması yeteneklerine inanmasından kaynaklıdır. Çocukluğunda, evliliğinde ve oyunculuk hayatında çevresindekilerce itilse de değersizlik hissetmez:

“Zeynep’te raks şeytanı vardı; bu bacaklarımıza yerleşen bir şeytandır. Oradan vücudun öbür taraflarını idare eder. İki düzgün bacak ona, imkân olarak yetişir. Bir bakıma öbürlerinden çok iyi ve insaflı bir şeytandır. Ne muharebe düşünür, ne servet, sade kımıldanmak, sade ritmin peşinde koşmak.” (s. 271)

4.2.4.12. Yaz Gecesi

Hikâyede başkişinin otuz yıl önce birlikte olduğu kadın, hasta adamın ahretliğidir; altı ay boyunca onunla beraber olan başkişi, yaşlı adama karşı kendini suçlu hisseder bu yüzden değersizlik duygusuyla hareket eder: “Kadının gözleri siyah, kömür gibiydi. Bir gün bizim evin taşlığında... O zamandan beri hastadan daha fazla korkmağa başladım... Kendimi de onun gibi ona ait bir şey sanıyordum.” (s. 283). Otuz beş yıl öncesinde yaşadığı gayrimeşru birliktelik, sonraki hayatının yirmi yılını eksik yaşamasına neden olur.

Hikâyede bir başka eksiklik duygusunu barındıran, kadınlardır. Erkeğin hayatında seçen değil, seçilen konumda olan kadınlar, kendi özgürlüklerini elinde tutamaz; bir erkeğin hayatına mahkûmdur. Zehra küçükken tüm erkekleri tanımak istediğini, toplum evlilik dışında bunu uygun görmediği için kocası üzerinden erkekleri tanıdığını söyler: “Bir koca, daima bir ölçüdür. Bu tarafı fazla, şu tarafı eksik...” (s. 280). Bekâr kelimesinin anlamı üzerinde düşünür, bekâr olmak hiçbir şeyden sorumlu olmayıp özgür olmaktır. Kendisi evli olduğu için başkişi gibi hayata bakamayacağının farkındadır. “Hayat kendisinde bitiyor. Birdenbire bir insan, devam edecek, etmesi lazım gelen bir şey

kendisinde bitiyor.” (s. 282). Her şeyin insanın kendisinde bitmesine özenmektedir, evlilik hayatının kendisini yordduğu düşünülebilir.

4.2.4.13. Birinci İkramiye

Hikâyede Emin Efendi, büyük ikramiyenin bir gün kendisine çıkacağını çevresine ve iş arkadaşlarına söyler. İmam Fevzi Efendi, Emin Efendi’nin o kadar inandığı ikramiyeye şakayla *“E! ... Emin Efendi’ye şimendifer ne vakit çarpacak?”* (s. 290) diye takılır, Emin Efendi şakalara hiç aldırılmaz. Emin Efendi, ikramiyenin kendisine çıktığını kalemdekilere söylediğinde tüm arkadaşları tebrik etmeye gelir. *“... eskiden uzaktan selam verip geçenler bile hemen beş dakika içinde laubali, samimi”* (s. 291) hâle geldiği için Emin Efendi bu duruma şaşırır. İnsanın para karşısında değişen yüzüne temas eden hikâyeye, Tanpınar’ın (2018), *“Para dünyada kaldıkça namuslu insan bulamazsın. Birisi, baban, anan, deden, dedenin çevresinde veya sen, bir devrinde çok akıllıca namussuz olacaksın. Ta ki bütün ömrünce namuslu olabilesin.”* (s. 135) ifadelerinin yansımasıdır.

4.2.4.14. Emirgan’da Akşam Saati

Sabri, karısının kendisini daha fazla sevmesi için çocuk yaptıklarını belirtir. Az işitilebilecek bu özelliği, karısıyla konuşmak istediğini ama yapamadığını söyler. *“Daima bu duygunun üzerinde durmak istemiş; fakat kendisinde çok esaslı bir noksan bulmak korkusuyla vazgeç(en)”* (s. 304) Sabri, eksiklikleriyle yüzleşmek istemez. Çocuklarını, karısından bir parça diye sevmesi kendisine de garip gelir.

Sabri genç kadını eve davet ettikten sonra akşamında pişman olur. Yaptığının bir aile babasının yapacağı iş değildir. İki gün sonra çıkıp gelen kadını görünce kaçmak ister ya da kadını kovmayı düşünür. Kişilik bölünmesi yaşayan Sabri, *“kendi çehresine bürünen bu kuklalar bir kere canlanıp içinde velvele ile yaşamağa başladılar mı ortada Sabri diye bir şey”* (s. 314) kalmadığını birçok kez deneyimlediği için kadın karşısında da aynı çaresizlik durumunu yaşar. Net karar veremeyip iç seslerin hüküm sürdüğü hayatında *“yabancı diyebileceği birtakım mahlûklar onun yerine genç kadının etrafını”* alır. Sabri kendi hayatında etkisiz bir unsur olmasını, çekildiği köşeden izler. Sabri’nin *“Hep böyleyim diye düşündü. Dışardan gelen en küçük tesir, en manasız karşılaşma beni kendi atomlarımın torbası haline getirir.”* (s. 314) ifadesiyle baskın bir kişiliği olmadığını, kendisinin

insanları değil; insanların onu etkilediğini anlamaktayız. Sabri, kadını ilk gün eve davet ettiği için vicdan azabı duyduğunu, kendisine nasihatler verdiğini ve sabahlara kadar uykusuz kaldığını düşündüğünde düştüğü durumu hazin bulur.

Sabri'nin tanıştığı genç kadın, evliliğin sorumluluklarını taşımadığını ve kocası ile ayrılmayı düşündüğünü söyler. *“Sonra belki her şey düzelir, diye iki üç ay birbirimizden ayrı yaşamağa karar verdik. O şimdi Anadolu’da teftişe çıktı, ben de biraz dünyayı tanımak niyetindeyim...”* (s. 325) ifadeleri doğrultusunda genç kadının evlilikte bulamadıklarını dış dünyada araması sözü edilir. Sabri, genç kadının dünyayı tanıma yolculuğunu Keloğlan masallarına benzeterek mizahi bir anlatımla irdelerken kendi eksik yönlerini de kadının yüzüne vurur:

“İyi ama hani demir çarığınız; keçe külahınız yok. Sonra dünyayı tanımak için Küçüksu plajı, Anadolu yakası yolu, o kadar sapa kalmış bir rasat kulesi ki... Yolum ortasında durmuş mahzun mahzun başını sallıyordu. Düşünün bir kere arkadaş namına da bendeniz. Bütün becerikliliğimle, bütün soğukkanlılığım, anlayışım...” (s. 325)

Sabri ve genç kadın, sokakta kendilerini tanıyan Müzeyyen Hanım’a tesadüf ettiklerinde Sabri soğukkanlılığını koruyarak konuşamaz, karısının arkadaşı Müzeyyen Hanım’la karşılaşmaları kendisinde suçluluk psikolojisi yaratır. Genç kadın, Sabri’nin değersizlik yaşamaması için ona iltifat eder: *“Sizinle iyi dostluk yapılır, dedi. Sabahleyin çok korkmuştum. Ama şimdi anlıyorum ki tam istediğim gibi arkadaşsınız.”* (s. 325). Sabri bu söylemler üzerine çoluk çocuk sahibi bir adamı kadından kaçırmamasını dilenir gibi şakayla ister. Kadımla eğlenceli vakit geçiren Sabri, bir yandan da evli biri olarak yaptıklarının doğru olmadığını bildiğinden kendini üstü kapalı eleştirir.

Sabri kendi eksiklikleriyle alay etmeyi alışkanlık haline getirmiştir denilebilir. Kadın yüzmeye gitmek istediğinde Sabri kendisi yüzmeyi bilmediğini söylediğinde utanır. *“Ben sokakta düşmeden, elbisenin ucunu bir yere takıp yırtmadan yürümesini ancak becerebilenlerdenim. Çocukken eve pantolonumun bir yeri yırtılmadan geldiğim günler annem alnımdan öper, babam sabahleyin gündeliğimi on para artırır. Bu kadar alay etmesine sebep bu noksandan mahcup olması idi.”* (s. 317)

Sabri'nin koluna giren genç kadın, sokakta gördüğü genç bir kıza hasretle bakar. Bisiklet üzerinde arkadaşlarına şov yapan mayolu genç kızın çıplak vücuduna ve yüzüne dikkat kesilir. Sabri'ye kızın çok güzel olduğunu söyler ve Sabri'nin koluna girmez. Kızın bisiklet üstünde çok güzel hareketler yaptığını söyleyen genç kadın kızını "şeytan"a benzetir. Kadının kendinden daha genç hem cinsini kıskanmasını Sabri komik bulur: *"Allah'a şükür, artık tek başıma yürüyebileceğime inandı. Belki bisikleti görünce büyümüşümdür, diye içinden alay etmek istiyordu. Fakat zihni başka yerlere takılmıştı."* (s. 317)

4.2.4.15. Fal

Hikâyede anlatıcı ve dostu, adları dışında falcıya hiçbir bilgi vermez. Falcı kadın müşterisiyle ilgili aklına gelen yorumları sıralar; anlatıcının arkadaşının geçmişi ve geleceği üzerine tahminler yürüten falcı, adamın tanıyabileceği birçok isim de söyler. Saydığı isimlerin hiçbirinin adamın yüzünde tasdiklenmediğini görür, tahminlerinde isabetli olamaz ama durmayıp saymaya devam eder. Anlatıcı, falcıyı loğusalık nöbeti içinde isim arayışına giren kadınlara benzetir. Yunan mitolojisinde Pythia nasıl ki Tanrının buyruklarına/kehanetlerine ulaşabilmektedir; kadından da aynı durum beklenir, falcının anlatıcının dostuyla ilgisi olmayan şeyleri görmesi, bu noktada anlatıcı tarafından ironi barındıran ifadelerle aktarılmaktadır: *"O kaderin kapısında idi; gelmiş ve geleceğin sırrına sahipti; onun diliyle konuşuyordu. Her şeyi söyleyebilir, her tahmini yapabilirdi. Bizim hayatımıza o kadar yüksek yerden ve o kadar geniş bir ufukla bakıyordu ki, tasavvurumuzda ve hafızamızda olmayan şeyleri bile görebilirdi."* (s. 335)

Falcının saatlerce fala devam edebileceğini bilen anlatıcı ve arkadaşı, kadının parasını vererek evden çıkar. Anlatıcı arkadaşıyla kendisini aciz bulur, bunu şu şekilde ifade eder: *"Kırmızı kurdele insan mizacının biçareliğine bir daha acıdı."* (s. 338). Anlatıcının ve arkadaşının fala inanmasa da gittiği satır arasında sezilmektedir. Kadın fala bakarken onlara nazar değdiğini söyler, bu durumu dostuyla inandırıcı bulmaz. *"Fakat falcı kadın haklı idi. Fala inandıktan sonra, nazara ne diye inanmamalı? Bunlar aynı tesbihin dizileriydi."* (s. 334) diyerek kendileriyle dalga geçer. Tarihin her sayfasında falcılık, bilicilik, kâhinlik insanlara, gelecekte haber vermeyi vaat ettiğinden karşılığında hizmet bedeli fazlasıyla ödenir. Anlatıcı hikâyede bu durumu satır arasında sezdirmektedir, falcı kendi yorumlarının gerçekleşmesi neticesinde bir kutu şeker istediğini de dile getirir.

