



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Bir Künstlerroman Olarak Huzur

Doktora Tezi

Özcan Gökhan

Kasım 2024



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Bir Künstlerroman Olarak Huzur

Doktora Tezi

Özcan Gökhan

Danışman

Prof.Dr. Secaattin Tural

Kasım 2024

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Özcan Gökhan tarafından hazırlanan “Bir Künstlerroman Olarak *Huzur* başlıklı bu Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Unvanı Adı Soyadı: Prof. Dr. Secaattin TURAL

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Unvanı Adı Soyadı: Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Unvanı Adı Soyadı: Dr. İlker KÖMBE

Kurumu: İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Unvanı Adı Soyadı: Doç. Dr. Nuri SAĞLAM

Kurumu: İstanbul Üniversitesi

Unvanı Adı Soyadı: Dr. Fırat KARAGÜLLE

Kurumu: İstanbul Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 13/ 11 / 2024

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığımda yazılan bu tezin APA yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara uygun olarak yapılandırıldığı ve bu kılavuzun metin içi kaynak gösterme standartlarının bu tezde tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza

Prof. Dr. Secaattin TURAL

Etik İlkeler Sadakat Beyanı

Hazırladığım bu tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

İmza

Özcan GÖKHAN

ÖZET

BİR KÜNSTLERROMAN OLARAK HUZUR

Gökhan, Özcan

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Secaattin Tural

Haziran, 2024. 246 sayfa.

Çalışmada, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında birçok incelemeye konu olmuş *Huzur* romanı küntlerroman türü ve temaları açısından incelenmiştir. Tezin amacı, yirminci yüzyıl Türk romanının oluşumunda önemli bir konumu bulunan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yazar olma öyküsünü *Huzur* romanı ekseninde ortaya koymaktır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanat, estetik ve hayat anlayışını temsil etmesi bakımından *Huzur* küntlerroman türünün özelliklerini gösteren bir eserdir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleri üzerine yapılan araştırmalar her yıl artmasına rağmen *Huzur*'un sanatçının gelişimi ve oluşumunu konu alan yapısı üzerine çalışma yapılmaması bilimsel araştırmalar açısından bir eksikliktir. Bu sebeple çalışmada ele alınan konular küntlerroman türüyle olan ilişki açısından değerlendirilmiştir. Çalışmanın giriş bölümünde yirminci yüzyılda sanat ve yaşam üzerinde kalıcı tesirler bırakan büyük hadiselerin sanatçılarda yol açtığı değişim ve dönüşüm; küntlerroman türünün kavramsal çerçevesi çizilerek bildungsroman türüyle olan ilişkisi bağlamında irdelenmiştir. Küntlerroman ile bildungsromanın yapı ve tema açısından özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Birinci bölümde *Huzur* romanının genç sanatçı prtagonisti mesuliyet bilinci, aydın sanatçı tipolojisi, edebi idealler ve sanatsal dönüşüm üzerinden ele alınmıştır. İkinci bölümde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bir yazar olarak sanatçı kişiliğinin bir iç sese evrilmesi, bireysel estetiği ve romana öteki ben olarak yansıyan yaralı bilinci sanatçı bakışının ve yaşamının tezatları ile değerlendirilmiştir. Tanpınar'ın teorik yazıları, öyküleri, romanları ile metinlerarası ilişki kurduğu anlatılara mümkün olduğunca yer verilmiştir. Tanzimat Dönemi Türk edebiyatından yeni Cumhuriyetin serpildiği 1950'li

yıllara kadar hayat ve sanat anlayışında yaşanan radikal dönüşüm, batılılaşma/modernleşme/yenilikler ile bu sürecin sebep olduğu huzursuzluğun Huzur romanındaki izdüşümleri gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, bildungsroman, künstlerroman, *Huzur*, bohem, dekadın, aydın sanatçı tutumu, mektuplar, dönüşüm, uyum, modernleşme.



ABSTRACT

HUZUR AS A KÜNSTLERROMAN

Gökhan, Özcan

Doctoral Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Advisor: Prof. Dr. Secaattin Tural

June, 2024. 246 pages.

In the study, the novel ‘Huzur’, which has been the subject of many analyses in the Turkish literature of the Republican Period, is analysed in terms of the *künstlerroman* genre and its themes. The aim of the thesis is to reveal the story of Ahmet Hamdi Tanpınar, who has an important place in the formation of the twentieth century Turkish novel, on the axis of the novel ‘Huzur’. In terms of representing Ahmet Hamdi Tanpınar's understanding of art, aesthetics and life, ‘Huzur’ is a work that shows the characteristics of the *künstlerroman* genre. Although the research on Ahmet Hamdi Tanpınar's works increases every year, the lack of studies on the structure of ‘Huzur’ on the development and formation of the artist is a deficiency in terms of scientific research. For this reason, the issues discussed in the study are evaluated in terms of the relationship with the *künstlerroman* genre. In the introductory part of the study, the change and transformation caused by the great events that left lasting effects on art and life in the twentieth century; the conceptual framework of the *künstlerroman* genre is drawn and examined in the context of its relationship with the *bildungsroman* genre. The characteristics of *künstlerroman* and *bildungsroman* are tried to be determined in terms of structure and theme.

In the first part, the novel ‘Huzur’ is analysed through young artist leadership, sense of responsibility, intellectual artist typology, literary ideals and artistic transformation. In the second part, the evolving of Ahmet Hamdi Tanpınar's artistic personality into an inner voice, his individual aesthetics and his wounded consciousness reflected in the novel as the alter ego are evaluated with the contradictions of his artistic perspective and life. Tanpınar's theoretical writings, short stories, novels, letters and narratives with which he established intertextual relations are included as much as possible.

Along with the radical transformation, westernisation/modernisation/innovations in the understanding of life and art from the Turkish literature of the Tanzimat Period until the 1950s when the New Republic flourished, the projections of the restlessness caused by this process in the novel *Huzur* are tried to be shown.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, bildungsroman, künstlerroman, *Huzur*, bohemian, decadent, intellectual artist attitude, letters, transformation, adaptation, modernisation.



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
ÖN SÖZ.....	xii
ÖZET.....	iv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANATÇININ AYDIN OLARAK PORTRESİ: MÜMTAZ	24
1.1. KAHRAMANIN SANATSAL YOLCULUĞU	25
1.1.1. İlk Adımlar, Mümtaz'ın Çocukluğu ve Gençliği	27
1.1.2. Sanatçı Benliğin Uyanışı	43
1.1.3. Ophelia, Orpheus Kompleksi, Peripatetik Yürüyüşler ve Mümtaz'ın Bakışları.....	52
1.2. SANATÇI KAHRAMANIN AYDIN KİMLİĞİYLE ORTAYA ÇIKMASI: İHSAN ETKİSİ	59
1.2.1. Kendiliğin İnşasında Babanın Rolü.....	61
1.2.2. İyi Sanat ve Tanpınar'ın Paltosu	65
1.2.3. Sentezi Görmek, Devam Zincirini Kurmak.....	70
1.3. SORUMLULUK DUYGUSU: TOPLUMSAL MESULİYET	80
1.3.1. Sorumluluk Bilinci	86
1.3.2. Babanın Gölgesi: Repertuarın Tekrarı.....	91
1.3.3. Aydın Sanatçının Toplumsal Karakteri	93
1.4. SANATÇI KAHRAMANIN KENDİNİ VAR ETME ÇABASI.....	97
1.4.1. Şeyh Galip Romanı	97

1.4.2. Kendine Giden Anlatı.....	104
1.4.3. Eser ve Sonsuzluk Arzusu	106
1.5. SANATÇI KAHRAMANIN İKİLEMİ: BİREYSEL YÖNELİMLER.....	110
1.5.1. Aşkın Estetize Edilmesi: Nuran	111
1.5.1.1. Aşkın Kıyılarından Dünyaya Bakmak.....	116
1.5.1.2. Sanatkârca Yaşama Arzusu	122
1.5.1.3. Mutluluk Özlemi: Ütopik Güzellik.....	129
1.5.1.4. Mahur Besteden Dünyaya Bakmak	132
1.5.2. Toposu Mitosa Dönüştürmek: İstanbul	134
1.5.2.1. Boğazın Şiirsel Panoraması	135
1.5.2.2. Üsküdar'ın Ruhani Dokusu	138
1.5.2.3. Estetik Anıtlar: Mimari, Musiki ve Resim	143
1.5.3. Sanata Bakış	147
1.5.3.1. İmkânsızın Burçlarında Gezen Şiir.....	152
1.5.3.2. Hayatı Bir Roman Gibi Yaşamak	153
1.5.3.3. Ebediliğin Sesteki Formu: Musiki	154

İKİNCİ BÖLÜM

2. KAHRAMANIN SANATSAL DÖNÜŞÜMÜ: SUAT	158
2.1. BOHEM-DEKADAN BİR HAYATIN SANCILARI	159
2.1.1. Geçmiş Olmayan Adam	161
2.1.2. <i>Telaşlı Müntehir</i> /Bir Katil	164
2.1.3. İsyan Hissiyle Doğup İnkâra Ulaşma	167
2.2. ESTETİK BİREYCİLİK.....	168
2.2.1. Babaya İsyan: <i>Ne Ronsard Ne Fuzulî</i>	171
2.2.1.1. Yeni İnsanı/Sanatçı Kahramanı Kurma Rüyası	173

2.2.1.2. Kendilik Bilinci ve Umutsuzluk	175
2.2.1.3. İyinin ve Kötünün Ötesinde	177
2.2.1.4. Tanrı'sını Yitirmiş Bir Nihilist	178
2.2.1.4.1. Paradoks: Tezatların Terkibi	183
2.2.1.4.2. Özgürlük ve Varlık Endişesi	185
2.3. İKİZİNİ ÖLDÜRMEK: SANATIN KURBAN EDİLMESİ	188
2.3.1. Kötülüğün Estetiği.....	190
2.3.2. Dekadan Hikâyeler Bohemyan Mektuplar	194
2.3.3. Sisyphos'un Kayası Suat'ın Yaşamı	201
2.3.4. Hastalık, Savaş ve Ölüme Son Bir Bakış	206
2.3.5. Yaşamayı Göze Alamamak: Bir İntihar Konçertosu.....	212
SONUÇ.....	218
KAYNAKÇA	223

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.	: Aktaran
Alm.	: Almanca
bkz.	: Bakınız
C	: Cilt
çev.	: Çeviren
ed.	: Editör
Fr.	: Fransızca
haz.	: Hazırlayan
İng.	: İngilizce
Osm. T.	: Osmanlı Türkçesi
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
ss.	: Sayfa Sayısı
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
TDAC	: Türk Dili Araştırma Cemiyeti
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: ve benzeri
vs.	: vesaire

ÖN SÖZ

Modern Türk Edebiyatı'nda *Huzur* romanı kadar incelemelere konu olma ayrıcalığına erişmiş pek az roman vardır. Bu incelemelerde eser birbirinden farklı okumalara tabi tutulmuştur. Türk edebiyatının en güzel aşk romanı, aydınlarımızın trajedisi, Doğu-Batı meselesi, eski-yeni çatışması, medeniyet değişiminin toplumda ve aydınlarımızda yol açtığı buhranlar, İstanbul'un dil-mimari-musiki ölçeğinde Boğaz ve semtleriyle yeniden inşa edilmesi, üst yapı alt yapı diyalektiği bağlamında toplumsal sorunların çözümlenmesi, modernleşme hareketleri sonucunda yaşanan kültürel-ahlaki ve toplumsal dönüşümler, insanın varoluş sorunsalı, toplumsal sorumluluk ve aydının rolü, sanatçı aydın geleneği bağlamında karakter kurgusu, Türk romanında babanın rolü, insanın huzuru kendi içinde araması ve kişisel ideallerinden vazgeçmesi, Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen radikal devrimlerin eleştirilmesi gibi birçok konu üzerinden çeşitli yorumlar dile getirilmiştir. *Huzur*'un çok sesli ve çok katmanlı yapısı düşünüldüğünde bu konu ve yorumların hemen hemen hepsinin kendi içinde tutarlı olduğunu söyleyebiliriz. Tanpınar'ın düşünceleri, eserleri, hayatı ve sanat anlayışı üzerine bugüne kadar yüzlerce akademik tez hazırlanmış olmasına rağmen halen de Tanpınar üzerine, akademi içinde ve dışında, çalışmalar artarak devam etmektedir. *Huzur* romanı da bu çalışmalarda incelenen eserlerin başında yer almaktadır. Ancak bu çalışmalarda *Huzur*'da yazarın sanatçı kahramanının oluşumunu ele alması hususu yeterince incelenmemiş, bu konuda müstakil bir çalışma yapılmamıştır. Batı edebiyatında *bildungsroman*ın bir alt türü olarak ortaya çıkan *künstlerroman*, sanatçı kahramanının oluşumunu ve gelişimini ele alır. Yazarın otobiyografisinden yola çıkarak oluşturduğu, sanatçı kahramanının gelişim ve dönüşümünü konu edinen bu romanların Türk edebiyatındaki başlıca örneklerinden biri de *Huzur*'dur. Tanpınar'ın hayatının ve düşüncelerinin en çok yansıdığı eseri olması bakımından *Huzur*'da biyografik özellikler baskındır. *Huzur*, sanatçı kahramanının oluşumunu ve dönüşümünü merkeze aldığı için çalışmamızda *künstlerroman* bağlamında değerlendirilmiştir.

Çalışmamız “Giriş” ve “Sonuç” bölümleri hariç, “Sanatçının Aydın Olarak Portresi: Mümtaz” ve “Kahramanın Sanatsal Dönüşümü: Suat” başlıklı iki ana bölümden ve elli alt başlıktan meydana gelmektedir. Çalışmanın birinci bölümünde aydın sanatçının

portresi protagonist olarak değerlendirdiğimiz Mümtaz karakteriyle çizilmeye çalışılmıştır. Kahramanın sanatsal yolculuğu; Mümtaz'ın çocukluğu, sanatçı kişiliğinin uyanışı ve mitolojik bağınıtlarıyla ele alınmıştır. Birinci bölümün ikinci alt başlığında aydın sanatçı tutumu; babanın rolü, iyi sanat, terkipçi sanat anlayışı ve devam zinciri metoforu ekseninde incelenmiştir. Üçüncü alt başlıkta mesuliyet duygusu, babanın gölgesi ve aydın sanatçının toplumsal karakteri anlatılmıştır. Dördüncü alt başlıkta sanatçı kahramanın kendini var kılma çabası doğrultusunda yazmaya çalıştığı romanı, kendine giden anlatı ve sonsuzluk arzusu bağlamında yorumlanmıştır. Beşinci alt başlıkta ise Mümtaz'ın kararsızlığı bireysel yönelimleri ile verilmiş; aşkın estetize edilmesi, Nuran'a olan aşkı ve bu aşktan sonra protagonistin hayata bakışı, sanatkârca yaşama tutukusu, ütöpik güzellik anlayışı anlatılmış, musiki üzerinden yeni bir dünya kurma tasavvuru gösterilmiştir. Bu bölümün alt başlıklarında İstanbul'un topostan mitosa dönüşümü; Boğaz, İstanbul gezileri bağlamında Tanpınar'ın şiir-mimari-musiki arasında kurmaya çalıştığı rüya estetiği ile verilmeye çalışılmıştır. Mümtaz'ın rüya estetiği ile oluşturmaya çalıştığı dünya, poetika-musiki-resim birlikteliği ekseninde yorumlanmıştır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde sanatçı kahramanın dönüşümü, iç sesi veya öteki benliği olarak değerlendirdiğimiz, Suat karakteri üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Suat'ın bohem/dekadan hayat sancıları, geçmişsiz/tarihsiz bir karakter olması, intihara olan meyli, isyandan inkara uzanan düşünceleri ikinci bölümün birinci alt başlığında işlenmiştir. İkinci alt başlıkta estetik bireycilik Suat karakteriyle değerlendirilmiş ve karakterin Cumhuriyet Devri Türk romanında yeni insan/sanatçı örnekliliği, döneminin eleştirmenleri açısından makbul karşılanmayan muhalif bakışıyla sunulmuştur. Bu kısım; Suat'ın kendilik bilinci, umutsuzluğu, ahlakın üstüne çıkma isteği, inançsız nihilizmi, tezatları bünyesinde barındıran yaşamı, özgürlük ve varoluş sorunsalı göstergeleriyle çerçeveselendirilmiştir. Üçüncü alt başlıkta sanatın kurban edilmesi, iç sesin/öteki benliğin yokluğa sürülmesi olarak değerlendirilmiştir. Bu bölümde kötülüğün estetiği, Suat'ın dekadan hikayeleri ve bohemyan mektupları yorumlanmış ve karakterin kırık yaşam penceresinden görülen trajik ölümüne odaklanılmıştır. Suat'ın ayrıksı bir karakter/kahraman olarak kurgulanmasında metinlerarası ilişkilerle kurulan anlatıların izleri mitolojiden romana divan şiirinden Batı şiirine kadar gösterilmeye çalışılmıştır. İkinci bölüm yaşam, hastalık, savaş, ölüm ve intihar

sarmalında sahiden bocalayan Suat'ın poetik düşünceleri ve yazarlığını değerlendirme amacını taşımaktadır.

Doktora eğitimim boyunca sonsuz sabrı ve güveniyle beni her daim destekleyen, çalışmaları, tavsiyeleri, ufku ve fikirleriyle bana rehber olan danışmanım sayın Prof. Dr. Secaattin TURAL'a en kalbi şükranlarımı sunarım. Tez izleme komitemde yer alan sayın hocam Prof. Dr. Muharrem Dayanç'a ve sayın Dr. Öğr. Üyesi İlker Kömbe'ye katkılarından dolayı teşekkür ederim. Doktora sürecim öncesinde, ders aşamasında, tez yazımında ve sonrasında her zaman yanımda duran oda arkadaşım ve kıymetli meslektaşım şair Süleyman Geleri'ye tashih ve redakte gösterdiği sabırlı ve ufuk açıcı tutumundan ötürü şükranlarımı sunarım. Doğduğum günden beri hep yanımda ve kalbimde olan anneme, beni maddi ve manevi olarak destekleyen babama, abime, kardeşlerime ve ikinci abim olarak gördüğüm küçük amcama ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca; bu zorlu ve güzel hikâyede bana refakat eden kıymetli eşime, büyük kızım Asiye Meryem'e ve doktora yolculuğuma ders döneminde katılan oğlum İbrahim ile tez aşamasında aramıza katılan küçük kızım Sümeyra'ya gösterdikleri anlayıştan ve tahammülden ötürü bütün kalbimle teşekkür ediyorum.

Muş, 2024

GİRİŞ

KÜNSTLERROMAN

İnsan yaşamını derinden etkileyen büyük olaylar sanat ve hakikat anlayışını da değiştirir. Bu değişim toplumsal yaşamı ve toplumun bir ferdi olan sanatçının hayatı ve hakikati sorgulamasını beraberinde getirir. 20. yüzyıl büyük değişimlerin, bilimsel ilerlemelerin küresel ölçekte insanlığın hakikat ve anlam ile olan ilişkisinin radikal bir şekilde değiştiği bir dönem olmuştur. Tüm dünyada yaşamı bütün yönleriyle değiştiren iki büyük dünya savaşı gerçekleşmiştir. İkinci Dünya Savaşı bütün dünyada hayatın, varlığın, hakikatin ve anlamın sorgulanmasına yol açan küresel ölçekte bir dönüşüme yol açmıştır. Sanatçılar, içinde yaşadıkları tarihsel koşulların hakikat anlayışını ve bu anlayışın ortaya çıkardığı anlamı eserleriyle biçimlendirir. Bu biçimlendirme eylemi, yazarın bir başına gerçekleştirdiği bir eylem değildir; yazarın bir parçasını teşkil ettiği bütünün ve tarihin hayat, insan, ölüm, varlık, kâinat gibi temel kavramlardan hareketle oluşturduğu sorulara ve meselelere verdiği cevaplarla kurduğu bir eylemdir.

Büyük toplumsal dönüşümlerin yaşandığı Türkiye’de Balkan Savaşları’yla başlayan Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı ile devam eden sürecin yanında; yirminci yüzyılın insanlık tarihi ve dünya halkları için belki de en yıkıcı olgusu olan İkinci Dünya Savaşı toplumun ve sanatçıların hayatında dini, felsefi, kültürel şokların yaşanmasına sebep olmuştur. Bu savaşlar milyonlarca insanın ölümüyle sonuçlanmıştır. Savaşların insan hayatına ve sanat anlayışına olan etkisi yüzyılın başında doğan, savaşın tesirleriyle yaşamak zorunda kalan sanatçıların eserlerine açık bir şekilde yansımıştır. Bu koşullar altında oluşturulan sanat eserlerinde insanların yaşam tarzının, hayata, hakikate ve ölüme bakışlarının değiştiği; hayat, ölüm ve savaş konularının bu dönem eserlerinin temel izlekleri olduğu görülmektedir.

19. yüzyılın realist/natüralist sanat anlayışı aklın mutlak belirleyiciliğine, çevrenin, kalıtımın ve dış gerçekliğin insan üzerindeki tesirine bağlı kalmıştır. Bilimsel anlayışın egemen olduğu Aydınlanma dönemlerinden 20. yüzyıla kadar sanat ve estetik anlayışı determinist/ pozitivist bir çizgide, merkezinde Newton fiziğinin yer aldığı bir yörüngede ilerlemiştir. 20. yüzyılın başında ise bu hakikat anlayışını temellerinden

sarsan gelişmeler ve bilimsel ilerlemeler olmuştur. Freud'un bilinçaltı kuramı, teknoloji alanındaki devasa yenilikler, modern fiziğin zaman ve mekânla ilgili bulguları, ekonomik ilerlemeler; insan, hayat ve kâinatla ilgili geleneğin belirlediği gerçeklik algısını değiştirmiştir.

Moderniteye ve aydınlanmacı aklın ileri sürdüğü gerçeklik anlayışına karşı çıkan yeni bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Gerçekçi sanat anlayışına karşı çıkan ve edebiyat tarihinde “modernist” kavramıyla karşılanan; sonraki süreçte “postmodern” olarak adlandırılan bu sanat anlayışı aklın egemenliğine, realist anlayışa karşı edebiyatın geleneksel ilkelerini tersyüz etmiştir. Modernist edebiyatta metnin dokusu parçalanmış, olay örgüsü belirginliğini yitirmiş, bilinç ve bilinçaltı metne dâhil edilmiş, zaman ve mekân anlayışı değişmiş, yazarın okurunu aydınlatma ve eğitme işlevi ortadan kalkmıştır(Ecevit, 2005, ss. 9-10).

Modernizmin kendi eleştirisinin yapıldığı modernist yaklaşım 19. yüzyılın sanat geleneklerine, gerçeklik anlayışına tepki olarak ortaya çıkan bir akımdır. Realizm, sanatın asli görevinin dış gerçekliğin olduğu gibi açık bir biçimde sanat eserine yansıtılması esasına dayanır. Akılcı, aydınlanmacı, pozitivist anlayışın sanat düzleminde karşılığı olan bu anlayış terk edilir ve yirminci yüzyıldaki bilimsel gelişmelerden etkilenen sanatçılar insanın gerçekliğin olduğu gibi kavranabileceği düşüncesine karşı çıkar. Modernist edebiyatı ve romanı etkileyen düşünürler olarak Freud, Jung, H. Bergson ve Nietzsche öne çıkarılır (Kefeli, 2012, s. 175)

Hakikatin ve anlamın sanat eserlerinde geçmişe göre farklı bir yörüngede değerlendirildiği yirminci yüzyılda; Türk edebiyatında hâlâ 19. asrın determinist/pozitivist anlayışı ve realist bakış açısı hüküm sürmektedir. I. Dünya Savaşı ve devamındaki Milli Mücadele dönemiyle Cumhuriyet'in ilanı Türk edebiyatının toplumsal bir muhtevada ilerlemesine yol açmıştır. Savaşların toplum üzerindeki etkisi uzun süre devam etmiş, Cumhuriyet'in ilanından sonra da Türk romancılığını belirleyen temel unsurlardan olmuştur. Cumhuriyet'in ilanı ve akabinde “yeni bir insan yaratma” hedefi, romanları bu hedefe hizmet eden angaje edebiyatın bir aracı konumuna düşürmüştür. 1923'ten 1950'li yıllara kadar edebiyat ve özellikle roman türü yeni rejimin ideolojisinin, kurumlarının, devrimlerinin halka

benimsetilmesi ve halkta karşılık bulması için görevli kılınmıştır.¹ Bu dönemde yeni rejimin toplumsal hedeflerini gerçekleştirmek için iktidarın edebiyat ve yazarlar üzerindeki etkisi belirgin olmuştur. Bu dönemde roman anlayışı yeni rejimin hedeflediği insan tipinin ve milli bilincin kurgulanmasında önemli bir işleve sahiptir.

Türk edebiyatı bilhassa Türk romanı yirminci yüzyılda hayatın ve anlamın yörüngesini değiştiren büyük değişimlere, bilimsel ilerlemelere, dünya savaşlarına edebiyat estetiğindeki büyük dönüşümlere rağmen Batı edebiyatındaki modern dönemin realist anlayışla ilerlemeye devam eder. Bu anlayışın sürdürülmesini imparatorluktan cumhuriyete geçiş ile yeni rejimin aydınlanmacı, Batıcı ve örnek olarak gördüğü modernitenin belirlediği bilimsel ve toplumsal zihniyetine bağlamak mümkündür. Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında roman alanında, yeni rejimin sözcülüğü bağlamında devrimlerin halka benimsetilmesi ve çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma hedefiyle genellikle kırsalın konu alındığı ezen-ezilen, ilerici-gerici, laik-yobaz karşıtlığının işlendiği çizgisel bir zaman anlayışıyla kurgulanmış metinler baskındır. Bu romanlarda tarihin, geleneğin yok sayıldığı, okura doğru yolu göstermenin belirgin bir şekilde baskın olduğu, yeni rejimin hedefleri ve amaçları doğrultusunda oluşturulmuş kurgusal metinler pozitivist bir zihniyetin hâkim olduğu akılcı/gerçekçi bir bakışla sunulmuştur.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında 1970’li yıllara kadar baskın olan bu pozitivist zihniyetin dışında yazan kalemler de olmuştur. Angaje edebiyatın baskın olduğu bu dönemde farklı bir gerçeklik anlayışını temsil eden yazarlardan biri de Ahmet Hamdi Tanpınar’dır (1901-1962). Tanpınar, bireyi ve bireyin sorunlarını ele alan çok katmanlı ve farklı okumalara imkân veren romanlar yazmıştır. Romanlarında tarih, zaman, medeniyet çatışması, benliğin ve kimliğin inşası, savaş ve ölümün birey üzerindeki etkileri gibi konuları ele alan yazar, bireyi merkeze alması ve roman tekniği açısından çağdaşlarından farklı bir roman anlayışı sergilemiştir.²

Hayata ve insana bakışın değiştiği modernist romanlar, Birinci Dünya Savaşı ve 1960 yılları arasında dünya edebiyatında etkili olmuştur. Bu dönem Freud, Jung, H. Bergson

¹ Gülendam, R. (2015). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (Gür, Âlim; Engin,Ertan, Ed.). Akçağ Yayınları.