Tahminlerinin hiçbirinin tutmaması, yorumlarının gerçeklikten uzak olması anlatıcının gözünde onu biçare yapar. Müşterilerinin sadece parasına odaklanan kadın, acizliğinin farkında değildir. Anlatıcı, “*Phythie kâhinesi sadece zavallı idi.*” (s. 335) ifadesiyle onu değersiz görmektedir.

4.2.5. Şüphe¹⁹¹

Tanpınar’ın hikâyelerinde yer yer varoluşu sorgulayan hikâye başkışileri olmakla birlikte aşırı kaygı yaşayan ve her şeyden şüphe duyan kişiler de mevcuttur.

4.2.5.1. Abdullah Efendi’nin Rüyaları

Hikâyede Abdullah Efendi’nin kişiliği ve yaşadıkları onu kuşkucu biri yapar, kendi ruh dünyasını şu ifadelerle tanımlar: “*Onun içindir ki bütün hayatı yarım kalmış jestlerden tamamiyetini bulmamış hareket başlangıçlarından ibaret kaldı. O bütün ömrünce büyüğü bir eşiğin önünde adımlarını tecrübe etti; fakat her defasında içinde vaktinden evvel uyanan bir taraf onu bu eşiği atlamaktan, ileriye geçmekten menetti. O bütün ömründe bir küçük tereddüt ve şuur jestinin olduğu yerde dönmeğe mahkûm ettiği bir bostan dolabı¹⁹² oldu.*” (s. 37). Eşikte bekleyen Abdullah Efendi hikâye boyunca ikilikler arasında gidip gelir; güven ile şüphe; hayal ile gerçek; uyanıklık ile uyku hali arasında sıkışıp kalan Abdullah Efendi’nin tereddütlü bir karakter olduğu görülür.

Tüm gece talihsiz olaylara tesadüf eden Abdullah Efendi fazlasıyla korku yaşar, kaygılarını azaltmak için sokaklarda gezinmeye başlar. Gecenin akıbeti hakkında bilgi vermesini beklediği rakamlar üzerinde dört işlem yaparak hükümler çıkarır. Çocukluğundan kalan “obsessif kompulsif’e sığınan Abdullah Efendi’nin kronik rakam hastalığı vardır. Anlamsız görünmesine rağmen zihninden uzaklaştıramadığı rakamlar onda takıntılı bir hâl oluşturur. Matematiksel işlemler sonrasında rakam, tek çıkarsa saadet; çift çıkarsa felaketi yaşatacaktır.

¹⁹¹ Şüphe duygusunun ve bu duyguyu destekleyen duyguların/kavramların Tanpınar’ın hikâyelerindeki kullanım sıklığı şu şekildedir: “şüphe” (25), “şüphesiz” (49), “kararsızlık” (2), “şaşır-” (108), “acaba” (31), “tereddüt” (7), “ihtimal” (20), “vesvese” (3), “endişe” (8), “şaşkın” (35), “hayret” (23), “merak” (43).

¹⁹² Sebze bahçesini sulamak için bir at bağlanarak diklemesine dönen kovalarla kuyudan su çıkarmaya yarayan dolap.

“Gelirken bindiği otomobilin numarasını hatırladı: 1873. Rakamları mutlak kıymetleriyle tekrar topladı. Hepsi 19 ediyordu. $1+9=10$ Sıfırı atıyor. Elde kalan birdi; 1 onun çok iyi bir rakamıydı, evvela tekti ve sonra vahdetin ve vahdaniyetin rakamıydı. Abdullah'ta da çocukluğundan beri bu rakam hastalığı vardı.” (s. 21)

Abdullah Efendi'nin yaşadığı ikiliklerde doğruluğu/gerçekliği gösteren ölçü rakamlardır; akli dengesini korumak için kendini kaygılı ve güvensiz hissettiği vakit, inandığı rakamlara başvurur. “... *akıl muvazenesinin yerinde olup olmadığını anlamak için kendisine biricik çare görünen bu kesir meselesi*” ile bulunduğu durumu yoklar. Tüm gece gördüğü düş/halüsinasyon/rüya, onda büyük bir şüphe duygusunu uyandırmaktadır. Rakamlara sığındığında “*İki kere iki dört eder.*” aksiyomundan da şüphelenir. Kanıt gerektirmeyip kendiliğinden apaçık olan bu önermenin doğruluğundan şüphe etmesi, gecenin karanlığında gördüklerinden/işittiklerinden kaçan Abdullah Efendi'nin bir nevi kendi varoluşunu sorgulaması söz konusudur.

“İki ile ikinin dört ettiğini bilmek mühim bir tecrübe, bir nevi mihenkti. Fakat o birdenbire bu miyarın da doğruluğundan şüpheyeye düştü. ‘Hakikaten dört mü eder acaba, dedi, ya ikilerden herhangi biri kesirli ise...’ Öyle ya, herhangi bir rakam kesirli olabilirdi, şu halde bu ikilerden birisinin behemehâl bir kesri olacaktı. Fakat hangisinin? Abdullah Efendi bir müddet düşündükten sonra bunun ilk ‘iki’ olacağına karar vererek biraz sakinleşti. Çünkü ikinci ‘iki’nin bizzat kendisi olduğunu biliyordu. Evet, ikinci iki kendisiydi.” (s. 44)

Abdullah Efendi'nin rakamlarla münasebeti, doğruyu bulmak içindir; hikâyede Abdullah Efendi, matematiksel tümevarım/tümdengelim yöntemlerini kullanır. Descartes’e göre Tanrı’nın bir olduğu fikri düşüncesi bir tümevarımdır, her şeyin birden türediği fikri ise tümdengelimdir. Abdullah Efendi'nin bütüne yani 1 rakamına ulaşma isteği tümevarımdır. Şüphe aracılığıyla fikir üreten Abdullah Efendi aslında Descartes’in metotlu yöntemiyle felsefe yapmaktadır. Onun rakamlarla yaptığı işlemler, “*matematiksel kavrayışın büyük bir yer tuttuğu*” (Çev. Timuçin, 1998: 5) Descartes’in yöntemiyle ilişkilendirilebilir. Abdullah Efendi, varlık ve yokluk mefhumlarını şüpheleriyle şekillendirir:

“Ve yavaş yavaş hissediyordu ki bizzat kendisinin tamam bir rakam olarak kalması da buna bağlıdır. ‘Tam bir rakam olmak, tam bir rakam... Ah, ne saadet Yarabbi!’ diyordu. O bütün ömrünce bunun için çalışmış, hüviyeti üstünde hiçbir matematik ameliyesinin yapılmasına razı olmamıştı. Bununla beraber şimdi tam bir rakamın mevcudiyetinden de şüpheleniyordu. ‘Her rakam taksim edilebilir!’ diyordu ve mademki kendisi ‘iki’ idi. O halde onun da taksime razı olması lazım gelirdi. Bu

mülâhazaların içinden tükettiği, her türlü adedi tamamiyet ümitlerini yıkıp mahvettiği Abdullah Efendi, birdenbire kendisini son derecede küçülmüş, daha doğrusu ufalanmış ve dağılmış buldu.” (s. 44-45)

Hikâyede kuşkulu anlatımı destekleyen soru cümlelerine de yer verilmiştir:

“Eşyanın açık dost, her zaman için güvenilir çehreleri!.. Fakat **acaba**¹⁹³ gerçekten onlar değişmez miydi? Alkolün verdiği tenebbühle doludizgin işleyen kafası şimdi bu yeni yolda yürüyordu.” (s. 20)

“Korku, şaşkınlık, bunlar, bu bakışların verdiği tikslenme hissinin yanında manasız, gülünç, şeylerdi. Bu odada biraz daha fazla beklemek delilikti. Fakat **acaba** kaçabilecek kadar kuvveti var mıydı?” (s. 31)

“Hakikaten dört mü eder **acaba**, dedi, ya ikilerden herhangi biri kesirli ise...” (s. 44)

Tanpınar, “*Asıl estetiğim Valery’i tanıdıktan sonra (1928-1930) yıllarında teşekkül etti.*” (Tanpınar, 2017: 319) derken Valery’den etkilendiğini ve onun karşısındaki hayranlığını gizlemez. Fransız şair/düşünür Valery, “*edebiyat ve felsefeyi ‘belirsizlikler’ adasına terk edip bilim ve matematiğe doğru*” yola çıkar ve Tanpınar “*bir an kendi kendini kaybetmeyen, en ufak harekâtını bile şüphenin muhakemesine çeken sanatkâr*” (Sunat, 2004: 130) ile kendini kıyaslamalara başvurur: “*Şüphesiz ki Valery’ye benzemiyorum. Ne scientifique [bilimsel] deham, ne psikolojik cruositélerim [merak] var. Olsa olsa şüpheli oluşum, bazı şeylere merakım ona yakın. Fakat düşüncesi beni en ziyade sarañlardan biri. Nedir bu? Burada bana ait bir sır olsa gerek.*” (Tanpınar, 2018: 147) Abdullah Efendi’nin şüpheciliğini matematikle bütünleştirmesi Tanpınar’ın dünyasının yansımasıdır denilebilir.

Kısacası Abdullah Efendi’nin güvensiz, yalnız ve kuşkucu hüviyeti onun huzursuzluğuna neden olmaktadır. Şüpheciliğinde vardığı nokta varlık-yokluk tartışmasıdır.

¹⁹³ Vurgulanan alıntılar, çalışmaya aittir.