² Gülendam, R., a.g.e., 457.

ve Nietzsche gibi düşünürlerin etkilerinin dünya çapında yoğun olduğu bir dönemdir. Tanpınar, bu düşünürlerin fikirlerinin sanat ve edebiyat dünyasını etkilediği modernist romanın dünyada hâkim olduğu bir dönemde romanlarını yazmıştır. Modernist romanla birlikte gerçeğin, aklın sorgulandığı, anlatılan konuların ve anlatım tekniklerinin değiştiği, pozitivist yaklaşımın yerini ruhsal olanın aldığı, simgelerin, mitolojinin, türler ve metinlerarası ilişkilerin yer aldığı, mistisizme ve fantastik olana bir yönelimin olduğu bir roman anlayışı ortaya çıkar. Modernist romanın başlıca teknikleri imge kullanımı, alegori, bilinç akımı, iç konuşma, iç diyalog, geriye dönüş ve çağrıdır (Çetin, 2019, ss. 104-107). Tanpınar da romanlarında bu teknikleri kullanır.

Tanpınar büyük kültürel birikime sahip bir şair ve yazardır. Bu sebeple Turan Alptekin, Tanpınar'ı anlattığı eserine Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür, Bir İnsan ismini vermiş olmalıdır (Alptekin, 2015). Eserlerinde zikrettiği sanatçılar, düşünürler, ressam, filozoflar, musikişinaslar, dini ve mitolojik hikâyeler, figürler Tanpınar'ın kültür dünyasının ufuklarını göstermektedir. Bir roman yazarı olarak Tanpınar'ın bu kültürel birikimini eserlerine yansıttığı görülür. 19. yüzyılı *bildungsroman* çağı olarak değerlendiren ve kültür ile *bildungsroman* arasındaki ilişkiyi dil, tarih, felsefe bağlamında izah eden Prof. Dr. Tansu Açı, kültür kavramının yirminci yüzyılda insanın kendini gerçekleştirme noktasındaki rolüne dikkat çekmektedir. Almanca bir sözcük olan “*bildungsroman*” kültür, kültürlenme, biçimlenme, ruhun işlenmesi, eğitim, oluşum, kendini yetiştirme, kendini inşa etme, kendini gerçekleştirme vb. anlamsal çağrışımlar ile izah edilebilir (Açı, 2016, ss. 213-249). “*Bildungsroman*” kavramı edebiyat alanında bir roman türü olan “*bildungsroman*” ile terimleşmiştir. *Bildungsroman* kahramanın birey olma süreci çerçevesinde dünya ile olan ilişkisi kadar kişinin kendisi ile kurduğu ilişkisi de ön plana çıkarılır.

Bildungsroman; Almandada eğitim, oluşum, biçimlenme, kültür olarak tanımlanan *bildungsroman* ve roman sözcüklerinden oluşmuş bir edebiyat terimidir. Türkçeye oluşum romanı olarak çevrilen bu terim “büyüme romanı, yetişme romanı, eğitim romanı, gelişme romanı, kendini inşa romanı, sosyalleşme romanı, biçimlenme romanı, gençlik çağı romanı, çiraklık romanı, büyüme romanı, kültürlenme romanı” şeklinde izah edilir (Maynard, 2005, s. 281). Alman literatürüne ait bir terim olan ‘*bildungsroman*’ Susan Ashley Gohlman’a göre ‘*bild*’ sözcüğünden türetilmiştir. Terimin kökenine

bakıldığında resim, tablo anlamına gelen ‘*bild*’ sözcüğünün başlangıçta dini bir bağlam içinde kullanıldığı anlaşılmaktadır. ‘*Bildung*’ insanoğlunun Tanrı’nın onu yarattığı ilk haline dönmesi, günahkâr insanın kirlerinden arınarak ‘*vorbild*’e (örnek, model) ulaşması olarak dini bir içerikle anlamlandırılmıştır. Bu oluşumu ve dönüşümü sağlayabilmek için insanın hatalarından, günahlarından vazgeçmesi Tanrı’nın lütfunu kazanmak için kendini arındırması gerekir. 18. yüzyılın sonunda Aydınlanma Çağı’nın etkisiyle ‘*bildung*’ terimi dini anlamlarından uzaklaştırılarak, insanın eğitilmesi yoluyla ideal insanın oluşumu için kullanılmaya başlanmıştır (Gohlman, 1990, ss. 17-19). Etimolojik kökeninden hareketle bu kavramı insanın kendini yetiştirmesi, eğitmesi, geliştirmesi süreci olarak açıklamak mümkündür. Dünya edebiyatına mal olmuş *bildungsroman* türünü tanımlayabilmek için edebiyat araştırmacıları genellikle kelimenin etimolojik anlamı üzerine eğilmişlerdir.

Terimin köken anlamlarına bakıldığında imge, resim, şekil, görüntü, biçimlenmek gibi anlam çağrışımlarıyla kullanıldığı tespit edilmektedir. Almancada ‘*bilden*’ fiilinden türetilen ‘*bild*’ kelimesi “‘*imge*”, “‘*resim*”, “‘*şekil*” veya “‘*mecaz*” olarak çevrilebilir (Graham, 2019, s. 2). Eski Yüksek Almancada (ahd. *bilidon*) ve Orta Yüksek Almancada (mhd.*bilden*) eğitmek (nhd. *bilden*) biçim vermek, şekil vermek gibi anlamlarda kullanılır (Kluge, 1989, s. 85), Akt. Ünal 2003:17). ‘*Bild*’ kelimesi köken anlamı itibariyle imge, şekil, tasvir, görüntü vb. anlamlara gelmektedir. Nordenbo’ya göre -ung soneki ile, kelime "bir eylem, bir süreç veya bir olay anlamına gelir; biri ya da bir şey görüntüye dönüşür ya da ortaya çıkan görüntü ile bir eylemin, sürecin ya da oluşumun sonu ya da sonucu” olur (Nordenbo, 2002, s. 341). ‘*Bild*’ ve -ung ekinin birleşmesiyle türetilen *Bildung* kelimesi “‘*eğitim*” “‘*oluşum*”, “‘*dönüşüm*” “‘*gelişim*” anlamıyla kullanılır. 14. yüzyılda teolojik bir perspektifte kullanılan bu kelime “‘ortaçağ mistisizmi (Tanrı’nın sureti olarak *Bild*) ve daha sonra onun Aydınlanma yoluyla bir neo-hümanist olarak modern bir mutasavvıfa dönüşmesi” anlamlarını içeren dini göndermeleri olan bir kavram olarak kullanılır (Fulford, A. & Hodgson, N., 2016, s. 122). Kelimenin teolojik-etimolojik arka planına bakıldığında *bildung* ile örnek alınması gereken Tanrı imajına gönderme yapılır. Dinin insanların eğitimindeki önemli rolünü gösteren bildung kullanımı gerçek anlamda insan olabilmenin ve insanın kendini inşa sürecinin daima Tanrı’nın ve Tanrısal özelliklerin örnek alınması ile mümkün olacağıyla ilişkilendirilmiştir (Selbmann, Akt. Ünal 1994:1).

Srinivasan'a göre Bildung sözcüğü Orta Çağ'da Hristiyanlar "insanın içinde Tanrı'nın suretinin yer aldığına dair İncil doktrinine"(Srinivasan, 2018, s. 11) inandıkları ve bu görüşe göre insanoğlunun gelişim ve oluşum sürecini tamamlayarak olgunlaşacağına dair bir anlam barındırır. Bu inanca sahip din adamlarına göre insanoğlu kendini yetiştirerek, gelişimini tamamlayarak özündeki tanrısal imajı yeniden kazanabilirdi. Bu anlayışa göre her insanda bulunan Tanrısal ruh bedensel madde ile teması nedeniyle kirlenmiştir; Tanrıyla birleşmeden önce ruhun saflaştırılması gerekir. Bu sürecin kendisi kişi ahlaklı bir birey oluncaya dek ya da ruh bir sanat eserine dönüşüncüye kadar bireyin arınmasının anlatıldığı bir yolculuk olarak tanımlanmıştır. 18. yüzyılda din anlayışının yenilenmesini savunan Pietizm bu kendini yetiştirme fikrinden etkilenmiştir. Bu dini akımın merkezi inancında “yüksek bir topluluk duygusuyla kişisel/ruhsal yeniden doğuş fikri” bulunmaktadır(Summerfield & Downward, 2012, s. 13).

Bildung kavramı, Aydınlanma Çağı etkisindeki Alman düşünürlerin farklı kullanımlarının etkisiyle sonraki dönemlerde daha seküler bir kullanım ve çağrışım alanı bulmuştur. 18. yy'a kadar sadece dini çağrışımlarla kullanılan *Bildung* kavramı bu dönemden sonra dönüşüme uğrayarak insanın, gençlerin eğitimi işaret eden pedagojik bir terim olarak kullanılmıştır (Kluge, 1989, s. 85). Kavram zamanla yetiştirme (Alm. Erziehung) ve gelişme (Alm. Entwicklung) sözcükleriyle anlamdaş bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır (Selbmann Rolf , Akt. Ünal 1994:1). Bu anlamdaş kullanımdan dolayı bildung sözcüğü Türkçeye hem eğitim hem de oluşum ve gelişim olarak çevrilmiştir.

W. Dilthey, bildungsromanı genç kahramanın arayışları, hayatın ve insanların gerçek ve zorlu yönlerini öğrendikten sonra dengeye kavuşan insanın uyumu olarak ifade eder. Dilthey'e göre bildungsromanın ana konusu genç bir insanın kendi bireysel kişiliğini arayışıdır ve bu roman türü Goethe'nin yaşadığı çağın koşullarında mükemmel insanlık idealine göre şekillenmiştir (Dilthey, 1985, ss. 335-336).

Bildungsromanı modernitenin sembolik formu olarak gören Moretti, bu roman türünde gençliğin yeni bir çağın maddi bir göstergesi olarak kullanıldığını belirtir. Moretti'ye göre gençlik modernitenin dinamizmini ve değişkenliğini gösterme yeteneğine haizdir. Bu düşünce, gençliği modernitenin esası, hayatın ve dünyanın anlamını geçmişte değil

gelecekte arayan bir dünya anlayışının sembolü olarak gösterir. Bildungsromanlar bu sembolün forma dönüşmüş biçimleridir. Moretti, Goethe'nin Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları romanıyla yeni bir anlayışı biçimlendirdiğini ve gençliği insan yaşamının en anlamlı evresi olarak gösterdiğini söyler (Moretti, 2000, ss. 3-5)

Hans-Georg Gadamer *Hakikat ve Yöntem* adlı kitabında “kendini oluşturma, eğitim veya yetiştirme” olarak tanımladığı ‘*bildung*’ kavramının “18. yüzyılın en büyük fikri” olduğunu ileri sürer. Kavramın bir kültürlenme ve formasyon süreci olduğunu belirtir. Bu yaklaşımla *bildung* kavramı “kültür fikri” ve “kişinin doğal yetenek ve kapasitelerini geliştirmenin insana yakışır yolu” ile ilişki kurularak açıklanır (Gadamer, 2023, ss. 8-12).

Almanca bir terim olan *bildungsroman* Johan Wolfgang von Goethe'nin (1749-1832) *Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları* romanından hareketle W. Dilthey'in 19. yy. sonunda kullandığı bir terimdir. Bu tür romanlarda bireyin olgunlaşması, gelişimi anlatılır; kişinin hayata atılması, hayat deneyimleri, yaşadığı değer çatışması çerçevesinde hikâye edilir. Kahramanın birey oluş süreci; soy, çevre, tarih, toplum ilişkileri bağlamında ele alınır. Bildungsromanın bir sanatçının oluşumunu işleyen alt türüne ise *künstlerroman* (sanatçı romanı) adı verilmiştir. Bu roman türü, Batı edebiyatında çokça bilinen ve yaygın bir türdür. Türün en çok bilinen örnekleri şunlardır: Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları* başta olmak üzere *Candide* Voltaire, *Emile* J.J.Rousseau, *Jane Eyre* Charlotte Bronte, *David Copperfield* Charles Dickens, *Huckleberry Finn* Mark Twain, *Oğullar ve Aşıklar* D.H. Lawrence, *Sanatçının Bir Genç Adam olarak Portresi* James Joyce, *Demian* Hermann Hesse, *Martin Eden* Jack London, *Malte Laurids Brigge*, R.M. Rilke (Açık, 2016, ss. 228-235). Günlüklerinde ve diğer yazılarında Tanpınar, bu yazarları ve eserlerini birçok defa zikreder. Bu yazarların Tanpınar için önemini yine kendisi belirtir. Tanpınar, Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları* eseri için şunları söyler: “Rilke belki bu asrın en güzel kitaplarından biri olan *Malte Laurids Brigge'nin Defteri* için: “Hayatla barışma imkânlarını aradığım eser, der. *Huzur* benim için bu vazifeyi gördü”(Tanpınar, 2016, ss. 473-474). Bildungsroman türünün ilk ve en çok bilinen örneği olan *Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları* romanının yazarı Goethe, Tanpınar'ın sıkça andığı, eserlerini okuduğu bir yazardır. Tanpınar, Ankara'da Ahmet Kutsi Tecer

ile dört sayı çıkardığı *Görüş* dergisinin beşinci sayısını Goethe için çıkarmak ister fakat gelen yazıları beğenmediği için dergiyi kapatır (Alptekin, 2015, s. 42).