4.2.5.2. Geçmiş Zaman Elbiseleri

Anlatıcı, iradesine ve talihine güvenmeyen aşırı uysal bir kişiliğe sahiptir; bu durum talihinin karşısında şüpheyi düşmesine neden olur. Ketî ile buluşmasının gerçekleşip gerçekleşmeyeceği üzerine de şüphe duyar, “...talihin böyle bir iyiliğine güvenmemelik içinde, bu müstesna gecenin acaba hangi takvimde işaret edildiğini” (s. 53) sorgular. Tüm gün Ketî ile buluşmayı hayal ederken ansızın gelen arkadaşının ısrarına dayanamayıp Keçiören’deki bağ eğlencesine giden anlatıcı, kumar masasına gönülsüz oturur ve kalkmak için sabırsızca bekler. Ortamdan rahatsızlık duyduğu için endişeye kapılıp kaygılanır, kesirli bir sayı kafasına takılır. Zihnine girmesine engel olamadığı ve zihninden uzaklaştıramadığı sayıda bir uğur bulur ve oyunu ona göre oynar. Kendini kaygılı ve aşırı güvensiz hissedince sayılara sığınan anlatıcıda “obsessif kompulsif” belirtisi görülmektedir:

“Kafama bilmem nasıl takılmış olan çok kesirli bir rakamı, kendime bir nevi uğur yapmıştım. Artırmaları derhal ona veya iki misline çıkartıyor, kazandığım parayı bir makine süratiyle derhal hesaplıyor, ona olan nispetini buluyor, kesirlerini tamamlamak üzere büyük bir hüznün ve dikkatle bir tarafa ayırıyordum.” (s. 56)

Anlatıcının kumarda şansının iyi gitmesi, onun için bir uğursuzluktur. Takıntı hâline getirdiği bu durumun sonunda, kaybedeceğini düşünerek şartlanır, nitekim kaybeder: “Oyunda ilk önce şansım iyi gitti. Bu benim için daima fena alamettir. Başlangıçta kazandığım oyunlardan hep zararlı çıkmışımıdır.” (s. 55). Ketî ile buluşabilecek olması da onda kuşku uyandırır, talihinin izin vermeyeceğini düşünür ve bu durum gerçekleşir.

Anlatıcıya yaşlı adam, genç kadının karısı olduğunu söyleyince anlatıcı çok şaşırır. Geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kadın, yaşlı adamın babası olduğunu öncesinde söylediği için anlatıcının kafası çok karışır. Labirente benzettiği gece bilinmezliklerle doludur ve anlatıcı, doğruyu ve kesini öğrenme ister. Şüpheyi nokta koyacak gibidir lakin sabah kalktığında kaçtıklarını anlayınca şüphe daha da büyür, bilinmezlikler çözüme kavuşamaz:

“Ne söyleyeceğini şaşırmıştım. Konuşurken genç kadında -esrarlı ve acayip güzelliğinden başka- hiçbir fevkalade hâl görmemiştim. Bilakis talihinden bahsederken o kadar güzel bir tevekkülü vardı ki... Hâlbuki şimdi karşımdaki adam onun bir deli, hiç olmazsa bir fikrisabitin zaman zaman kurbanı olan bir zavallı

olduğunu söylüyordu. Hangisine inanmalıydı? En iyisi bütün bunları sonra, salim bir kafa ile düşünmek üzere, bu evden derhal ayrılmaktı. Korkunç ve attığımız her adımda sizi hiç beklenmeyen şaşırtıcı bir vakianın karşıladığı bir labirente çok benzeyen bu geceyi, burada bitirmeliydi. Karşı pencereye baktım; belirsiz bir aydınlık camları bulandırmıştı.” (s. 71)

Anlatıcının geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kadınla karşılaşmasıyla hikâyede masalsı bir hava hissedilir ve mazinin bilinmezliğinde anlatıcı kaybolur. Şüphe duygusu, masal ile gerçek arasında değişen hikâyenin bu bölümünde daha baskındır. Bir gecede gerçekten bu kadar tesadüfî olayların olup olamayacağı şüphesi, okuyucuda da belirir. Şüphenin gerçekle açığa kavuşturulmasına müsaade edilmez ve hikâye büyülü gerçekçi bir yapıda biter. Anlatıcının kafası karışır, okurun da kafasında çeşitli sorular belirir: Anlatıcı gerçekten bir kaza yaptı mı? Anlatıcı, alkollü olduğu için gizemli kadını kafasında canlandırmış olabilir mi? Geçmiş zaman elbiseleri giyen genç kadın acaba anlatıcının gördüğü bir rüya mı? Yaşlı adam gizemli genç kadının babası mı, eşi mi? Gizemli kadın mı hasta, babası mı? Bu tarz sorular, hikâyenin merak unsurunu güçlü tutar; bunun yanında okuyucuyu da fazlasıyla kuşkulandırır.

Hikâyede “şüphesiz” ifadesi fazlasıyla kullanılmış olup anlatıcının şüpheye düşmediğini özellikle vurgulamak içindir. Hikâyenin genel havasında gerçek-hayal çatışması hissedilir; şüphesiz ifadesi, olması gerekeni yansıtır:

“**Şüphesiz**¹⁹⁴ ki çoktandır görmediğim genç bir arkadaşım birdenbire gelip beni Keçiören’de bir bağ eğlencesine götürmeye kalkmasaydı, bütün bu düşündüklerim olacaktı.” (s. 53)

“**Şüphesiz** ki beni bir deli veyahut tamamıyla düşmüş bir adam, bir sefil sanıyordu.” (s. 56)

“**Şüphesiz** başka şartlar altında bir gecede böyle bir şeyle karşılaşsaydım, hayretten çıldırabilirdim.” (s. 63)

“**Şüphesiz** gelmemeliydim. Yaptığım doğru değil, bununla beraber duramadım, kim olduğunuzu merak ettim...” (s. 65)

“Çocuk **şüphesiz** onlar gibi değil, fakat bilir misiniz babamın tabiatı yavaş yavaş ona da geçti gibi.” (s. 65)

¹⁹⁴ Vurgulanan alıntılar, çalışmaya aittir.

Özetlersek hikâyede şüphe duygusu, gerçek ile masalsi havanın çatışmasıyla ortaya çıkar. Kurgunun hayalle girift olması, okuyucuyu da şüpheye götürür. Anlatıcının ve gizemli genç kadının güven duygusunu yitirmeleri hasebiyle çevresine ve olaylara karşı kuşkucu bir tavır takınırlar; kuşkuları varoluşsal bir yapıda değildir, daha çok psikolojik alt yapısı olan türdendir.

4.2.5.3. Bir Yol

Hikâyede şüphe duygusu alenen dile getirilmez; örtük bir şekilde ifade edilir. Varoluş problemi yaşayan anlatıcı toplumda kendi yerini aramakla aslında “Var mıyım?, Niçin varım?” sorularını kendine yöneltmiş olur. Hikâyede anlatıcının ruh hâline bakıldığında istikrarlı bir yapısının olmadığı görülmektedir. İyi ya da kötü kararlar vermekten kaçınıp arafta beklemeyi tercih eder; bu durum anlatıcının kendi benliğini sorgulamasına neden olur. Toplumda arafta bekleyen sadece kendisinin olmadığını görünce de memnun olur. Kendi seçimleriyle araftan kurtulmak yerine, beklemeyi tercih eder. Tekdüze yaşama sahip olan anlatıcı, güven ile şüphe ve rüya ile gerçek arasında sıkışıp kalır; bu düzenini değiştirmeyip tereddütlü bir hayatı seçer. Anlatıcı, varlığı üzerinde düşünmeye başladıktan sonra eski sakin günlerini bulamadığından bahseder: *“Hayatımın üzerinde düşünmeğe başlamıştım. Bütün iradem, bütün gayretim bir daha o eski sükûneti bana iade ettiremedi.”* (s. 84)

Anlatıcı, varlığını kanıtlamak ister gibidir; bu yüzden kendini bulmak ve gerçekleştirmek ister; *“Haydi kalk, sıran geldi, kendi kendin ol!” diye bağırса sanki böyle bir şey mümkünmüş gibi inanıp koşacağım.*” (s. 80) ifadesiyle kendini gerçekleştiremeyeceğini bilir. Psikolog A. Maslov’un insanların psikolojik ve fizyolojik ihtiyaçlarına göre oluşturduğu ihtiyaç piramidine göre insanın ulaşmak istediği son basamak, kendini gerçekleştirmektir. Bunu başarabilmek için kişinin alt basamaklara da sahip olması gerekir: fizyolojik gereksinimler, güven, sevmek ve sevilme, saygı ve sonrasında kendini gerçekleştirme. Anlatıcının *“Herhangi bir kalabalıkta kendimden başka herkes olmağa razıyım. Ah, bir elbise değişir gibi hüviyetini değiştirebilmek...”* (s. 84) ifadesine bakarak anlatıcının kendini sevmediği, kendine ve çevresine güvenmediği görülmektedir. Kendi varlığından şüphe ettiği ve kendini değersiz gördüğü apaçık ortadır: *“bir avuç kum içinde bir kum tanesi olmak ve böyle olduğunu dahi bilmemek.”* (s. 80)

4.2.5.4. Erzurumlu Tahsin

Anlatıcı, zelzeleyle birlikte toprağa karşı güvenini yitirir; insanın “zavallı” bir varlık olduğunu düşünür ve hayata karşı olan tüm inancı sarsılır. Hikâyenin kurgusu, insanın varoluşundan beri üzerinde en çok düşündüğü ölüm-hayat zıtlığıdır. Hikâye boyunca bu ikilemin şüphesi anlatıcının da ruhunu ikiye böler, dünyasında ikinci bir adam ortaya çıkar. Depremle kendini sokağa atan anlatıcı gezinirken tamamlanmamış inşaatın önünden geçerken malı mülkü önemseyen insanlara şaşırır. Sonra mırıldandıklarının, dünyasındaki ikinci adamın düşünceleri olduğunu fark eder ancak hissettiklerini kimseye söyleyemez. Depremle birlikte şüpheli bir tavra bürünür ve kimliği bölünür:

“Zavallılar! Ne yapıyorlar, ömür bu zahmete değer mi? diye mırıldandığımı hissettim. Daha iyisi, ben bu sözleri mırıldandım. Ve bende bulunan ikinci bir adam¹⁹⁵ bunu fark etti. İşte o zaman kendi kendimden korktum. Zelzele maneviyatımı bozmuş, ölüm peşime takılmıştı ve hakikaten ondan birkaç sene için ayrılamadım.” (s. 96)

Anlatıcı, insanın hayat karşısındaki güçsüzlüğünü ve tüm çabaların boşuna olduğunu depremle idrak eder ve bunu kendine itiraf edemez. Varoluşunu sorgulayan anlatıcı, “*kendi kendime icat ettiği(m) acı felsefeden*” rahatsızlık hissedeceği için uzaklaşır, haykırmak istediği düşünceyi ancak Tahsin Efendi gibi meczup ve toplumdan soyutlanan biri dile getirebilir. Anlatıcı, Tahsin Efendi’nin yaşadığı dışlanmayı yaşamak istemez; Anlatıcının ikinci adam dediği benliği, ölüm-hayatla ilgili düşündüklerini bir daha dillendiremez, bunu dillendirecek birini arar; açığa çıkarıp neticelendiren hem deprem hem de Tahsin Efendi olur. Anlatıcı yaşarken onca başarıya nail olan bir insanın neden yenildiğini sorgular. Tahsin Efendi “*Hayat, ölümün şerefine yazılmış bir kasideden başka bir şey değildir.*” (s. 99) ifadesiyle ölümün tek gerçek olduğunu vurgular.