Roman türü üzerine düşünen ve bu düşüncelerini eserleriyle hayata aktaran Tanpınar, bildungsroman türünün Batı edebiyatı örneklerine aşınadır. Bildungsromanların bir alt türü olan ve sanatçı kahramanın anlatının merkezinde olduğu romanlara *künstlerroman* denir. *Künstlerroman*; bir sanatçının oluş yolculuğunun anlatıldığı, sanatçının gelişim ve oluşum sürecini merkeze alan romanlar için kullanılan bir terimdir. Almanca bir edebiyat terimi olan *künstlerroman*; “güzel sanatların herhangi bir dalında özgün eser veren (kimse), sanatçı” ‘*kunst*’ (Önen & Şanbey, 2020, s. 616) ve roman kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur. *Künstlerroman* İngilizceye “artist novel” sözcükleriyle aktarılmış, Türkçeye ise “sanatçı romanı” olarak çevrilmiştir. Genellikle bir şair veya yazarın kimi zaman da ressam, müzisyen vb. sanatçıların çocukluktan olgunluğa geçiş sürecinin işlendiği odak noktası olarak sanat ve sanatçının işlendiği bir roman türüdür. Sanatçı bir kahramanın romanın merkezinde yer aldığı bu eserlerde sanatçının sanatsal kişiliğinin oluşumu ve bu oluşum esnasında yaşadıkları yer alır.

Almanya’da 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın ortalarına kadar kabul gören bir tür olan *künstlerroman*ların, romantik dönemde sanatçının bir dahi olarak saygı görmesini sağladığını belirten John Anthony Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms And Literary Theory* adlı eserinde bu roman türünü şöyle tanımlar:

“*Künstlerroman*, ana karakterin (herhangi bir yaratıcı sanatta) bir sanatçı olduğu ve sanatçının çocukluktan olgunluğa ve sonrasındaki gelişimini gösteren bir roman türüdür. Bu tür romanlar özellikle 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın ortalarına kadar Almanya’da popülerdi. Böylece, sanatçı (mesleği ne olursa olsun) deha adamı olarak yüce bir figür haline geldi ve romantik canlanmanın başlangıcı olan bir dönemde yüksek bir saygı gördü”(Cuddon, 1998, s. 387).

18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın ortalarına kadar Almanya’da popüler olan daha sonra bütün Avrupa’ya yayılan bu roman türünde sanatçının çocukluğu, okul yılları, ailesi ve toplumla ilişkisi, sanatçı oluncaya kadar geçirdiği değişim ve dönüşümler, sanat anlayışı ve yaşadığı sorunlar ele alınır. *Künstlerromanda* genellikle bir yazarın veya şairin sanatsal bilincinin oluşması ve bu bilince sahip sanatçının toplum, aile, gelenekler, eğitim kurumları, yerleşik düzen ile olan çatışmaları işlenir. Çoğu zaman bu genç sanatçılar kendilerini anlamayan ya da kendileriyle çatışan aile ve toplumla büyük sorunlar yaşarlar. Bu sorunlar onların ebeveynlerini ve toplumlarını terk ederek

kendi yaşam ve sanat anlayışlarını kurmak için yolculuklara çıkmalarıyla sonuçlanır. Bazı romanlarda ise bu yolculuklar dışı doğru değil, sanatçının iç dünyasına doğru yapılır ve genç sanatçı toplumdan izole olarak kendi iç dünyasında yaşar.

Batı edebiyatında köklü bir geleneği olan *künstlerroman*ların temelde sanat ve sanatçı merkezli bir roman türü olduğunu belirten Aytaç, başkahramanın ressam, müzisyen, tiyatro sanatçısı da olabileceğini ancak çoğunlukla yazar ve şair başkahramanların sanatçı romanlarında ele alındığını söyler:

“Sanatçı kişiliğini, sanatçı olmanın problematiğini, sanatçının gelişim sürecini ya da sanatçının toplum içindeki yerini konu edinen sanatçı romanının (*künstlerroman*) Batı edebiyatlarında oldukça köklü bir geleneği var. Bir ressamı, bir müzisyeni, bir tiyatro sanatçısını seçeceği gibi bir şairi, bir yazarı da konu alabilir sanatçı romanı. Bir bakıma romanın yazarının kendi sorunlarına yansıtması anlamına geldiği için, şair ya da yazarı odak yapan tür, daha yaygındır ve yazar için bir çeşit kendi portresi niteliğindedir” (Aytaç, 1981, s. 11).

Roberta Seret, *künstlerroman* türünü incelediği *Voyage Into Creativity: The Modern Künstlerroman* adlı çalışmasında modern sanatçının, romantik şiirin varlığın birliğinin imkansız olduğu bir dünyada yaşamak zorunda olan hassas paryasının bedduasını miras aldığını söyler (Seret, 1992, s. 1). Seret’e göre modern sanatçı, bölünmüşlük ve çatışma ile beslenen bir toplumda duygusuzluğun ve duyarsızlığın dünyasına doğmuştur. Bundan dolayı modern sanatçı kendini sürekli olarak bir hayal kırıklığı içinde bulur. Ruhsal olarak yetenekli olan genç sanatçı mutsuzluğuna sebebiyet veren durumları ve öğrenme süreçlerini tecrübe eder. Şahsiyetini geliştirmek için bilinçli bir çabayla sanata bağlanır ve araştırmalar yapar. Aile, din, ülke gibi dış etkilere kurtulmaya çalışır sanatçı; reddettiği her şeyi başka bir durumla karşılamaya/değiştirmeye çalışır. Sosyal bir varlık olarak sanatçı, toplumun içinde hem hayatı gözlemler hem de hayata iştirak eder; hayata atılan genç sanatçı günlük hayatın sorunları ve problemleriyle karşılaşır. Toplumla olan iletişimindeki başarısızlığı ve topluma olan ilgisizliği sanatçıyı toplumdan uzaklaştırır ve izole eder. Modern sanatçı toplumun değer yargılarıyla uyuşmadığı noktada, ideallerin ve realitenin çatışması ile topluma karşı bir mücadele başlatır. Hayatı bireyselliği tanımlamak ve anlamak için bir arayış olarak ele alan modern sanatçı, sanatını gerçekleştirmek için kendi yaşamını bir kaynak olarak kullanır. Sanatçı, sanat aracılığıyla ruhsal, psikolojik ve sosyal gelişiminin alanlarına yolculuk ederek kendine

bir vatan bulmaya çalışır. Bu yolculukla sanatçı ruhunu yaralayan acılarını dindirip yaratmaya başlar ve sanat sanatçının vatanı olur. Ancak sanatçının bu ütopyaya erişmesi için gelişimin çeşitli aşamalarına manevî, sosyal ve psikolojik yolculuklar yapması gerekir” (Seret, 1992, ss. 3-7).

Modern edebiyat ile sınırlı olmayan bir tema olarak sanatçının vatan arayışına eşlik eden yolculuk teması, edebiyat tarihinde geleneksel bir işleve sahiptir. Genellikle kahraman kendini gerçekleştirmek için geçmişini, evini, ebeveynlerini arkasında bırakarak yeni durumlara ve yerlere gider. Sanatçının özlemi kendi bireyselliğini aramak, bulmak, keşfetmektir. Gündelik hayatın sıkıcı ortamından uzaklaşmak için sanatçı yaşadığı ortamdan uzaklaşır, nostaljik hayaller ve soyut idealler dünyasında yaşamaya başlar. Duyarlılığının sunduğu imkânlar ile sanatçı bazen derin bir hakikati sezen ve dünyayı doğru bir şekilde anlayabilen bir kâhin olarak görülür. Sanatçının güzelliği meydana getiren ve hakikati ortaya çıkarmak için yeteneklere sahip bir dahi olarak görüldüğü zamanlar da olmuştur. Sanatçıya bu üstün vasıfları veren toplum bazen sanatçıyı yok sayar, yanlış anlar, reddeder. Böyle durumlarla karşılaşan genç sanatçı, yaşadığı hayal kırıklığı ve hüsrana neticesinde toplumu reddeder. Toplumdan kaçarak kendini yaratmaya, öğrenmeye verir, dinmeyen susuzluğunu gidermek için keşfetmeye, anlamaya ve ruhuna doğru bir yolculuğa başlar. Bu içsel bir yolculuktur ve sanatçı kendine dönmek, ruhuna yönelmek, hayal gücüne dayanmak, kendi dünyasını yaratmak mecburiyetindedir. İşte sanatçının kendine yöneldiği, oluşumunun ve gelişiminin anlatıldığı, sanat ve toplum arasındaki değer çatışmalarının ele alındığı sanatçının sanatçı kişiliğini bulmak için ruhuna, geçmişine döndüğü, sanatın odak noktası olarak ele alındığı roman türüne künsterroman denir. Künsterromanda sanatçının gelişimi sanatsal yetenek ve ilgilerini sergilediği ilk andan gerçekten yarattığı yani sanatçı olduğu zamana kadar geçen süreyi ele alır. Roberta Seret’e göre künsterromanda çeşitli temalar laytmotifler olarak ortaya çıkar: Sanatsal yaratıcılık kavramı, sanatçının kaderi, sanatçının toplumla ilişkisi, problemleri, sanatçının kendi ideallerini gerçekleştirme mücadelesi. Bu temalar eşliğinde kahramanın gelişimi ve sanatçı oluncaya kadar geçirdiği dönüşüm verilerek roman oluşturulur (Seret, 1992, s. 6)). Roberta Seret, künsterromanda kahramanın gelişiminin mecazi yolculuklar aracılığıyla ele alındığını söyler. Seret’e göre sanatçının gelişimi kahramanın psikolojik, sosyal ve sanatsal yolculuğu ile anlatılır (Seret, 1992, s. 18). Kahramanın

çocukluğu ve ergenliği ele alınırken yazar psikolojik yolculuğa odaklanır. Bu yolculuk esnasında kahraman duyarlı, yalnız, melankolik ve romantiktir. Okulda, evde ya da arkadaşlarıyla yaşadığı deneyimler geçmişinden kurtularak kendini toplumdan izole etme noktasında bir kaçış imkânı sunar. Sanatçının sosyal yolculuğunda ise kahramanın bir kimlik duygusu geliştirme arayışı anlatılır. Kahraman kendini ebeveynlerinden ya da dış baskılardan kurtardığı ölçüde bir kimlik edinir ve birey olarak toplum karşısında hangi pozisyonda olacağına bilinçli olarak karar verir. Kahraman davranışlarına kendisi hâkim olur, kendi hayatını kurgular, hayal gücüne ve sanatın kendini özgürleştiren yönlerine yönelir. Sanatçı tecrübe etmek ve öğrenmek için toplumla ilişki kurar, ihtiyaçlarını karşıladığında geri çekilir; münzevi olarak yaşar ve geçmiş deneyimleri ışığında sanatını icra eder, yaratmaya başlar.

Seret'in künstlerromanları ele alırken incelediği üçüncü yolculuk türü sanatsal yolculuktur. Sanatsal yolculukta sanatçının rehberi aşk, ölüm ve ölümsüzlük gibi durumlardır. Sanatçı ilham almak, düşünmek, kaderiyle mücadele etmek, kendini gerçekleştirmek için bu durumlarla mücadele eder. Sanatçı kahramanın bu yolculukları esnasında yazar da kahramanın yanında onunla benzer ideallerin peşinde olacaktır. Sanatçı-yazar kendi ruhunun ve gençliğinin dünyasına gider; anılarını yeniden canlandırır. Sanatçı-yazar hayata ve topluma karşı tepkilerini anlatmak, manevi olarak kendini gerçekleştirmek için sanatkâra bir kahraman yaratarak kendini ifade etmeye çalışır.

Künstlerromanın başkışisi bir ressam, heykeltıraş, bestekâr, şair veya yazar olabilir. Ancak genellikle yazar ve şair olan ana karakterler seçilmiştir. Bir yazarın veya şairin romanın başkahramanı olarak ele alınması modern romanlarda ortaya çıkan bir durumdur. Modernist romanın ortaya çıkmasıyla künstlerroman türünün geliştiğini vurgulayan Prof. Dr. Tural, *Modern Türk Edebiyatının 200'ü* adlı eserinde künstlerromani başkışisinin sanatçı olması, romanın üslup ve konusunda estetiğin ön plana çıkması açısından vurgular:

“Sanatçı romanı olarak çevirebileceğimiz bu tür romanların başkahramanı bir sanatçıdır. Dolayısıyla gerek üslup gerekse konu diğer romanlara göre daha estetik bir görünüm kazanır. Bir sanatçının, sanatçı kimliğinin getirdiği hayata bakışıyla, hayatın gerçekleri arasındaki çatışmaların odağında gelişen bu tür romanlar, özellikle modernist romanın ortaya çıkmasıyla beraber kendisini göstermeye başlamıştır” (S. Tural, 2018, s. 106).