Deprem, Erzurum halkının güven duygusunu yitirmesine; tedirgin ve hayata şüpheyle yaklaşmasına sebep olur. Anlatıcı kararsızdır, eşikte bekler. Uykusuzluğa katlanamadığı ve dışarıda yatacak bir yeri olmadığı için eve girmek ister ama ucunda ölüm vardır. Yaşamak istediği için sokakta başıboş gezmek diğer seçenektir. İkilemler anlatıcıyı böler ki bu da anlatıcının şüphe duygusunu yoğun hissettiğini göstermektedir:

¹⁹⁵ Vurgular bu çalışmaya aittir.

“Ve nihayet sabah güneşi, beni evimin bir türlü atlamağa cesaret edemediğim eşliğinde yorgunluktan bitkin, insanoğluna bütün hayat ve çalışma emniyetini veren temkinini kaybetmiş, sağa, sola rakkas gibi gidip gelen bir duvar parçasına hazin hazin bakarken buldu.” (s. 93)

Hikâyede bir başka şüphe oluşturan durum, hayat oyundan mı ibrettir sorusuna cevaptır. Anlatıcı zelzele sonrasında toprağa güvenini yitirdiği için hayatı, güldüren eğlendiren bir oyuna benzetir: *“Toprak, üzerinde emeklediğimiz, gezdiğimiz, oturup kalktığımız, hayat dediğimiz gülünç ve mustarip oyunu oynadığımız ve sonra bir gün tekrar kucağına döndüğümüz katı anayı, bana bu zelzele geceleri öğretti.”* (s. 95). Anlatıcının iç dünyasındaki arayışı neticelendiren zelzele olur; anlatıcı, Tahsin Efendi’nin gerçeklerinden sonra istediği kişi olur; korkusuzca ölüme inat, ölümü bekleyerek, hayat oyununda kaybetmeyi göze alarak evine girer: *“Yalnız muhakkak olan bir şey varsa, bu çılgın adam bana güzel bir ders vermişti. Acele acele evime döndüm ve derhal yatağa girdim. Bu ölümlü dünya uykusuz kalmağa değmezdi.”* (s. 101)

4.2.5.5. Evin Sahibi

Hikâyede şüphe duygusu, anlatıcının kuruntularıyla (vehimleriyle¹⁹⁶) gelişir; anlatıcı hastaneye gidene kadar birçok vesveseyle yaşar. Anlatıcının sürekli evhamlanması, uykusuz gezmesi, tedirgin olması; onun anksiyete¹⁹⁷li bir hasta olduğunu gösterir. Anlatıcı, evlendikten sonra dahi her şey yolundayken kaygılanmaya, kötü rüyalar görmeye, olası felaketleri düşünerek tedirgin olmaya, kendini yetersiz bulmaya başlar; karısının kendisini terk edebileceği düşüncesini yaşar ve ondan şüphe duymaya başlar. “Zeynep, anlatıcıyı seviyor mu yoksa ona merhamet mi duyuyor?” sorusu ile “Eve döndüğünde sofada karısını görebilecek mi yoksa karısı onu terk edecek mi?” gibi şüphe uyandıran soruların cevaplarını arar: *“Birdenbire ömrümü ne kadar boş yere ve ne manasız şekilde harcadığımı anladım. Bir kaplumbağanın kabuğuna çekilişi gibi hiçbir manası olmayan bir vehimde, musallat bir fikirde yaşamış, bir sinir buhranına kendimi kaptırmıştım.”* (s. 137) ifadeleriyle anksiyete durumunun farkına varır, Zeynep ile evlendikten sonra bunların sona ereceğini düşünür. Bu sefer de her şeyin yolunda gitmesi onu şüpheye düşürür: *“Zeynep’in beni sevdiği muhakkaktı. Hemen bütün zamanını bana veriyordu.*

¹⁹⁶ Hikâyede, “vehim” kelimesi dokuz kere tekrarlanmıştır.

¹⁹⁷ “Anksiyete, kişinin sürekli olarak kaygı, üzüntü ve tedirgin olmasına neden olur. Anksiyeteli insan, ilişkilerinde aşırı duyarlıdır; kendini yetersiz bulur ve kolayca çöküntüye girer. Olası felaketlere sürekli kaygı duyar. (...) Uyku güçlüğünden ve kötü rüyalarından yakındır.” (Geçtan, 2003: 189)

Fakat yavaş yavaş, bana karşı gösterdiği bu ihtimamda gerçek aşktan ziyade bir hastabakıcısı şefkati sezmeğe başladım. Bu, şüphesiz, kendi zaafplarımın doğurduğu bir vehimdi.” (s. 145)

4.2.5.6. Yaz Yağmuru

Hikâyede Sabri'nin beklenmeyen misafiri, gizemli yapısıyla şüphe uyandırır; Sabri kadının yalan söyleyip söylemediğini anlayamaz. Kurguda kadının anlatımları şüphe uyandırmıştır. Bu sebeple anlatıcı hikâyede bazı durumların şüphe uyandırmaması için şüphesiz¹⁹⁸ kavramını fazlasıyla kullanır:

“Şüphesiz güzel kızdı, üstelik dişlerinin beyaz gülüşü, uysal ve mazlum neşesiyle bu yağmurlu saati, ondan bir parça gibi benimsemişti.” (s. 155)

“O da ayrı mesele. Belki acıyorum, dedi. Bana çok muhtaç gibime geliyor. Belki de seviyorum. Şüphesiz seviyorum.” (s. 164)

Sabri evine kadını davet ettiği gün, kocasının kendisini denizde öldürmek istediğini Sabri'ye söyler ve bir sonraki görüşmede önceki söylediklerinin hepsinin yalan olduğunu belirtir, bütün söylemleri kadından şüphelenmesine neden olur. Sürekli tebessüm etmesi ve kesik kesik konuşması, kadını gizemli hâle getirir. Sabri bilinmezliği çözümlemek isterken kuşulanır. Kadınlı ilgili bilgilere ancak hikâyenin sonunda ulaşılmaktadır. Teyzesinin gölgesi altında büyüyen ve gelişen genç kadının ismi satır arasında geçmez, kadın teyzesinin adını taşıdığını söyler: “*Zaten o başkasının adını vermişlerdi bana. Hem küçük bir kız hem o idim ve bu başkası her lahza hayatıma müdahale ediyor, beni içimden değiştiriyor, idare ediyordu. Her lahza yanımda idi. Korkunç bir şeydi bu...*” (s. 205). Sabri, hikâyenin sonunda kadınlı ilgili kafasındaki sorulara cevap bulsa da kendi ikilemelerinden kurtulamaz. Sabri'nin “*Ben budalayım. Asıl hastalık bende. Kafamda. İçimdeki ikilikte.*” (s. 197) söylemleri, benliğinin bölündüğünü gösterir ki Karagöz ve Hacivat iç seslerinin ortaya çıkması benlik çatışması yaşadığının kanıtıdır. Çocukluğundan itibaren yaşadığı bu çatışma, her şeyden şüphe duymasına neden olur, bu ikircikli tavrı hikâye boyunca görülür.

¹⁹⁸ Hikâyede on bir kez tekrarlanmıştır.

4.2.5.7. Teslim

Trenin gelmesini bekleyen vekiller, üç gün süren bilgilendirme toplantılarında bir şeyi unutup unutmadığını düşünmekte, yanı başındakinin kulağına bir şeyler fısıldamaktadır. Emin, diğerlerini gözlemlerken pandomimada imiş gibi sessiz bir konuşmaya dâhil olur. Herkesin kendi menfaatlerini düşündüğünün farkındadır. Vekillerin yüzlerinde gördüğü şüphe ve ümitli bakışlar, seçim yarışından başka bir şey değildir: *“Bu baş başa fısıltılar dışında, arada bir verilen küçük kaş göz işaretleri, hatırlatan, ısrar eden, şüpheyile düşünen yahut vaat eden bakışlarla, uzaktan uzağa şüphesiz birincisinden biraz daha dağınık; fakat onun kadar ehemmiyetli ikinci bir konuşma daha vardı.”* (s. 214). Emin, aynı şüpheyi yaşar lakin diğerleri gibi ümitli değildir. Tanpınar da, 1946 seçimlerinde bir daha aday gösterilmez. Politikadan hoşlandığını söyleyen *“Tanpınar’ın mizacı değil bu kavgaya kürsü hatipliğine bile müsait değildir.”* (Okay, 2017: 282)

4.2.5.8. Acıbadem’deki Köşk

Hikâyede Sâni Bey’in icatlarını anlamak isteyen anlatıcı, felsefenin temelini oluşturan sorularla metafizikten realiteye -dayısının sayesinde- ulaştığını söyler. Köşkün mimarisini çözebilmesi için kafasında sorular cereyan eder, ondaki düşünme mekanizması evin işleyişini anlarken ortaya çıkar:

“Niçin kapılar bu kadar ehemmiyetle kilitlenirken her katın sofasında yangın merdiveninin açıldığı pencere -çünkü dayım yangın merdivenini İstanbul’da ilk kullananlardan biridir- daima yarı açık bulunur? Neden dayım sokaktan gelecek her şeyden bu kadar çekindiği halde etrafında sadece alçak duvarlar bulunan bahçe tarafını çok emin bir yer addeder ve mutfak kapısının gece gündüz ardına kadar açık bulunmasına göz yumardı? Nasıl olurdu da dayım bu kadar kilit ve sürgü meraklısı olduğu hâlde evdeki anahtarların hiçbiri kilitlerine uymazdı?” (s. 231)

Sâni Bey, tek cümleden ibaret olan yirmi sayfalık risaleye sahaflarda mekanik kitabında son senelere kadar tesadüf edildiğinden bahseder. Ona göre insan kafası icat, ıslah, tadil yolu işler; kitabında bunun felsefesini yapar: *“Tadil ve ıslah yolu ile icat kabil olabileceği gibi, ıslah yolu ile tadil, tadil yolu ile ıslah da kabil ve tavsiyeye şayandı.”* (s.