Sanatçı romanlarının Batı edebiyatında ortaya çıktığını ve sanatçı olma sürecine odaklandığını belirten Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler* adlı eserinde künstlerromanın Alman edebiyatında önemli bir yeri olduğunu ve buradan dünyaya yayıldığını belirterek güncelliğini korumuş bir tür olduğunu söyler:

“Batı edebiyatlarında, özellikle Alman edebiyatında önemli bir yeri olan sanatçı romanı, bir sanatçının gelişimini, onun sanatçı olmasıyla ilgili sorunlarını, gerçeklikle sürtüşmelerini, uyumsuzluklarını, yaratıcılık yanını, gerçek ve kurmaca dünyalar arasındaki bağlarını, kısacası sanatçı sorunsalını konu alan bir türdür. Bu roman çeşidi, yazara kendi kendisiyle, sanatçı olarak kendi problemleriyle hesaplaşma olanağı verdiği, roman kişisiyle özdeşleşmesi bakımından çok elverişli olduğu için hemen her edebiyat akımında birden çok örneğine rastlanan, güncelliğini korumuş bir türdür” (Aytaç, 2016, s. 266).

Künstlerroman, bir yazarın kendini, kişiliğini, sanat konusundaki duygu ve düşüncelerini sanatçı bir kahraman aracılığıyla iletmesidir. Yazar bu durumu eserine yansıtırken genellikle otobiyografik unsurlardan hareketle bir eser oluşturur. Sanatçının çocukluktan yetişkinliğe sanatçı oluncaya kadar geçirdiği gelişimin ve sanat anlayışının odak sorun olarak ele alındığı bu romanlarda genellikle başkışiler şair veya yazarlardır. Bu romanları *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* adlı çalışmada Jale Parla sanatın temel konu olarak ele alınması açısından değerlendirir:

“Batı Roman geleneğinde de künstlerroman (sanatçı romanları) diye adlandırılan türün başkışileri şair ve yazarlardır; ama bu durum, sanatçı romanlarının esas meselesinin sanat olmasından kaynaklanır” (Parla, 2015, s. 9).

Sanatçı romanlarında büyük hayalleri olan ve sanatçı olmak isteyen genç kahramanların yaşamın soğuk gerçekleriyle karşılaştıktan sonra gerçek hayatın acımasız şartları karşısında hayal kırıklığına uğrayıp amaçlarına ulaşamamaları ele alınır. Bu romanlar genç sanatçıların hayat karşısında sanatla var olmaya çalışmalarının umutlarını sanat yoluyla gerçekleştirmeye çalışmalarının ortaya konduğu edebi eserlerdir. Parla bu konuyu şöyle değerlendirir:

“Yaşama büyük umutlarla başlayan, fakat sonrasında gerçeklerle yüzleşip düş kırıklığına uğrayan genç kahramanların yerini 19. yüzyılın sonu itibarıyla sanatçı başkışilerin almasıyla sanatçı romanları dediğimiz alt tür (künstlerroman) ortaya çıkar. Goethe’nin Wilhelm Meister’ı, Balzac’ın *Illusions Perdus*, Louis Lambert, *Le Peau se chagrin*, *Le Chef D’oeuvre Inconnu*’su gibi ilk örneklerin ardından, İngiliz romanında Samuel Butler, Joyce, Lawrence’la yaygınlaşan, Alman romanında Mann’ın Tonio Kröger, Venedik’te Ölüm, Dr. Faustus’uyla klasikleşen Künstlerroman’da, burjuva toplumunun

değerleri yadsınır, sanat yaşamın üstünde tutulur, estetik değerler ve bu değerlere ilişkin tartışmalar kurgunun ana eksenine taşınır ve başkişi olarak bir yazar ya da şair kullanılır” (Parla, 2015, s. 42).

Parla’ya göre künstlerromanın temel izleği sanatı hayatın merkezine taşımadır. Bu tür romanlarda pratagonist genellikle başarısız bir yazardır;        bu sanatçı kahraman bilinçle bilin dişi arasında sıkışmıştır. Bu romanlar, sanatçının kendisini bir sanatçı olarak bulacağı bir yolculuğu ve yetişme dönemini kapsamaktadır bu nedenle sanatçı romanları mükemmeliyete ulaşamamış sanatçıları (yazar ve şairleri) konu edinir. Parla, gerçek sanatın her zaman eksik olduğuunu ve bu nedenle künstlerromanın başkişileri olan genç sanatçıların her zaman daha iyiye isteyen ancak hiçbir zaman eksiklik duygusundan kurtulamayacak olan yetenekler olarak kalacaklarını belirtir. Buna neden olarak da Faustvari bir tatminsizlik duygusu, sanata gereken değer vermeyen maddiyatçı ve zevksiz bir orta sınıf ile bu orta sınıfın temsilcisi olan aile, bu sınıfın ideolojisini sürdürmekten başka bir işlevi olmayan eğitim ve din gibi kurumlar ile tutucu bir sanat anlayışının sürmesinden yana olan cahil ve korkak eleştirmenler, akademya, sanat ve edebiyat komiserlerini gösterir. Bütün bu olumsuzlukların ortasında yolculuğuuna çıkan genç sanatçıların hikâyesi olarak ele alır, Parla k nstlerromanı. Bu genç sanatçı adaylarını teskin edecek tek şey, yalnızca sanatta/sanatla kavuşulabilecek aşkınlıktır. Sanatçı romanlarının başkişileri olan sanatçı kahramanların kaderleri bu aşkınlığa giden yolda uğradıkları hüsrandır (Parla, 2015, s. 43)

Künstlerromanlarda sanatçı kişiliğini keşfeden, inşa eden ve bu inşa sürecinin dayandığı kaynakları, olayları, çatışmaları sergileyen bir başkişinin yaşam deneyimi anlatılır. Yazar, sanatçı kahramanının bir eser yaratmak için acı çekmesini, kendi sanat anlayışını oluşturmak için verdiği mücadeleyi, sanatçı olma çabasını aile, toplum, hayat üçgeninde aktarır. Künstlerromanın esas özelliği genç sanatçı adayının yeteneğini keşfedip yaratmanın sancılarını hissetmesi ve sanatçı olmaya karar verme sürecinin ele alınmasıdır. Esen ve Kılıç, k nstlerromanı roman kişisi genç sanatçı adayının kendisinde sanat yeteneğini keşfedişini, bir sanat eseri yaratmanın ilk sancılarını duyuuunu, sonunda sanatçı olmaya karar verişini işleyen Almanların ortaya çıkardığı bir tür olarak anlatır (Esen & Kılıç, 2008, s. 259). Künstlerromanın esas özelliği genç sanatçı adayının yeteneğini keşfedip yaratmanın sancılarını hissetmesi ve sanatçı olmaya karar verme sürecinin ele alınmasıdır. Sanatçı olmak için neleri feda

etmesi gerektiğine karar vermelidir genç sanatçı ve neleri arkasında bırakacaktır? K nstlerromanların birçoğunda James Joyce’un kahramanı Stephen Dedalus’ta olduğu gibi ebeveynler ve onların olduğu yer, ülke ve geçmişe ait değerler terk edilir. Sanatçı olmak ve yaratmanın heyecanına ulaşmak için herkes geride bırakılır. MacKay, k nstlerromanlarda sanatçının büyüme serüveninin dilsel boyutuna dikkat çeker: “Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi bir Künstlerroman olduğundan, yani bir sanatçının çocukluktan yetişkinliğe geçişini anlattığından, dil de Stephen’la birlikte büyür” (MacKay, 2018, s. 85). Mackay’e göre sanatçı romanları yarı otobiyografik romanlardır; yazarlarının yaşamlarından derin izler taşırlar. Bir sanatçının çocukluğundan yeti kinliğine gelişiminin anlatıldığı bu eserlerde yazar kendi geçmişini kullanır (2018:311).

Yazarların deneyimlerinden hareketle kendi gemi lerinden yola çıkararak kurguladığı sanatçı kahramanlar sanatçı romanlarını daha gerçekçi kılar.  nal, sanatçı romanlarını yazar ile sanatçı kahraman arasındaki ilişkiden hareketle açıklar. Ona göre sanatçı romanında yazarın bakış açısı önemlidir. Sanatçının eserini oluştururken çektiği sıkıntılar ve toplumla yaşadığı çatışma, sanatçı kişiliğin hayattan kopuk olması k nstlerromanların belirgin özellikleridir:

“Bir sanatçının yetişmesini yine o sanatçının bakış açısından ele alan romanlar ise sanatçı romanlarıdır. Sanatçı romanlarının odağında daha çok sanatçıların yaratma süreçleri içinde çektikleri sıkıntılar, kar ıla tıkları sorunlar, sanatçı kişilikleri ile yaşam arasındaki kopukluk gibi sorunlar yer alır” ( nal, 2003, s. 24).

Bir sanatçının kendini gerçekleştirme, sanatçı kişiliğinin oluşumunun sanatçının bakış açısı yörüngesinde ele alınan bu roman türünde sanat, sanatçı benlik merkezi tema olarak işlenir. G rsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi* adlı eserinde sanatçı romanı için, sanatçı kişiliğin ve sanatçı varlığının odak problem olarak işlendiği roman çeşidi tanımını yapar. Yazara göre sanatçı romanının temel özelliği estetik bir öğe olarak sanatçı kişiliğinin romanda konu olarak i lenmesidir (1999, s. 241).

Sanatçı kişiliğinin ve sanat konusunun romandaki merkezi konumu ve estetik bir konu olarak sanatçı benliğinin ve sanat konusunun işlenmesi sanatçı romanlarının ayırt edici özelliğidir.

Sanatçının kendini inşasını ve bu inşa sürecinde yaşadığı sorunları, hayat karşısındaki sıkıntılarını, sanatçı olma yolundaki problemlerini, gerçek ve kurmaca dünyalar arasında kurduğu ilişkiyi ele alması künstlerroman türünün belirgin temalarındandır. *Romantik Sanatkâr Romanı “Heinrich Von Ofterdingen”* adlı makalesinde G rsel Aytaç sanat  romanlarını, yazarın hayat felsefesini ve estetik görüşünü i ledi i bir roman türü olduğunu söyler (Aytaç, 1990, s. 366). Aytaç, romanların konularına göre tasnifinde macera romanları, aile romanları, evlilik romanları, seyahat romanları, eğitim romanları gibi sanatkâr romanlarının da farklı bir başlıkta ele alınabileceğini vurgular. Sanat  romanlarının iki farklı türünün olduğunu söyler. Aytaç’a göre eğer sanat  romanında bir çocuğun sonunda sanat  olabilmek için geçirdiği gelişim konu ediliyorsa bu tür sanat  romanları gelişim-eğitim romanlarıyla (bildungsroman) akrabadır. Sanat  romanlarının diğer türünde ise yazar, sanat  kişinin hakikat karşısındaki durumunu, toplum içindeki yerini, sanatının varlık problemati ini i ler. Aytaç’a göre Alman edebiyat tarihinde sanat  romanlarının iki türünün de pek çok  rne i vardır (1990, s. 367).

Sanat  romanlarının yazarının sanat  kahramanı ile olan ilişkisi ve sanatın bu tür romanlarda temel odak noktası olarak işlenmesi Martin Heidegger’in sanat, sanat  ve eser arasında kurduğu varoluşsal ilişkiye benzemektedir. Martin Heidegger *Der Ursprung des Kunstwerkes* adlı çalışmasında sanat eserinin sanatının, sanatının da sanat eserinin kökeni olduğunu, biri olmadan diğerinin var olamayacağını savunur. Ona göre sanat eseri de sanat  da varlığını sanata borçludur:

“Yapıt, sanatının etkinliği aracılığıyla ve buradan gelen olağan tasarımdan sı ırayıp doğar [entspringen]. Ancak sanat , nereden ve ne aracılığıyla sanat  olur? Yapıtı aracılığıyla; çünkü bir yapıtın ustayı [Meister] övmesi  u demektir: Yapıt ilk olarak sanatının, bir sanatın ustası olarak doğmasına [hervorgehen] yol verir. Sanat , yapıtın kökenidir. Yapıt, sanatının kökenidir. Biri olmadan diğeri olamaz. Bununla birlikte, her ikisi de tek başına diğerini taşıyamaz. Sanat  ve yapıt, kendilerinde ve birbirleriyle karşılıklı ilişkilerinde, sanatının ve sanat yapıtının adlarını ondan aldıkları, ilk olan üçüncü bir şey aracılığıyla, yani Sanat’la vardırlar” (Heidegger, Akt. Yıldız, 2017, s. 32).

Künstlerroman, sanatının ruhsal bir biyografi oluşturmak, kendini gerçekleştirmek ve somut bir kimlik inşa etmek için köklerine döndüğü edebi bir sığınaktır. Yazarın sanat anlayışını, sanat  bilincini, sanat  olma yolunda kar ıla tı ı engelleri, aile, toplum ve yerleşik düzenle yaşadığı çatışmaları sergilediği bir anlatıdır. Yazar bu süreçleri kendi kabuğuna çekilerek toplumdan izole bir biçimde veya ailesini, ülkesini geride

bırakarak başka bir hayatın içinde, yazarak var olmaya, kendini bulmaya çalışır. Yazı, yazma eylemi sanatçı için yeni bir vatan, kurtuluş, kendini inşa ve var olma anlamı taşır.