234). Vahdet-i vücut¹⁹⁹ düşüncesini benimseyen Sâni Bey'in kafasında ve icatlarında karmaşa hâkimdir: *“Ona göre kâinatta her şey fonksiyon ve mahiyet değiştirebilirdi. Bu umumi saadete hizmet için elzem bir çalışma idi. İcat etmeliydi; esas bu idi. Fakat icat edemiyorum diye meysus olmağa lüzum da yoktu. Beşeriyet şimdiye kadar bir yığın icat yapmıştı.”* (s. 234-235)

4.2.5.9. Rüyalar

Hikâyede Cemil gördükleri karşısında aklını yitirdiğini ve delirdiğini düşünür. Rüya üzerine iki ay okuma yapmasına rağmen karışık sıkıntılı rüyalardan bir şey anlamadığını söyler. Doktor “vesvese” ve “vehim” olarak adlandırdığı can sıkıntısından kurtulmak için Cemil’e diyet, egzersiz ve ilaç verir. Alelade rüyalar gördüğünü düşünen Cemil, hayatında ikilik yaşar. Gerçeklerden ve rüyalardan oluşan iki farklı hayatı, kendisinin tereddütlü yaşamasına neden olmaktadır; hayal ve rüya âlemi birbiriyle karışmaktadır: *“Suların tesadüfüne kendisini bırakmak istiyordu. Fakat bu kapalı denizde suların tesadüfî yoktu. Ona doğru gitmek istedi. Fakat birdenbire adeta bütün şeniyet²⁰⁰ hissini kaybetti. Sanki su derinliğine kendini çekiyordu.”* (s. 247)

Cemil, gün içinde dahi rüyaları o kadar çok düşünür ki yaşadıklarından hangisinin gerçek olup olmadığını ayıt etmekte zorlanır. Rüyasında kadına soracağı soruları düşünür, rüyaları farklı bir âleme geçiş gibi düşünür. Bu duruma düştüğü için kendisinden şüphe duyar, bir an aklını yitirdiğini düşünür:

“Bu akşam görürsem muhakkak konuşacağım... diye düşündü. Daha cümle kafasından geçer geçmez gülmeğe başladı. ‘Deliriyorum galiba. Kendi yalanımı hakikat diye alıyorum.’ Saatlerce kendi kendine kızdı, acıdı. Bütün günü bu şüphe ve azap içinde geçiyordu. Üst üste kararlar vermeğe başladı. Bir daha rüyalarını düşünmeyecekti. Bu kararın sevinciyle günün geri kalan kısmını oldukça neşeli geçirdi.” (s. 249)

“Rüyalar” hikâyesi, Tanpınar’ın hayal-hakikat, uyanık olma hâli-rüya durumundaki ikilikten sanatında beslendiğinin apaçık örneğidir. “Antalyalı Genç Kıza Mektup” yazısında estetiğinin Valey’nin sanat anlayışıyla karşılaştıktan sonra şekillendiğini söyler:

¹⁹⁹ “Bütün mevcûdâtın Allah’ın zâtının, sıfat ve esmâsının tecellîleri olduğu, Hakk’ın vücûdundan başka bir şeyin varlığının bulunmadığı, bütün var olanların denizin dalgaları gibi mutlak varlık olan Allah’ın zuhûrundan ibâret olduğu esâsına dayanan tasavvufî görüş.” (<http://www.lugatim.com/s/vahdet>).

²⁰⁰ “Gerçeklik.” (TDK, 2005: 1859).

“Valery’nin ‘velev ki rüyalarını yazmak isteyen adam bile azami şekilde uyanık olmalıdır’ cümlesini, en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya halini kurma şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım çıkar.” (YG: 397-398) ifadeleriyle şiirinde kullandığı rüya motifinin hikâyelerinde de egemen olduğunu görmekteyiz. Bu hikâyede yoğun olmakla birlikte Tanpınar’ın diğer hikâyelerinde de rüyalara eşlik eden duygular çoğunlukla olumsuz duygular olmuştur. Rüyalar, hikâye başkişilerinin korku, keder, yalnızlık, yetersizlik ve şüphe duygularını yaşamasına neden olur ki bu durum Tanpınar’ın rüya motifiyle sanatını canlı tuttuğunu gösterir.

4.2.5.10. Adem’le Havva

Hikâyede Âdem’in uyku ile uyanıklık hâli arasında gidip gelen bir durumu vardır. Tanpınar’ın diğer hikâyelerinde de yer alan hayal-gerçek çatışması burada da geçer. Hikâyede Âdem, uykusunda Rabb’in üstüne doğru eğildiğini ve böğrüne dokunduğunda bir tarafının koptuğunu hisseder:

“... henüz kıvamını bulmamış muhayyilesinin etrafındaki şeylere bulanık bir ayna olan yarım uykusu içinde birdenbire bir tarafının boşaldığını, sonra yanı başında küçük, beyaz bir şeyin kımıldadığını, kendisine üşür gibi, korkar gibi sokulduğunu duymuş ve bu duygu ile kendisini tekrar uzandığı su başında, büyük geniş yapraklı otlar üstünde bulmuştu.” (s. 257)

Havva’nın kim olduğunu ve niçin yaratıldığını anlamak için sorular sorar. Yalnızlığını sonlandıran, kederi ve korkuları karşısında kendisini sarmalayan, hazlara ulaştıran, ölümsüzlüğe doğurganlığıyla karşı koyan bir mahlûk olarak çizilen Havva’nın Âdem’in dünyasındaki hüviyetini, Âdem ilk ayrılıklarını yeryüzüne indiklerinde yaşayınca öğrenir.

4.2.5.11. Bir Tren Yolculuğu

Hikâyede satır arasında sezdiğimiz bir çatışma vardır: hayaller ve gerçekler. Tiyatro oyuncusu Zeynep’in Hollywood’a gidip bir balet ekibi kurmak istemesi imkânsız görünür, genç kız yine de hayalinin peşinden koşar. Başarısızlıklarla sonuçlanan hayallerini takip eden Zeynep’in sonu hazindir. Hikâyede gerçekçi olan ihtiyar oyuncu ise, ihtiyar kadın

rollerinde başarılı olmak için otuz yaşındayken ön dişlerini çektiğini söyler. Anlatıcı, yaşlı ihtiyarın söyledikleri karşısında herkesin aynı şeyleri yaşadığını düşünür:

“Ben de bir şey sormağa cesaret edemedim; daha ötesinin bir imkânsızlık; olmayacağı bile bile kurulan hayaller, cılk çıkan ümitler, birbirini tutmayan hesaplar, farkında olmadan işlenen hatalar, tek çare gibi görünen budalalıklar olduğunu hangimiz bilmeyiz? İnsan hayatı sandığımız kadar değişik değildir.” (s. 273)

4.2.5.12. Yaz Gecesi

Hikâyede tek dünyanın içinde çoğulcu bir yapı görünmektedir; başkişinin, iki genç hanımın (Zeynep’in ve Zehra’nın) aynı odada olmasına rağmen aynı şeyler etrafında düşünmemesi çoğulculuğu gösterir ki bu durum postmodernizmin²⁰¹ en önemli özelliklerindendir. Başkişi, evin eski sahiplerinin kendi dünyasında yarattığı faciaları; Zeynep, kaynatası ve kaynanası ile ilgili muhabbetleri; Zehra ise, yirmi yıl önceki Zehra ile hâldeki Zehra’nın başkişiye hissettiği duyguları zihninden geçirir. Gerçeklik olgusu okuyucuda bölünür; hikâyedeki yoruma açık olan gerçeklik, postmodernizmin “*gerçeğin tek ve tartışılmaz bir açıklaması olamaz*” (Çetişli, 2006: 160) ifadesini desteklemektedir. Hikâyenin sonunda da bütünlük sağlanamaz, hikâye okuyucuya “acaba neden böyle?” dedirtir. Çoğulculuğun merkeze alındığı hikâyede mutabık olunan bir durumdan bahsedilemez, odadaki üç birey de kendi dünyasına çekilir ve kişiler bütünleşmeden hikâye biter. Hikâyedeki bu özellikleri bir araya getirdiğimizde postmodern hikâye özelliklerinin bu eserde de işlendiğini görebiliriz.

Romanda ilahi bakış açısıyla anlatıcının eserin içinde olduğunu hissettirdiği alanlar olmakla beraber en çok göze çarpan iç konuşmalardır. Bu konuşmaların öznelere belirtilmediği için ilk okunuşta kime ait olduğu konusunda okuyucu tereddüt etmektedir. Ayrıca eserde postmodern eserlerin ayırt edici özelliği olan bilinç akışı tekniği de kullanılmıştır:

“Zihninden Boğaz’daki asıl evine gitti. Çocukların odasına girdi. Küçüğün üstünü örttü. Bir pervane lambaya çarptı. Sonra masanın üstüne düştü. Oracığa kanatlarını gerdi. Ölmeğe razı gibi bekledi. – ‘Belki ben evli ve kadın olduğum için böyle düşünüyorum. Bekâr insan hayatın dışında kalıyor!’ Herkes kendi

²⁰¹ Bu hikâyenin postmodernizmle ilişkisi bir başka çalışma konusudur, bu çalışmada şüphe duygusu üzerinden postmodernizmin birkaç özelliğine değinilmiştir.

düşüncesinde, kendi hayatında gizlenmiş yaşıyorlardı. Bütün gece böyle olmuştu. Tekrar içini çekti.” (s. 282)

Hikâyede başkişinin ve Zehra’nın yaptığı şakalar okuyucuda şüphe uyandırmaktadır. Zehra ablasıyla düzelttikleri yatağın ucuna oturup ablasını da yatağa çeker, “*Hem biraz kendi sıcaklığımızı da geçirmeliyiz. Bekâr adam yapayalnız bu odada bütün gece yatacak!*” (s. 277-278) ifadeleriyle kadın ağırbaşlılığını bozar, postmodern eserlerde “*ahlaki ciddiyetin yerini ironi, şüphecilik*” (Çetışli, 2006: 165) almaktadır. Aynı tarzdaki şakayı başkişi hikâyenin ilerleyen bölümlerinde yapar: “*İkinizle birden bu mahremiyette bulunmam ne fena... Teker teker olmalıydı bu iş... diye şakalaştı.*” (s. 283)

Hikâyede okuyucuya geçmiş-hâl arasında bir çatışma sunulur, başkişi geçmişiyile hesaplaşırken geçmişî hâl’e taşımaktadır. Bu ikilem, ifadelerin kesik kesik verilmesini de beraberinde getirir. Aynı zamanda dildeki gizemlilik okuyucuda görecelik kavramını doğurmakta ve de eksilteli anlatımlar yoruma açık bırakılmaktadır.

4.2.5.13. Birinci İkramiye

Hikâyede Tapu Kadastro’da çalışan Emin Efendi büyük ikramiyenin kendisine çıkacağına fazlasıyla inanır, bu yüzden şüphe duygusundan uzak yaşar. Hikâyedeki hayal-gerçek çatışması sonucunda Emin Efendi gerçeklerle yüzleşir. Hayalleriyle hayata tutunan Emin Efendi kendisine ikramiye çıkmadığını öğrendiğinde kalbi durur.

4.2.5.14. Emirgan’da Akşam Saati

Sabri İzmir’den İstanbul’a geldiğinde genç bir kadınla “dostluk”larını sürdürürken evli olduğunu da unutmaz. Çapkınlık niyeti olmayan Sabri, “güzel mahlûk”un cazibesine kapılır; karısının özlemini gidermek niyetiyle genç kadınla dostluk kurar. Karşısına çıkan “en güzeli, en müstesna yaratılmışı”, ona karısını hatırlatır. Karısını sevip sevmediği şüpheinden kurtulmak için bunun üzerine düşünür: “*O halde niçin bu noktadan hareket etmemeli; mesela sevilen ayrılığına en az tahammül edilendir; yahut gerçekten sevilen bizim kainatla birleşme noktamız oluyor demeli!..*” (s. 302). Sabri, sevilen kadının ayrılığına katlanmanın zor olduğuna değinirken kendisine kızar. Hayatta onca cevaplandırılması gereken mesele varken kendisinin uğraştığı “dünyanın en köhne

meseleleri” kendisine gülünç gelir ve “Bir insan aşk hakkında hiçbir fikri olmadan sevebilir ve bu sevgiyi muzaffer veya mağlup bütün ömrünce peşinden ss ifadeleriyle ilk sorusuna cevap bulur.

Sabri, genç kadının cazibesinden etkilenir ve öte taraftan karısını da hâlâ sevmektedir. İki kadını birden sevmenin mümkün olup olmadığı üzerine düşünür. İki yolun ortasında kalan Sabri, genç kadınla yaşadığı film gibi olan dostluğun hatırasını unutmayacağını bilir. “*Bu içinden çıkılmayacak kadar güç bir şey miydi?*” (s. 330) diye sorgulayan Sabri, insan iki şeyi birden düşünebiliyorsa iki insanı da sevebilir çıkarımını yapar. Birden kelimesinin iki ayrı zamanı kastedilebileceğini söyler:

“Fakat hakikatte iki şeyi birden düşünebiliyor muyuz? (...) Son derecede kısa oldukları için biz onları birbirinden ayıramıyoruz, tek bir zaman sayıyoruz. Yahut da üst üste şahsiyetlerin ayrı ayrı zamanlarıdır. Birinci şıkta bütün değişiklik iki haddin arasında geçtiği için bir nevi ritim teşkil eder. Beyaz, siyah. Beyaz, siyah. Tıpkı nabzım gibi. İkincisinde ise insanı, sefer taşı gibi bir şey kabul etmek lazım. Bence de doğrusu budur...” (s. 301)

Sabri kadının evli olup olmadığını sorduğunda kadın kocasının deli olduğunu, vapurda kendisini öldürmek istediğini söyler. “*Bana öyle garip bir şekilde bakıyordu ki... Tabii bu bir şüphe idi. Daha ziyade taşıyan için ayıp olan cinsinden büyük ve korkunç bir şüphe. Bu şüphe bütün hayatımızı zehirleyebilirdi. Onun için elden geldiği kadar unutmağa, gizlemeğe çalıştım.*” (s. 319) ifadeleriyle genç kadın kocası tarafından öldürülme şüphesini hep yaşadığını belirtir. Bütün hikâyeyi uydurduğu söyleyen genç kadın karşısında Sabri şaşırır. İlerleyen saatlerde Sabri genç kadının yalanını yakalar ve kadın evli olduğu gerçeğini söyler.

Sabri’nin kafasını kurcalayan bir başka mesele “*Evli kadın olmak, evli erkek olmak... hiç olmamak*”tır (s. 299). Kahvede otururken yaşadıklarını değerlendiren ve sorgulayan Sabri “*ne garip şeyler düşünüyorum, bugün muhakkak ki felsefeye pek istidadım var*” (s. 299) diyerek kendisinin fazla derin düşünmesine engel olur. Evliliğin insana birtakım sorumlulukları kendiliğinden kabul ettirmesi dile getirilirken hikâyede Sabri evlendikten sonra bu sorumlulukların altında ezilmesi üzerine hava değişimi ister; yeni tanıştığı genç kadın da sorumluluklarını yerine getirmemekte özgür davranır. “*Ne ise evliyim, ama herkes gibi değil. Yani mesuliyetini taşımağa mecbur değilim.*” (s. 318)

Sabri genç kadının etrafında hayatın değiştiğini, kendi içine baktığında her günkü düşüncelerini ve ömrünün büyük meselelerini daha başka bir şekilde gördüğüne inanır. Kafasında bir başka soru belirir: *“Güzelliğin bir hususiyeti miydi, yoksa insan kafasının yaratılışından gelen bir şey mi?”* (s. 321). Kadın güzelliğinden doğan dostluk, Sabri’nin “bugün”ünü ve “mazi”sini ele geçirir. Bütün zaman derinliğinden gelen güzellik idesini öne çıkaran Sabri, Antik Çağ’daki güzellik ideası tartışmalarına kadar ilerleyebilecek bir mevzuu irdeler: *“Çünkü güzellik, diyordu; insan ruhuyla hakkıyla kaynaşabilen tek şeydir. Hatta buna kaynaşmak da denemez, o kadar kendimize mahsus bir hâl ki, hasretten ziyade unutmuş olmak, kavuşmaktan ziyade kendini bulmak var bu işte...”* (s. 321)

4.2.5.15. Fal

Fal baktırmaya giden anlatıcı ve onun arkadaşı eve girdiklerinde sefil ve bakımsız bir oda görür. Onlar falcıyı beklerken falcının ihtiyar yardımcısı, kahveleri getirir. Pis odanın ve eski eşyaların görünümüne bakarak; gelen fincanların kirli, kahvenin ise lezzetsiz olacağını düşünürler. Anlatıcı ve onun dostu, bu durumdan kuşkulandır lakin bekledikleri gibi olmaz, sanatını icra ettikleri için en ehemmiyetli gördükleri şeyi layıkıyla yaptıklarını kahvelerini içtikten sonra karar verirler. Yunan mitolojisinde Pythia, falcılık/bilicilik üzerinden sanatını en iyi şekilde icra ederek Delphoi tapınağının bol kazanç elde etmesini sağlar, aynı durum, bu hikâyedeki falcı için de geçerlidir:

“Hakikaten kadından çok evvel, elinde temiz bir kahve tepsisi ile odaya girdi. İkimiz de fincanlara şüphe ile baktık; fakat iyi yıkandıkları muhakkaktı. Zaten kahve de iyi pişmişti. Belli ki bu, sanatın bir nevi icabı, hatta daha iyi tek vasıtası idi. Bu evde kahve işlerine bir tesviyecinin tesviye aletine, bir doktorun tansiyon aletine veya eczacının terazisine bakıldığı gibi bakılıyor, iyi, temiz olmasına, hülâsa iyi işlemesine dikkat ediliyordu.” (s. 332)

Anlatıcı, falcının “vodvillerden birinde evin delisinin sahneye çıkışına” benzeyen çıkışıyla odaya zıplaya zıplaya girdiğini söyler. Bir sarhoşluk hâlinde içeri giren falcının dengesini yitirmesi yahut kendi iradesine hükmedememesi, anlatıcının ve dostunun gözüne çarpan niteliklerdir: *“... aynı hareketlerde ve yüzünün ifadesinde iki ayrı istikamete gitmeğe çalışır gibi garip bir zıtlık vardı. Aramızda birçoğumuz gibi daha sakin, daha sert, daha vaziyete hâkim olmak istediği; fakat bilmediği, düşünemediği veya kendisine hükmedemediği için böyle olduğu ilk bakışta anlaşıyordu.”* (s. 333). Sağ omzuna taktığı küçük kaplumbağa kabukları ile ilk görene deli olduğu zannını veren kadının tuhaf

hareketleri dikkat çeker. “*Deli daima hazindir. Fakat hakikaten deli mi idi?*” (s. 334) ifadelerinden anlaşılmaktadır ki anlatıcı, kadının aklının yerinde olup olmamasından şüphe duymaktadır.





5. SONUÇ

“Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâyelerinde Duygu” adlı çalışmamızda; Tanpınar’ın 1918-1955 yıllarında yazdığı *Abdullah Efendi’nin Rüyaları*, *Yaz Yağmuru* ve *Kitapların Dışındaki Hikâyeler* ele alınmıştır. *Abdullah Efendi’nin Rüyaları* adlı eserinde “Abdullah Efendi’nin Rüyaları” (1941), “Geçmiş Zaman Elbiseleri” (1939), “Bir Yol” (1937), “Erzurumlu Tahsin” (1937), “Evin Sahibi” (1943) olmak üzere toplamda beş hikâye; *Yaz Yağmuru* adlı eserinde, “Yaz Yağmuru” (1955), “Teslim” (1955), “Acıbadem’deki Köşk” (1949), “Rüyalar” (1952), “Adem’le Havva” (1948), “Bir Tren Yolculuğu” (1947), “Yaz Gecesi” (1951) olmak üzere toplamda yedi hikâye; *Kitapların Dışındaki Hikâyeler*’de ise “Birinci ikramiye” (1918), “Emirgan’da Akşam Saati” (1944), “Fal” (1946) olmak üzere toplamda üç hikâye yer almaktadır. Bu çalışmaya Tanpınar’ın on beş hikâyesi dâhil edilmiş ve bu kapsamda duygular incelenmiştir. Ayrıca hikâyelerde öne çıkan duygular, olumlu ve olumsuz duygular olarak iki kategoride incelenip hikâye kahramanlarının ruh hâline göre tespit edilmiştir. Çalışmamızdaki duyguların olumlu-olumsuz yönü hikâyedeki kahramanların hissettiği doğrultuda şekillenmiştir. Hikâyelerdeki duygular ile kısmen Tanpınar’ın duygularının benzerliği-farklılığı göz önünde tutulmuştur. Tanpınar’ın duygularını çözümleyebilmek adına sanatsal metinler dışındaki *Tanpınar’ın Mektupları*, *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa*, *Yaşadığım Gibi*, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, *Beş Şehir* adlı eserler ele alınmıştır.

Çalışmamızın giriş kısmında birçok filozof ve psikoloğun görüşleri doğrultusunda duyguların insan hayatındaki öneminden ve nasıl oluştuklarından bahsedilmiştir. Ayrıca Tanpınar’ın hayatı, Türk edebiyatındaki ve fikir dünyasındaki yeri dile getirilmekle beraber Türk hikâyeciliğinin kısa bir gelişimi verilip Tanpınar’ın hikâyeciliği üzerine birkaç görüş belirtilmiştir. İkinci bölümde duyguların olumlu-olumsuz yönleri üzerine kuramsal bilgiler verilmiştir; duyguların öznelliği göz önünde tutularak tanımlar yapılmıştır. Üçüncü bölümde Tanpınar’ın birincil ağızdan anlattığı ya da yazdığı günlüklerinde, mektuplarında, denemelerinde ve makalelerinde onun hakkındaki bilgilere ulaşabildiğimiz için bu eserlerde hayatındaki olumlu-olumsuz duygular tespit edilmiştir. Dördüncü bölüm, çalışmanın ana çekirdeğini oluşturan Tanpınar’ın hikâyelerindeki duygulardır, tüm hikâyelerinde olumlu duygulardan sevgi-aşk, arzu, mutluluk, ümit ve

sonsuzluk olumsuz duygulardan üzüntü-keder, korku, yalnızlık, yetersizlik, şüphe incelenmiştir.