Maurice Beebe, k nstlerromanların üç ana tema üzerine kurulduğunu söyler: B l nm   benlik, fildi i kule ve kutsal kaynak. B l nm   benlik, sanatçının bölünmüş bir varlık olarak insandan ayrı olduğu fikridir. İnsanın bir ailesi, bir geçmişi ve yaklaşan bir ölümü vardır; sanatçı yalnızca sanat eseri yaratmak için ya ar ve sanatsal yaratımlarıyla ya ar. Fildi i kule, Beebe'nin kahramanın toplumdan ve hayattan uzaklaşması anlamında kullandığı bir kavramsallaştırmadır. Beebe, fildi i kuleyi yazarın "sanatı hayatın üzerinde yüceltmesi ve sanatçının hayattan ancak mesafeli durursa yararlanabileceği bir alan" olarak tanımlar (Beebe, 1964, s. 13). Bu görüş, yetkin bir sanat eserinin gerçek dünyadan üstün olduğunu kabul eder; sanatçının şahsı ile dünyanın geri kalanı ve hayat arasında bir mesafe belirleyerek hayatı bütün olarak alımlayaca ını ve sanat eserini yaratabileceğini varsayar. Kutsal kaynak, sanatı tecrübeyle, hayatı deneyimleme ile e  görür ve "gerçek sanatçının diğerlerinden daha az değil, daha dolu ve kesif yaşayan biri olduğunu" varsayar (1964, s.13). Beebe, sanatın hayatın yeniden kurgulanması olduğunu öne sürer; sanatçının tecrübelerinin diğer insanlardan daha kesif olduğunu ve sanatçının tecrübelerinin bilincinde olduğu öngörüsüyle hareket ettiğini savunur. Bu anlayışla sanatçının edebiyattaki "yaşamı" anlama ve yeniden yaratma becerisinin geni ledi ini söyler. Beebe, sanatçı-kahramanı  u şekilde tanımlar: "Fildi i Kule ile Kutsal Kaynak arasında, sanatçı vazifesinin 'kutsal' veya estetik istekleri ile bir sanatçı olarak toplumsal hayata katılmak için doğal arzusu ile hayat arasında gidip gelen sanatçı-insanın B l nm   Benli i..." (1964, s.18). Beebe, sanatçının sanatçı ki ili i ile toplumsal bir varlık olarak insani sorumlulukları arasındaki sıkı mı lı ının sanatçı romanlarının temel izle i olduğunu ve sanatçı romanlarının bu tema üzerinde ilerlediğini bildirir.

Beebe'ye göre sanatçı romanlarının en önemli yönü sanatçı- kahraman ile sanatçı-yazar arasındaki ili kidedir. Bu ilişkiyi izah ederken sanatçı-kahramanın kurgusunda yer alan arketipsel sanatçı görüntüsünün eserin yazarının geçerli bir temsili olduğu iddiasındadır. Ona göre bir romanın sanatçı kahramanı bir heykeltıraş veya bestekâr olsa bile, yaratıcısının otoportresi olarak daima bir yazar olduğu gerçeği akılda tutulmalı, kurgusal düzlemde kendini inşa eden sanatçının her zaman bir edebiyatçı

yazar olduğu unutulmamalıdır (1964, s. 5-6). Maurice Beebe, k nstlerromanlardaki her sanatçı-kahramanın doğası gereği yaratıcısı olan yazarın otoportresini yansıttığı iddiasındadır. Bu teoriye göre yazarlar romanlarında -Beebe'nin "Kutsal Kaynak" olarak adlandırdığı- yaratıcı/sanatsal süreçleri ele alan metinleri kurgularken bir sanatçı olarak kendi hayat deneyimlerinden istifade eder ve bunların etkisi altında eserlerini oluşturur.

Sanatçının gelişiminin, arayış ve yolculuklarının, kendini gerçekleştirmesinin, sanatın ve sanatla ilgili temaların izlendiği romanlardır sanatçı romanları. Sanatçının eğitiminin, gelişiminin, oluşumunun, kendini inşa sürecinin ve bu süreçte yaşadığı çatışmaların ele alındığı künstlerromanlar, bildunsromanların bir alt türüdür. Bildungsromanda kişinin ideal bir eğitim ve yaşam tecrübesi doğrultusunda gelişimi ve oluşumu anlatılır. Künstlerroman bildungsromanın pek çok özelliğini bünyesinde barındırır. Aynı kalıpları kullanır. Ancak romanın başkişisinin bir sanatçı olması, bu sanatçının sanat anlayışının nasıl oluştuğunun merkezi bir önem taşıması, kahramanın sanatsal bilincinin ortaya çıkış süreçleri ve bu sanatçının gelişim ve oluşumunun ele alınması nedeniyle sanatçı romanı olarak ayrı bir alt tür olarak değerlendirilir. Bildungsromanda eğitim ideali ve topluma faydalı olacak başkahraman  ne çıkarılır; k nstlerromanda ise sanatsal bilincin oluşumu ve bu bilinç ile hayatın gerçekleri arasında sanatçının yaşadığı çatışma önem arz eder.

Bidungsromanın alt türü olan künstlerroman, çoğu araştırmacı tarafından bu kavramla ilişkilendirilerek açıklanmıştır. Bildungsromanı  ıraklık romanı olarak tarif eden C. Hugh Holman, A Handbook to Literature adlı eserinde bildungsromanı, dünyayı anlamaya ve anlamlandırmaya, keşfetmeye çalışan bir gencin hikâyesinin anlatıldığını belirtir. Bildungsroman için  ıraklık romanı, eğitim romanı tabirlerinin de kullanıldığını belirten Holman,  ıraklık romanı kavramını tercih eder. K nstlerromanı bildungsromanın bir alt türü olarak ifade eden Holman, bir sanatçının gelişiminin ele alındığı  ıraklık romanı olarak açıklar:

"Dünyanın tabiatını öğrenmeye, manasını ve durumunu (pattern) keşfetmeye ve bir hayat felsefesi ve 'yaratma sanatı' edinmeye çalışan duyarlı bir hikâye kahramanının gençliğini ve genç bir insan olarak varlığını hikâye eden romanlardır. Goethe'nin Wilhelm Meister'i arketipal bir  ıraklık romanıdır. İngiliz edebiyatındaki kayda değer örnekler şunlardır: Samuel Butler'ın The Way of All Flesh, James Joyce'un A Portrait of The Artist as a Young Man, Somerset Maugham'ın Of Human Bondage'i ve

Thomas Wolfe'un Look Homeward ve Angel romanlarıdır. Çıraklık romanına bazen olgunlaşma romanı da (bildungsroman) denmektedir. Aynı zamanda sıklıkla Erziehungsroman veya 'eğitim romanı' denmektedir. Bir sanatçının (ressam, heykeltıraş veya sahne sanatçısı) veya bir yazarın gelişimini ele alan çıraklık romanına künstlerroman denir" (Holman & Harmon, 1992, s. 39).

Künstlerroman bir sanatçı kahramanın anlatının merkezinde yer aldığı, bu kahramanın sanatçı oluş yolculuğunun, geçirdiği aşamaların ele alındığı romanlardır. Sanatçının yaşamı, hayatına ve sanatına tesir eden olaylar ve kişiler, ebeveynleriyle bağları, eğitim, din, otorite ile ilişkileri ve bunun sanatına yansımaları, sanat ve estetik anlayışının oluşumu, sanatçının yaşadığı aşklar, bireyler ve toplumla kurduğu iletişim ve tüm bunların sanatçının oluşumu üzerindeki etkileri sanatçı romanlarının ele aldığı konulardır. Künstlerroman bir sanatçının oluşumunun ve estetik anlayışının, gelişiminin ortaya konduğu romanlardır. Bir oluşum, gelişim romanı olması hasebiyle tüm künstlerromanlar bildungsromandır; bu roman türünü daha iyi analiz edebilmek için bildungsroman ile olan bağlarına daha detaylı bir şekilde eğilmek gerekmektedir. Goethe'nin 1795 yılında yayımlanan Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları adlı romanı bildungsroman türünün ilk örneği kabul edilir. Bu roman bildungsroman olmasının yanı sıra Wilhelm'in sanatçı oluş serüvenini, oluşumunu da anlattığı için ilk künstlerroman sayılır. Bu özdeşlik ve künstlerromanın bildungsromanın alt türü olmasından dolayı künstlerromanlar bildungs geleneğinin tematik ve kurgusal özelliklerini devam ettirirler.

Parla'ya göre 20. yüzyılın yüksek modernizm diye adlandırılan ilk otuz yıllık döneminde Batı'da yaygınlaşan sanatçı romanları (künstlerroman), 19. yüzyılın en yaygın ve saygın türü olan büyüme romanlarının (bildungsroman) türevidir. Künstlerroman, bildungsromanın çocukluk, ergenlik, gençlik ve olgunluk doğrultusunda kronolojik bir biçimde ilerleyen yapısını devam ettirmiş, bu anlatıyı sanatçının oluş yolculuğuna yani estetik bir arayışa dönüştürmüştür. Romanın sanatçı adayı bu arayışın öznesi olacak kadar yeteneklidir, fakat sanatçı kişiliğini oluşturamadığı için duygusal ve düşünsel açıdan karmaşa içindedir. Bu tür romanlarda genç sanatçı adaylarının kendilerini var eden yazarlarının hayatıyla örtüşen yönleri vardır. Harry Levin'e göre sanatçı romanları, bildungsromandan daha gerçekçidir çünkü yazarın yaşamıyla künstlerromanın genç sanatçı adayı olan başkişisinin yaşamı benzerlikler taşımaktadır. Künstlerroman yazarları bir anlamda kendi yaşamlarından

izler taşıyan otobiyografik göndermeleri olan romanlar yazmışlardır (Parla, 2015, s. 236).

Parla, k stlerromanların baŗkiŗileri olan bu genç sanatçıları Joyce’un yazar kahramanı Stephen Dedalus’un deyiŗiyle “ruhunun tezgâhında ırkının yaratılmamıŗ bilincini” yaratma iddiasında olduklarını belirtir. Ona göre, sanatçı kahramanlar modernitenin b y tt   daha iyi bir dünya olmadığını d ŗ nen, umudun sadece sanatta olduğuna iman etmiŗ, sanatın fildiŗi kulelerinde yaŗayan ve mutlu olacağına inanan kendini sanatla var etmeye çabalayan kiŗilerdir.

Parla, büyüme romanlarının toplumun ancak vicdan sahibi bireylerce kurtulabilece i mesajını verdiğini, sanatçı romanlarının ise kurtuluŗun sanatçı çevrelerin oluŗturdu u Bohemya’dan geleceğini belirtir. Toplumla uyuşamayan ve toplumun değerlerine karŗı kayıtsızlıklarını sergilemekten memnun olan bu sanatçı kahramanlar, birey olarak insana karŗı duyarsız kalamazlar. Kendi yaŗamlarıyla sıradan bireylerin hayatları arasında ortak noktalar buldukları için sıradan bireylerin yaŗamlarını önemserler. Büyüme romanlarında sanatçı romanların da birey olarak baŗkiŗilerinin ortak d ŗmanları; insanların maddiyatı önceleyen yaŗam anlayıŗları, önyargılar, ikiye zl l k,  ifte standartlar, farklı olanı kabullenememek ve bastırmak, çıkarı tek amaç olarak gören anlayıŗ idi. Sanatçı romanlarının yazarları, baŗkiŗileri olan sanatçı adayları aracılığıyla sıradan bireye yönelerek bu durumu aŗmaya  alıŗırlar (Parla, 2015, ss. 235-236).

K stlerroman türü; sanatçı kahramanların oluŗum süreçlerinin anlatıldığı ve bu süreçlerde yaŗanan  atıŗmaları, sıkıntıları, sanatçı benliğin problemleri, gerçek dünya ve kurmaca arasında inŗa ettiği iliŗkiyi ele alması bakımından ayrı bir kategoride değerlendirilir. G rsel Aytaç, sanatçı romanlarının, yazarın hayat felsefesinin ve estetik fikirlerinin iŗlendi i bir roman türü olduğunu ifade eder (Aytaç, 1990, s. 366). Aytaç, romanların konularına göre tasnifinde macera romanları, aile romanları, evlilik romanları, seyahat romanları, eğitim romanları gibi sanatkâr romanlarının da farklı bir baŗlıkta ele alınabileceğini belirtir.

Aytaç, sanatçı romanlarının iki türü olduğunu söyler. Aytaç’a göre sanatçı romanlarında bir gencin sonunda sanatçı olabilmek için geçirdiği geliŗim konu ediliyorsa bu tür sanatçı romanları geliŗim-eğitim romanlarıyla (bildungsroman)

akrabadır. Sanatçı romanlarının diğerk türünde ise yazar, sanatçı kişinin hakikat karşısındaki durumunu, toplum içindeki yerini, sanatçının varlık problematiğini işler. Aytaç’a göre Alman edebiyat tarihinde sanatçı romanlarının iki türünün de pek çok örneğı vardır (1990, s. 367).