Üçüncü bölümde Tanpınar'ın gerçek yaşamında hangi duygulara temas ettiği öğrenilmiştir. Tanpınar'ın çocukluk, gençlik ve sonrasını az çok takip edebildiğimiz günlüklerinde ve mektuplarında Tanpınar'ın duygu dünyasına hâkim olan olumlu ve olumsuz duygular saptanmıştır. İstenilen durumların ve olayların gerçekleşmesi Tanpınar'da olumlu duyguları meydana getirir; Tanpınar'ın tarihi, felsefi, psikolojik ve otobiyografik anlatımlarını içeren eserlerinde en sık geçen olumlu duygular “sevgi-aşk”, “arzu”, “saadet”, “ümit” ve “sonsuzluk”; olumsuz duygular ise “üzüntü-keder”, “korku” “yalnızlık”, “yetersizlik” ve “şüphe”dir. Bu duygular sadece kavramların taranması yoluyla değil, metnin okurda uyandırdığı duygu yoğunluğu da esas alınarak saptanmıştır. Bu duygulara sahip olan hikâye başkışileri erkektir. Hikâyelerdeki erkeklerin hissettiği olumlu ve olumsuz duygular, Tanpınar'ın kendi hayatında hissettiklerinin sanat eserine dönüştürülmüş hâlidir denilebilir: *“Tanpınar'ın hikâyelerindeki erkekler, bizzat Tanpınar'ın çocukluğunda ve gençliğinde yaşadıklarının, gördüklerinin birer yansımasıdır.”* (Sakallı, 2012: 90).

Sevgi-aşk duygusu, Tanpınar hayatının ve sanatının vazgeçilmez duygusudur diyebiliriz; Tanpınar'ın günlüklerinde ismini vermediği bir kadına çok âşık olduğu belirtilir. Tanpınar, evliliği genç yaşlarından ziyade olgunluk evrelerinde düşünür, lakin ömrünü bekâr bir şekilde sonlandırır. Günlüklerinin ana malzemesini gündelik yaşamında karşılaştığı kadınlar ve güzellikleri çevresinde gelişen sevgi-aşk oluşturur; makalelerinde ve denemelerinde ise idealize edilen sevgi-aşktan bahsedilir. Satır arasında Tanpınar'ın okumayı çok sevdiğini, edebiyat dışında resim ve müziğe ilgisi olduğunu görmekteyiz; müzeleri gezmesi ayrıca sevdiği Batı müzisyenlerinin plaklarını -geçim sıkıntısına rağmen- temin etmesi, tarihi yapılarla ilgiyle odaklanması çok yönlü kişiliğinin göstergesidir. Mektupları ise çoğunlukla arkadaş ve dost çevresiyle edebi yazışmalarını içerir, bu mektuplarda sanata duyduğu sevgiyi açık görmektedir. Tanpınar'ın hayatında sanat, kadın ve İstanbul sevgisi bir birleşim oluşturmuştur; bu bağlamda birbirini besleyen üç ögeyi hayatının ve sanatının merkezine alır. Kadın onda hem sevilen hem de arzulanan bir varlıktır; hatta bu şehvi özellikleriyle öne çıkan kadın ile insani yönleri ağır basan kadınları ayırmaktadır. Arzu nesnesi Tanpınar'da kadındır, buna dayanarak cinsellik ibarelerini fazlasıyla dillendirir. Bazı anlatımlarında bu sebeple lilitacılık bile yapar, ona

göre güzel bir kadın her şeyden önce karşı cinsten içgüdüsel bir istek uyandırır. Tanpınar, mutluluk duygusuna gerçek manada yaklaşamaz; küçük mutluluklarla yaşamını idame ettirir. Ona göre ülkesinde ve yurt dışında şöhrete kavuşmak, para sıkıntısı yaşamamak, ev kurmak, sevdiğine kavuşmak gerçek mutluluğun tanımıdır; kendi devrinde ve toplumunda yaşayan bir insanın saadeti yakalayamayacağından ancak huzuru yakalayabileceğinden bahseder. Özellikle borçlanmalar sonrasında borcunu ödemeyi ve de hastalıklarından kurtulmayı ümit eden bir Tanpınar görülür. Ümit duygusu özellikle günlüklerinde karşımıza çıkmaktadır, korkuyla karşıtlık oluşturan ümit duygusu, Tanpınar'ı yaşadığı tüm olumsuz şeylere karşı ayakta tutan duygudur. Eserleriyle sonsuzluğu yakalayacağını düşünür, kalıcılık onun sanatının önemli bir özelliğidir.

Tanpınar, hayatının çeşitli evrelerinde yaşadığı sıkıntılar sebebiyle olumsuz duygulardan kaçamamıştır. Tanpınar'ın hayatı acıların içinde ilerler; hastalıkları, para sıkıntısı, anlaşılmamak onun en büyük acılarını oluşturur. Kaderinin dışına çıkabileceğine inanan bir Tanpınar yoktur. Tanpınar'ın yoğun hissettiği bir başka duygu ise yalnızlıktır, çocukluk anılarından bahsederken Tanpınar hep yalnızdır; öğretmen, akademisyen ve milletvekili olduğunda da tek başınadır. Ülkedeki yalnızlığı, yurtdışına çıktığında da peşini bırakmaz. Bu kapsamda yalnızlık duygusu da Tanpınar sanatını şekillendirmiştir. Tanpınar'ın bazen yazınsal yaratım aşamasında yalnız kalmayı bilinçli seçtiğini bazen de onu toplumun dışında kalan bir birey olarak görmekteyiz. Toplum karşısında yalnız kaldığında ya da anlaşılmadığında iç çatışma yaşamaktadır. Bununla birlikte sanatının mükemmeliyetçi havada gitmesini isteyen Tanpınar, kendi eserlerini yahut çalışmalarını beğenmez, bu nedenle eksiklik duygusu yaşar yahut çevresinin onu ciddiye almadığı durumlarda kendisini yetersiz hisseder. Kendi dünyasına çekilen ve orada yaşayan Tanpınar'ın bu olumsuz duygularla birlikte benliğinden ve varoluşundan şüphe duyduğu satır araları mevcuttur. Tanpınar'da korku duygusunun da yeri de büyüktür; korku, ümit ve arzu ettiği şeylerin gerçekleşmeme durumunu düşündüğünde belirir; bu sebeple her şeyden korktuğunu söyler. Tanpınar'ın yaşadığı olumlu-olumsuz duygular, denilebilir ki hayatından eserlerine yansımıştır.

Dördüncü Bölümde hikâyelerde karşımıza çıkan olumlu ve olumsuz duygular ele alınırken Tanpınar'ın dünyasının yansıtılıp yansıtılmadığı olgusu peşinde çalışılmıştır. Hikâyelerde işlenen duygular ile Tanpınar gerçekliği daha fazla olan eserlerindeki duyguları kıyasladığımızda benzerlik arttıkça Tanpınar ile ilgili gizil bir bilgiyi satır

arasında teyit etmiş bulunmaktayız. Hikâyelerdeki başkişiler, sevgi-aşk duygusu çerçevesinde ele alındığında kişilerin ikilik yaşadığı görülmüştür. Aşk duygusu, cinsellikle birlikte verildiği gibi idealize edilerek de verilmiştir. Hikâyelerin başkişisi erkekler genelde evlidir, karşısına güzel bir kadın çıktığında ikilik yaşar. Hikâyelerin genelinde içgüdüsel bir duygu olan arzunun yer aldığı görülmüştür, kadın bedeninin güzelliği tablolardeki gibi resmedilmiştir. Hikâye başkişileri anlık mutlulukları yakalar lakin iç huzuru yakalayamaz. Bu kendinden kaçışları rüyalarda yahut gecenin karanlığında gerçekleşirken sığındıkları ümitleri vardır. Kişiler, ümitsizliğe düşmeden yaşadıkları zor hayatı bir şekilde idame ettirirler. Sonsuzluk duygusuna güzellik, zaman ve rüya çerçevesinde biçim verilir. Olumsuz duyguların daha hâkim olduğu hikâyelerde hep bir keder, korku, yalnızlık, eksiklik ve şüphe yer alır. Tanpınar'ın hikâyelerindeki kişiler, tezatlıkların içinde mücadele vermektedir. Bir taraftan keder duygusunu yaşarken diğer taraftan aşk duygusunu yaşayan, bir taraftan arzu yaşarken diğer taraftan ıstırap yaşayan hikâye kişileri mevcuttur.

Hikâyelerinde; hastalık, benlik arayışında olmak, parasızlık, kadınsızlık, her şeyden kaçış olumsuz duyguların kaynağı olarak gösterilebilir. Hikâyelerde talih yıldızının bedbahtlığından kaçınamayan ve ona boyun eğen kişiler fazladır; onlar yaşadığı toplumun ve dönemin sorunlarından kaçamadığı için kederlidirler. Korku duygusu hikâyelere hâkim bir duygudur, ölüm karşısında aciz olan insanın bilinmezliği yaşaması anlatılır; ölümün sürekli insanı takip eden gölge gibi ardında olması hikâye kişilerini korkutur. Hikâyedeki kişilerin çevresi çok kalabalık değildir, sokakta yürürken dahi yalnız olan hikâye kişileri bu durumdan ara sıra şikâyetçi olur. Özellikle güvensiz bir yapıya sahip olan kişiler, hayat karşısında kuşku duyar.

Çalışmamızla Tanpınar'ın hayatında ve hikâyelerinde öne çıkan duygular tespit edilmiştir. Bu bağlamda öncelikle Tanpınar'ın hikâyeleri taranıp duyguların kullanım sıklığı ve yansımaları üzerinden hikâyelerin ve kısmen Tanpınar'ın duygu dünyası saptanmıştır. İnsanın duygu ve düşünceler toplamı olduğu göz önünde tutulduğunda Tanpınar'ın hikâyelerindeki duyguların, sanatkârına ait olduğunu söyleyebiliriz; Tanpınar, “şahsi masallar”ındaki duygularını hikâyelerine yansıtmıştır denilebilir.