Künstlerromanlarda sanatçı kahramanın iki şekilde belirdiğini aktaran Engelberd, bu iki sanatçı imgesinin ilkinde topluma uyum sağlayan ve toplumla bütünleşmek için sanatçı kimliğinden vazgeçen bireyi gösterir. İkinci tip sanatçı kahramanda ise toplum karşısında yer alan, kendini oluştururken sanatçı kişiliğini topluma karşı konumlandıran sanatçı bireyin bu tür romanlarda yer aldığını söyler:

“Künstlerroman olarak “Alman edebiyatında en az iki karşıt tema vardır: birincisi toplumun faydalı bir ferdi olmak için sanatsal varoluşundan vaz geçen genç bireyin hikayesidir; ikincisi ise kendi sanatsal ideallerinin peşinden giden, gerçekliği daha bir aslına uygun hissetmeyi ve vizyoner olmayı faydalı olmaya tercih eden gencin hikayesidir” (Engelberg, 1968, s. 94).

Bu sanatçı bireylerin ilkinde Goethe’nin *Wilhelm Meister’in Çıraklık Yılları* (1795) adlı romanını örnek gösterebiliriz. Romanda başkahraman olan genç Wilhelm’in sanatsal bir deneyim ve dönüşüm geçirmesi ancak sanatçı olma arzusundan vazgeçerek ailesinin ve toplumun beklentilerine uygun bir şekilde uyumlu bir birey olmasının baba mesleğı olan tüccarlığı kabul etmesinin hikâyesi anlatılır. Başkahramanın yaşadığı dönem hayatından kesitler sunularak anlatılır. Kahramanın hayatına yön vermesi, anlam arayışının sınanması, hayatı deneyimleyerek gençlik çağından duygusal ve psikolojik olgunluğa erişmesi bir süreç olarak sergilenir. Bu romanlarda kahraman yolculuğı boyunca aile, aşk, cinsellik, eğitim süreçleri, mesleki kariyer vb. alanlarda sınanır ve başarısız olur. Yaşadığı başarısızlıklardan sonra hayatın anlamını ve önemini kavrar, bir aydınlanma (epifani) yaşar. Aydınlanmadan sonra toplumla uzlaşarak zihinsel ve ruhsal gelişimini, kendini gerçekleştirmeyi başararak topluma uyum sağlayan bir karaktere kavuşur. Uyum ve denge *Wilhelm Meister’in Çıraklık Yılları* (Goethe, 2018) örneğinde olduğu gibi bu romanlarda öne çıkan temadır. Bu tür sanatçı romanlarında kahramanın yolculuğı olumlu bir gelişmeyle, evlilikle, toplumsal beklentilerin karşılanmasıyla ya da iş hayatına atılarak sanatsal ideallerinden vazgeçmeyle sonuçlanır.

Engelberd'in bahsettiği ikinci tip sanatçı kahramana ise James Joyce'un *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi* (1916) eseri örnek gösterilebilir. Bu romanda başkahraman olan ve Joyce'un yaşamından izler taşıyan Stephen Dedalus'un ailesini, toplumunu ve inançlarını karşısına alarak sanatı yaşamının merkezine yerleştirmesi ve sanatçı bir birey olma yolculuğu, yazarlık hikâyesi metne konu olmuştur. Uyum ve dengeyi öne çıkaran klasik k nstlerromanların aksine bu tür modern romanlarda sanatçı kahramanın yolculuğu olumlu bir gelişmeyle ya da toplumsal uzlaş   ile sonuçlanmaz. Dengenin ve uyumun yerini bu romanlarda topluma, aileye, değerlere yabancılaşma ve sanatçı idealleri için bağlardan vazgeçme görülür. *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi* (J. Joyce, 2018) romanında olduğu gibi bu tarz romanlarda sanatçı kahraman yaşıadığı çağın ve toplumun değerleriyle uzlaşmayan, uyumsuzluğun ve huzursuzluğun yol açtığı çatışmayı sanatla, sanat eseriyle aşımaya çalışan bir tutum sergiler.

Roberta Seret'e göre künstlerroman, Goethe'nin *Wilhelm Meister'in  ıraklık Yılları* romanının yapısının ve tema olarak yolculuk arketipinin kullanılması sonucu ortaya çıkmıştır. Wilhelm Meister'i bir model ve başlangıç noktası olarak kabul eden Seret, künstlerromanın tür olarak gelişimini açıklamak için beş madde gösterir:

“Künstlerromanın  ıkış yeri Almanya'dır. Kaynak olarak otobiyografik unsurlar kullanılır. Ana motif olarak yolculuk teması vardır. Bir tema olarak sanatçının eğitimi kullanılır. Romantik künstlerroman kahramanı bildungsroman kahramanını andırır” (1992, s. 11).

Seret, sanatçı romanlarında, sanatçı kahramanın toplumla yaşıadığı çatışmayı aşımak ve gelecek kaygısını bastırmak için içinde yaşıadığı zamanı bilinçsizce yadsıdığını ve geçmişe yöneldiğini söyler. Sanatçı kahraman cesur kahramanlık hayalleri ve kendi çocukluk anılarına, geçmişine sığınır. Kahraman, kaçınılmaz olarak tüm dikkatini kendi yaşamına, kendi üzerine, kendi sanatsal yolculuğuna odaklar. Bu yöneliş “ego-merkezcilik”, “ben kültü” veya Freud'da “egomania” olarak adlandırılır. Sanatçı, benzersiz olan anılarla dolambaçlı olmanın mutluluğunu yaşar; hatırladığı mek nlar, eşyalar ve hayalleri, hayatın sorunlarından ve sosyal çatışmalardan kaçış imkânı sunar. Sanatçı hayatındaki önemli deneyimlere ve çocukluğundaki kritik evrelere, hayati olaylara ve kişilere yani geçmişe döner, sanatçı kişiliğini inşa etmek için yeni bir realite ikame eder (1992, ss.12-13).

Bu roman türünde sanatçının oluşumuyla birlikte kahramanın sanat ile kurduğu ilişki, bağ da ele alınır. Sanatçı kahramanın oluşumu ve büyümesi, toplumsal ilişkileri, kültürel bir arka plan içinde sunulur. Bu bağlamda, bu romanlar sanatçıların kendi sanatsal kişiliklerini, üretme ve yaratma aşamalarını sergilemelerine fırsat verdiği için yazarlarının kendilerine eleştirel bir gözle bakmalarına fırsat sunmuştur. Bununla birlikte bu romanlarda kültürel değerlerin aşınmasına yönelik bir tepki olarak karakterler üzerinden toplumsal eleştiri, sanat, gelenek ve kültür arasındaki ilişki sergilenerek sanatçının toplumsal hayat ile kurduğu ilişki sergilenir. Bu sebeplerden ötürü tür olarak sanatçı romanları bildungsroman geleneğini, temalarını sürdürmesine rağmen ayrı bir tür olarak ele alınabilir.

Bildungsroman, bir karakterin oluşumunu gösteren roman türünü ifade eden bir kavramdır. Edebi karakterlerin kişisel gelişiminin ve oluşumunun romana konu olması fikrine dayanan bu eserler; büyüme, eğitim, gelişme, sosyalleşme, kültürlenme romanları veya sanatçı bir kahramanın oluşum sürecinin (künstlerroman) çeşitli şekillerde hikâye edilmesidir. Bu roman türünün standart tanımları göz önünde tutulduğunda bu eserlerde dönemsel, tematik ve biçimsel farklılıklar bulunmakla beraber tema ve anlatı yapısı açısından ortak bir şema oluşturmak mümkündür. Bildungsromanlar ve bir alt türü olan künstlerromanlar aynı temalara yaslanır. *Wilhelm Meisterin Çıraklık Yılları* romanından modern zamanlara uzanan bu anlatı türünde şu ortak temalar izlenir:

“(1) Bir çocuğun (bazen yetim veya babasız) bir köyde veya taşra kasabasında yaşaması; (2) çocuğun gerçek ebeveynleriyle, özellikle de babasıyla veya üvey babasıyla veya herhangi bir ebeveyn figürüyle çatışması varsa (daha yaşlı nesillerin yargılanması); (3) çocuk daha büyük bir topluma (genellikle Londra) girmek için evden ayrılır; burada ayrılış veya çeşitli dış ve iç uyaranlarla (örneğin) evin tamamlanmamış, statik atmosferinin etkilemediği deneyim arzusu belirlenir; (4) kurumsallaşmış eğitimden ve/veya kendi kendine eğitimden geçer; (5) artık genç bir insan olan kahramanın sosyal etkileşim ve insanlar arası ilişki arayışında olması; (6) kahramanın yaşam deneyimi artık bir meslek ve sosyal başarı arayışıdır; (7) toplumun çilesine katlanmak ve profesyonel bir kariyere başlamak zorundadır; (8) sevgiyle sınanmaya direnmeli ve duygusal bir kariyere başlamalıdır; (9) manevi bir çatışma ve acı anlarından geçer; (10) şimdi erken erkeklik döneminde, nihai inisiyasyonuna ve oluşumuna (tam veya göreceli veya hiç var olmayan - yani son aşamaya) yol açan (veya belirlemesi gereken) aydınlanmalar yaşar”(Golban & Benli, 2015, s. 2).

Golban ve Benli'nin bildungsroman örneklerinden hareketle belirlediği bu ortak temalar ve anlatı motifleri k nstlerromanlarda da izlenir. Yetim veya  ks z bir  ocuk ile ona yol gösteren yedek ebeveyn figürü, ilk cinsellik deneyimi ile başarısız a klar, hayata atılma, yolculuklar, deneyimler ve başarısızlıklar sonucu tecrübe kazanma, ba arısızlıklardan sonra ortaya çıkan epifanik anların sunulması, toplumla uzlaşma, uyum ve zihinsel ve ruhsal olgunluğa eri me gibi ortak temalar bu anlatılarda türün özelliklerini belirleyen esaslardır. Bu temaların ele alındığı bir roman olduğunu d   nd   m z ve bir sanatçı romanı olarak inceleyeceğimiz Huzur romanının bu temalar üzerinde inşa edilen yapısı çalışmamızda gösterilmeye çalışılacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANATÇININ AYDIN OLARAK PORTRESİ: MÜMTAZ

Sanatçı kahramanın oluşum sürecini konu edinen sanatçı romanlarında, kahramanın sanatçı bilincinin uyandığı ilk andan eserini yarattığı zamana kadar geçen sürede hayatına biçimlendiren olaylar; kahramanın okul hayatı, ilişkileri, meslek hayatı, sosyal çevresi, inancı veya inançsızlığı, toplumsal gerçeklik gibi estetik deneyime tesir eden öğeler kullanılır. Sanatsal gerçekliğin nasıl oluştuğu, yazarın içinde bulunduğu toplumla, toplumsal gerçeklikle kurduğu diyalektik ilişki çerçevesinde verilir. Gerçekliğin inşasında ana motif olarak yolculuk teması kullanılır. Bir tema olarak sanatçının eğitimi ve dönüşümü otobiyografik unsurların kullanımıyla desteklenir (Seret, 1992, s. 11). Ahmet Hamdi Tanpınar; 1949 yılında kitap olarak basılan romanı *Huzur*'da genç bir sanatçı kahraman olan Mümtaz'ın gelişim ve oluşumunu ele alır. Tanpınar, kendi yazma evreninden hareketle başkarakter Mümtaz'ın oluşum ve dönüşümünü yirmi dört saatlik bir zaman dilimi içerisinde kahramanın bilinci vasıtasıyla sunar. İkinci Dünya Savaşı'ndan bir gün önceki zaman dilimine (31 Ağustos 1939- 1Eylül 1939) sığdırılan anlatı kahramanın geçmişine yaptığı yolculuklarla derinlik kazanır. Tanpınar'ın sanatçı kişiliği ve hayat hikâyesinin yansıdığı (Aytaç, 2016; Ayvazoğlu, 1997; Gürbilek, 2016; Kaplan, 1962; Parla, 2015; S. Tural, 2019a) eser olması bakımından *Huzur*, eserini oluşturma sürecinde sanatçının yaşadığı çatışmayı merkezi sorun olarak ele alır. Sanatçı kahramanın bu süreçte toplumsal kurumlardan dönemin kır/köy hayatı, cumhuriyet devrimlerine angaje edebiyat kanonundan sanatını özerk kılma çabası yazarın toplumsal gerçeklik ve döneminin angaje edebiyat anlayışından özerk olma tutumu olarak yorumlanabilir. Cemiyetin içinde var olan, toplumsal gerçeklik/ amaçlar ve edebi idealler arasında görelî ve makul bir özerklik kuramayan roman yazarlarımızın aydın sanatçı tutumu Tanzimat Dönemine kadar geriye girmektedir. Mümtaz adlı protagonistin hayat ve sanat anlayışının oluşumu ile birlikte ferdin peşinde olan bir yazarın edebi ideallerinin yaratma süreçlerindeki dönüşümü, aydın sanatçı anlayışı *Huzur* romanı bağlamında bu bölümde ele alınacaktır.