KAYNAKLAR

- Adler, A. (2000). *Yaşama Sanatı*. (Çev. K. Şipal). İstanbul: Say Yayınları.
- Adler, A. (2019). *İnsan Tanıma Sanatı*. (Çev. K. Şipal). İstanbul: Say Yayınları.
- Akarsu, P. (2010). *Sürrealizm ve Rüya*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Alıcı, Y. (2018). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Öykülerinde Bedensel ve Ruhsal Hastalıklar Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Altıntaş, H. (Çev ve Drl). (2018). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aristoteles, (1995). *Retorik*. (Çev. M. H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atbakan, B. U. (2012). *Spinoza'da Modus ve Conatus Kavramları Bağlamında Sevinç ve Keder Sorunu*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ayvazoğlu, B. (2019). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Baker, U. (2014). *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Borgna, E. (2014). *Ruhun Yalnızlığı*. (Çev. M. M. Çilingiroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cebeci, L. (2001). "İsrafil". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 23, 180-181.
- Çetişli, İ. (2006). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Descartes, R. (1998). *Yöntem Üzerine Konuşma ve Descartes Üzerine Birkaç Söz*. (Çev. ve Drl. A. Timuçin ve Y. Timuçin). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Dönmez, N. I. (2014). *Freud'un Düş Kuramları ve Sürrealistler*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Düzgün, Ş. A. (2011). "İslam'da Mutluluğun Anlamı ve Tecrübesi". *Kelam Araştırmaları Dergisi*, 9 (2), 219-238.
- Enginün, İ. ve Kerman, Z. (Ed.). (2018). *Günlükleri Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erdem, S. (1991). "Babil Kulesi". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 4, 392-395.
- Erden, C. (2016). *Dünya Mitlerinde Yılan*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

- Erhat, A. (2018). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fromm, E. (1990). *Umut Devrimi*. (Çev. Ş. Yeğin). İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Galata, M. (2015). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Mitolojik Unsurlar*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Geçtan, E. (1974). "Varoluşçu Psikolojinin Temel İlkeleri". *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 7 (1), 13-17.
- Geçtan, E. (1982). *Çağdaş Yaşam ve Normaldışı Davranışlar*. Ankara: Maya Matbaacılık.
- Geçtan, E. (1994). *İnsan Olmak*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Geçtan, E. (2015). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güç, A. (2008). "Ruh Çağırma". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 35, 200-201.
- Gürbilek, N. (2016). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hartmann, H. (2016). *Ben Psikolojisi ve Uyum Sorunu*. (Çev. B. Büyükkal). İstanbul: Metis Yayınları.
- İleri, S. (2013). "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri". *Türk Dili Dergisi*, 25 (286). Ankara: TDK.
- İnci, H. (2014). *Orpheus'un Şarkısı Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. (Çev. Z. A. Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. (Çev. E. Gürol). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Kaplan, H. (2018). *Dini İnanç, Dini Tasavvur, Şüphe ve İnançsızlık*. (Ed. H. Apaydın). *Din Psikolojisi*, İstanbul: Lisans Yayıncılık, 65-88.
- Kaplan, S. (2013). *Geç Kalan Adam Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Kasapoğlu, A. (2004). "Şüphe İnkâr İlişkisi". *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 1, 57-116.
- Kasapoğlu, A. (2005). "Dinsel Şüphe". *Kelam Araştırmaları Dergisi*, 3 (2), 65-82.
- Kayıklık, H. (2005). "Psikolojik Açından İnanç, İman ve Şüphe". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 133-155.
- Kılavuz, A. S. (1994). "Ebed". *TDV İslam Ansiklopedisi*, 10, İstanbul: TDV.

- Kierkegaard, S. (2002). *Korku ve Titreme*. (Çev. İ. Kapaklıkaya). İstanbul: Anka Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2014). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (Çev. M. Mukadder Yakupoğlu). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Montaigne, (2006). *Denemeler*. (Çev. S. Eyüboğlu), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Moran, B. (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirileri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okay, O. (2017). *Bir Hülya Adamının Romanı Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özcan, N. (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Resim*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Özcan, N. (2016). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Fransızca Kelimeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özcüler, E. (2015). *İsteme ve Akıl İlişkisi Üzerine İki İnsan Görüşü: Freud ve Lacan*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özkan, İ. H. (2001). “Kâr-ı Nâtık”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 24, 356-357.
- Parlatır, İ. (2012). *Fransızca-Türkçe Sözlük*. Ankara: Yargı Yayınevi.
- Pelister, T. G. (2015). “Othello’da İlkel Kavramı Bağlamında Gölge Arketipi”. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 15, 99-109.
- Platon, (1995). *Şölen* (Çev. A. Erhat-S. Eyüboğlu). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Polat, N. H. (2002). “Kehkeşan”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 25, İstanbul: TDV.
- Rilke, R. M. (2007). *Çünkü Zordur Sevgi*. (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınları.
- Russell, B. (2014). *Mutlu Olma Sanatı*. (Çev. Y. Sağlamtürk). İstanbul: Say Yayıncılık.
- Sakallı, F. (2012). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâyelerinde Erkekler”, *TYB Akademi*, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, 5 (79-92).
- Sarıtaş, D. (2015). *Modern Töz Metafiziğinde Descartes’in Ruh ve Beden Düalizmi*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Sartre, J. P. (2017). *Varoluşçuluk*. (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.
- Schimmel, A. (1998). *Sayıların Gizemi*. (Çev. M. Küpüşoğlu). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Schopenhauer, A. (2008). *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar*. (Çev. M. Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2019). *Mutlu Olma Sanatı*. (Çev. Ş. Sunar). İstanbul: Can Yayınları.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet*. (Çev. B. Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Smith T. W. (2018). *Duygular Sözlüğü*. (Çev. H. Şirin). İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Sunat, H. (2004), *Boşluğa Açılan Kapı Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Şahin, İ. (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Şahin, İ. (2015). “Sanatın ve Sanatkârın Alegorisi Olarak Abdullah Efendi’nin Rüyalari”, *Türk Dili*, 109 (767-768), 287-304.
- Taburoğlu, Ö. (2019). *Tanpınar Sözlüğü Şahsi Bir Masalın Simgeleri*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Taner, H. (1983). *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tanpınar, A. H. (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2011). *Hikâyeler*. (Ed. ve Haz. İ. Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2017). *Tanpınar’ın Mektupları*. (Haz. Z. Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2017). *Yaşadığım Gibi*. (Haz. B. Emil). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2018). *Beş Şehir*. (Haz. Z. Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2018). *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa*. (Haz. İ. Enginün ve Z. Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2019). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, N. (2019). *Duyguların Psikolojisi ve Duygusal Zekâ*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK.
- Wells, H. G. (2016). *Doktor Moreau’nun Adası*. (Çev. A. Kaftan). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Yavuz (1992) “Bezm-i Elest”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 6, 106-108.
- Yücel, V. (2016). “Duygularla Bilme: Ulus Baker’in İmajlar Felsefesi ve Görsel Demontaj”, *Arkhe Logos Felsefe Dergisi*, 1, 145-156.

İnternet Kaynakları

- İnternet: Çeçen, A.R. (2002). “Duygular İnsan Yaşamında Neden Vazgeçilmez ve Önemlidir?”. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9, 164-170. Web: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/cusosbil/issue/view/5000000160> adresinden 1 Eylül 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Çoraklı, B. (2012). “Çini ve Seramiklerde Tavus Kuşu Figürü”. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, 7-16. Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd/issue/46970/589430> adresinden 5 Nisan 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Dürü, Ç. (2018). “Şanssızım Anlatımının Mazoşist Kişilik Bağlamında İşlevi”. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 29 (2) 131-137. Web: http://www.turkpsikiyatri.com/PDF/C29S2/tpd_c29_s2_131-137.pdf adresinden 28 Aralık 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Elkind, D. (1979). “Erik Erikson: İnsanda Gelişimin Sekiz Evresi”. (Çev. Ali Dönmez), *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 12 (1) Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/502/6011.pdf> adresinden 28 Ocak 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Engin E., Kaçmaz E. D., Uğuryol M. (2016). “Yalnızlık Kavramı ve Sağlıklı Yaşam Üzerine Etkileri: Gözden Geçirme”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (42). 1101-1105. Web: http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt9/sayi42_pdf/4sosyoloji_psikoloji_felsefe/engin_esra_merveugurluyol.pdf adresinden 21 Aralık 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Karak, Ş.K. (2013). “Ernst Theodor Amedeus Hoffmann’ın Eserlerinde İncelenen Fantastik Bir Motif: Eş Ruh”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (24). 237-247. Web: http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi24_pdf/kirgizkarak_senay.pdf adresinden 20 Kasım 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Kaya, M. (2013). “Platon’un Ruh Kavramı”. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 171-182. Web: <https://sbd.aku.edu.tr/arsiv/c15s1/c15s1b9mustafakaya.pdf> adresinden 3 Eylül 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Kierkegaard, S. (2016). “Johannes Climacus ya da Her Şeyden Şüphe Edilmelidir”. (Çev. İ. Yıldırım). *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 26 (2). Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kaygi/issue/27475/613106> adresinden 9 Ağustos 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Tuğrul, C. (1999). “Duygusal Zekâ”. *Klinik Psikiyatri Dergisi*, 1, 12-20. Web: https://www.journalagent.com/kpd/pdfs/KPD_2_1_12_20.pdf adresinden 3 Eylül 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Türkmen, S. (2014). “Spinoza’da Sonsuzluk Sorunu ve Praksis”. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 23, 205-218. Web: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/kaygi> adresinden 4 Ağustos 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Ural, Ş. (2007). “Sonsuzun Kavranılması”. *Mantık, Matematik ve Felsefe III. Ulusal Sempozyum Bildirileri*, 73-90, İKÜ Yayınları, Web:

<https://www.safakural.com/files/sonsuzun-kavranilmasi.pdf> adresinden 17 Nisan 2019'da alınmıştır.

İnternet: Yaşar, M. R. (2007) “Yalnızlık”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17 (1) 237-260. Web: <http://web.firat.edu.tr/sosyalbil/dergi/arsiv/cilt17/sayi1/237-260.pdf> adresinden 9 Ekim 2019'da alınmıştır.

İnternet: Yıldız, E. (2007). “İnsan Duygularına Yeni Bir Yaklaşım: Duygu Sosyolojisi”. *Yeni Düşünceler Dergisi*, 2, 235-253. Web: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/674434> adresinden 9 Eylül 2019'da alınmıştır.



ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Çınar Boy, Zehra
 Uyuğu : T. C.
 Doğum tarihi ve yeri : 11/01/1986 - Yalova
 Medeni hali : Evli
 Telefon : 507 231 4647
 Faks : -
 e-mail : boyzehra@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üni. Yeni Türk Ed.	Devam ediyor.
Lisans	Ankara Üniversitesi	2009
Lise	Şehit Osman Altinkuyu Anadolu Lisesi	2005

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2010	Ankara	Milli Eğitim Bakanlığı

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Çınar Boy, Z. (2019). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ‘Abdullah Efendi’nin Rüyalari’ Adlı Hikâyesinde ‘Gölge’ Arketipi”, *İNCİSS Uluslararası Medeniyetleri Çalışmaları Dergisi*, 4(2) 166-179.

Hobiler

Bağçe işleriyle uğraşmak, tasarım yapmak, dergi editörlüğü yapmak, seyahat etmek...



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...