1.1. KAHRAMANIN SANATSAL YOLCULUĞU

Sanatçı kahramanın hayat hikâyesi ve oluşum süreci arasındaki ilişki yolculuk teması üzerinden kurulur. Seret, modern *künstlerroman*ın yaratıcılık sürecini ele aldığı çalışmada sanatçı kahramanın üç tür yolculuk gerçekleştirdiğini belirtir (Seret, 1992, ss. 3-7). Bu yolculuklar sanatsal yaratıcılığa doğru gerçekleştirilen fiziki, gerçek ve irreel serüvenler olarak anlamlandırılır. Sanatçının oluşumunun manevî, sosyal ve psikolojik yolculuklar üzerinden işlenmesi neticesinde kahramanın hayat örgüsü yazarın hayatından izler taşır. Mümtaz'ın hayat hikâyesi bir gün içinde tarihe, geçmişe, çocukluğuna, âşık olduğu zamana, baba ve annesini kaybettiği anlara dönük yolculukları bilincinin hafıza mekânları eşliğinde kurulur. Tanpınar, çocukluğu ve eğitim hayatı imparatorluğun farklı vilayetlerinde geçmiş bir yazar olarak sanatçı kahramanını da hareket halinde ve yolculuk üzere inşa eder. Akün, Tanpınar'ın nesiller üzerine düşünen bir sanatçı olduğunu Hippolyte Taine'in 'zaman ve çevre' nazariyesini çalışmalarında uygulamak amacıyla *Tarih-i Cevdet* okuduğunu; aynı amaçla İbnülemin Mahmut Kemal'in sohbetlerine katıldığını arkadaşı Mükrimin Halil Yınanç ile uzun tartışmalar yaptığını belirtir³. Yazar, Mahur Beste adlı romanı için Kaplan'a "Mahur Beste adlı bir yolculuğa çıktık"⁴ der. Sağlam, yolculuk ve Mahur Beste isminin yazarın iç alemindeki uyanışı, kendiyle yüzleşmesini ve hesaplaşmasını sembolize ettiğini belirtir.⁵ Huzur romanında da bu yolculuk, sorgulayış ve kendi beniyile hesaplaşma devam eder. Kahramanın sanatsal yolculuğunun anlatıldığı gün romanın birinci bölümünde bir tren düdüğünün Mümtaz'ı uyandırmasıyla başlar (Tanpınar, 2017, s. 11) ve yirmi dört saat sonra radyodan duyulan İkinci Dünya Savaşı'nın başladığını bildiren ses ile biter (Tanpınar, 2017, s. 412). Romanlarında insanı anlamaya, hayat yolculuğunu anlamlandırmaya çalışan yazar, İslam kültüründe bir ses ile başlayıp bir ses ile sona eren yaşam döngüsünü işaret etmiş olabilir. Sanatçı kişiliğin oluşumunda hayatı bir kaynak olarak kullanan yazar, estetik anlayışını ve varlığını anlamlandırmak için geçmişine döner. Geçmişe yapılan bu yolculuklarla sanatçı kahraman ruhunu, bilincini yaralayan acılara gider ve şimdiden geçmişe yönelen bakış sanatçı kişiliğin uyandığı anlara odaklanır. Toplumla kurduğu ilişkide

³ Akün, Ömer Faruk. "Ahmet Hamdi Tanpınar", s.12.

⁴ Tanpınar'ın Mektupları (Haz. Kerman, Z.), Dergâh Yay., s.95.

⁵ Sağlam, N. "İmgesel Bir Form Olarak Mahur Beste Yahut Gamlar Altında Bir Murakabe"

başarısız olan, iç dünyasına çekilen sanatçı kahraman kendi benliğinde yarattığı dünya ile sınırlarını sanatçı duyarlığın belirlediği bir mekân inşa eder. Modern dönemler ile sınırlı olmayan yolculuk teması insanoğlunun destan çağına dek uzanır. Bu yolculuklarda kahraman kendini gerçekleştirmek, sanatçı benliğini inşa etmek için evini, yurdunu, ebeveynlerini geride bırakarak ideallerini gerçekleştirmek için genellikle büyük bir şehirde yaşamaya başlar. Sanatçı kahraman kendini keşfetmek, geliştirmek, bulmak için arayış içindedir. Yirminci yüzyılda insanlık tarihini değiştiren büyük savaşlar, imparatorlukların yıkılması, bilimsel gelişmeler ile hayat algısındaki değişimler değerler dünyasında büyük kırılmalara yol açmış; yazarların hayata ve topluma yabancılaşmasına neden olmuş ve bu etkileşim roman anlayışında değişikliklere yol açmıştır. Tanpınar bu duruma 1945 yılında “*Behçet Bey’e Mektup*” adlı yazısında şu sözlerle değinir: “Freud ile Bergson’un beraberce yaşadıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onlar bize sırrı insan kafasında, insan hayatında öğretiler”(Tanpınar, 1998, s. 515). Sanatın toplumsal olandan bireysel olana, dış dünyadan iç âleme yönelmesi sanatçıların kendi dünyalarına eğilmelerine imkân sağlamıştır. Sanatçının ve sanat eserinin romana konu olmasını bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Sanatın özerk bir konu olarak değerlendirilmesi, sanatçıların sanat ve sanat eseri üzerine düşünmeleri roman türünde otobiyografik öğelerin kullanılmasını ve sanatçı kişiliğinin oluşumunu bir tema olarak ele almalarına zemin hazırlamıştır. Sanatçı kahraman toplumsal yaşamın gününbirlik sıkıntılarından ve zorunluluklarından sıyrılmak için yaşadığı ortamdan uzaklaşır. Nostaljik hayaller ve soyut ideallerin peşinde kendi dünyasında yeni bir hikâye inşa eder. Mümtaz’ın yaklaşmakta olan savaş, İhsan’ın ölümcül hastalığı, evleneceği kadından ayrılması ve Suat’ın intiharı sonucu yaşadığı bunalımdan çıkmak; bitiremediği romanını tamamlamak, hayatını anlamlandırmak için geçmişine, çocukluğuna, anılarına, hafıza mekânlarına bilinç düzeyinde yolculuklar yaptığını görürüz. Sanatçı kahramanın bu yolculukları onu tanımamıza, sanatsal benliğinin oluş sürecini izlememize imkân verir(Seret, 1992, s. 6). Sanatın özerk bir alan olarak ele alınmasıyla sanatçıların eserlerinde kendi iç dünyalarına yönelmeleri, sanat ve estetik anlayışlarını eserlerinde tema olarak kullanmalarını sağlamıştır. Sanatçı romanlarında, şair ve yazarların sanatçı olma sürecini, sanat eseri üretmeyi estetik bir konu olarak işlediği görülür. Sanatçı romanlarında, yazarlar ve şairler sanatsal etkinliğin öznesi olarak romanların

konusu olarak ele alınır. Huzur'da sanatçı bireyin oluşumu, sanatçı ve eseri arasındaki ilişki, sanatsal yaratıcılığı etkileyen koşullar yazarın yaşamından ve içinde bulunduğu toplumsal çevreden izler taşımaktadır. Tanpınar romanını sanatçının oluşumu, yolculuk, eğitim, sanat ve estetizm, sanat eseri ve yazarı, yazar ve etkilenme, sanat ve gelenek, sanat ve tarih vb. sanatçı romanı temaları üzerinde inşa etmiştir. Sanatçı kahramanın genç bir protagonist olarak tercih edilmesi, çocukluğuna gidilmesi; sanatçı romanlarının modernitenin sembolü olarak geçmişin oluşumunu tamamlamış roman kahramanlarını değil modern zamanların hayatını inşa etmekte olan genç kahramanını ele almasıyla bağıntılıdır. Moretti'ye göre modernitenin sembolik formu olan bildungsromanlarda gençlik çağı yeni bir anlayışın maddi göstergesi olarak tercih edilir. Çünkü gençlik modernitenin dinamizmini ve değişkenliğini ortaya çıkarabilme becerisine sahiptir. Gençlik, modernitenin esasıdır denilebilir; dünyanın anlamını geçmişte değil gelecekte arayan bir dünyanın göstergesidir (Moretti, 2000, s. 5). Huzur'da sanatçı kahramanın oluşumu sanatsal uyanışının başladığı çocukluk yıllarına dönülerek anlatılır.

1.1.1. İlk Adımlar, Mümtaz'ın Çocukluğu ve Gençliği

Romanlarında tarihsel travmalarla yüzleşen, insan hayatının zayıflığını ve kırılganlığını kendi yaşamından yola çıkarak kurgulayan Tanpınar; sanatçı kahramanı Mümtaz'ın oluşum sürecini anlattığı *Huzur*'da protagonistin çocukluğuna, sanatçı kişiliğinin uyandığı anlara, gençlik dönemlerinde sanatsal yönelimlerinin filizlenmeye başladığı sahnelere odaklanır. Romanın aktüel zamanından (31 Ağustos 1937) Mümtaz'ın çocukluğuna geri dönülerek, kahramanın geçmişinin bugünkü zayıf ve kırılgan haliyle malul sanatçı kişiliğinin oluşumundaki rolü ortaya konulmaya çalışılır. Tanpınar ile Mümtaz arasındaki benzerlikler kahramanın oluşumunda yazarın hayat hikâyesinin romanın ve protagonistin inşasındaki yerini gösterir (Aytaç, 2016, s. 72; Kaplan, 1962, s. 36; Moran, 2011, ss. 228-229; Törenek, 2009, s. 5152). Tanpınar, Mümtaz'ın karakteriyle romanda; mazi ile an, doğu ile batı, rüya ile uyanıklık, bilinç ile bilinçdışı, aşk ile vuslat, ölüm ile hayat arasında bir terkip bir bütünlük kurmaya çalışmıştır. Mümtaz, kendini yapmak, bir iç nizam kurmak, kesif yaşamak, büyük bir roman yazmak iddiasında olan genç bir yazar, sanatkârdır. Hayata bir şair duyarlılığıyla bakan, hassas, içe dönük, yalnızlıktan hoşlanan sanatçı bir kahramandır. Mümtaz bir anlam arayışı içindedir, kendi geçmişinden gelen bir arayıştır bu. Arayış ve yolculuk

sanatçı romanlarında en çok işlenen temalardandır. Aslında Mümtaz'ın kendini arayışı bir anlamda sanatçının kendine yolculuğudur. Mümtaz, kendi geçmişine dönerek hayatında iz bırakan, sanat anlayışına yön veren, mizacını ve ruhsal durumunu etkileyen olayları İstanbul sokaklarındaki yolculuklarında tekrar tekrar ele almaktadır. Hayatına yön veren olayları ve unutamadığı deneyimleri iç dünyasında yeniden yaşamakta, bu anların sebep olduğu sıkıntıdan, huzursuzluktan kurtulmak için bir çıkış yolu bulmaya çalışmaktadır. Mümtaz kendi geçmişine, iç dünyasına ve hayallerine yolculuklar yapmaktadır. Romanın birçok bölümünde İstanbul sokakları eşliğinde bu arayış tasvir edilmektedir. Bu gezilerinde sokaklar, nesneler, sesler ve Boğaz Mümtaz'ı geçmişe, aşkla geçen güzel günlerine götürmekte bazen de çocukluğunun acı dolu geçmiş günlerine uzanmaktadır. Bu yolculuklarda Mümtaz'ın sanatçı benliğini yeniden kurguladığını, kendi hikâyesini bir yazar gibi ele aldığını görürüz. Bu içe bakışı bir anlamda yazarın kendi kahramanını kurgularken kendi hikâyesini yeniden yazması; kendi geçmişine yolculuğu olarak değerlendirmek mümkündür. Anlatıcı-yazar; hayata bir şair gibi bakan sanatçı kahramanının duyarlılığının, iç dünyasında yaşayan ayrı benlikleri olmasının, yalnızlıktan ve hayal kurmaktan hoşlanan mizacının nedenselliğini kurmak için çocukluğuna yönelir. Çocukluk yıllarında yaşanan olumsuz tecrübelerin insan kişiliğinin oluşumundaki etkilerini göstermek ister. Mümtaz hayal kurmayı seven, iç dünyasında yaşamayı ve buradan hayata bakmayı tercih eden bir karakterdir. Sosyal gerçeklikte aktif olarak yer almak istemez, büyük eylemlerin peşinde değildir. Üstünlüğü tefekkürde, kültürün ve hayatın devamında arayan maruz bir müşahit olmayı, seçkinliği tercih eder. Hayatı güzelleştirmeyi, sanatkârca yaşamayı ve yaşam ile sanat arasında ilişki kurmayı arzular. Ancak bu arzular hayatın sert kabuğu ve realitenin gerçeklikleriyle karşılaşınca büyük bir hayal kırıklığına ve boşluğa neden olur. Mümtaz bu boşluğu geçmişe dönerek çocukluğunun ve mutlu olduğu güzel günlerin hatıralarını anımsayarak aşmaya çalışır. Mümtaz'ın bu tavrı kendini sorgulamasına; sorumluluk düşüncesi ile hayat ve sanat anlayışını değiştirmesine yol açar. Sanatçı romanları arayış ve yolculuk, bireyin oluşumu ve eğitimi, ailesi ve yetiştiği çevrenin ve toplumsal koşulların etkisi gibi konuları işlemesi bakımından bildungsroman geleneğini devam ettirir. Gürle'ye göre roman kişileri, bildungsromanlarda deneyimleri ve başkalarıyla kurdukları ilişki sayesinde ilk düşüncelerini terk ederek inandıkları ve aşinası oldukları

gerçekliğin ve hayatın nasıl illüzyona dönüştüğünü keşfederler. Gürle bu durumun Hegel'in Fenomenoloji'sinde olduğu gibi bilincin somut olarak açığa çıkarılmasıyla gerçekleştiğini belirtir. Kahraman, bir süreç içinde gerçek bildiklerinden ve inandıklarından şüphe etmeye başlar. Böylece kahramanın olgunlaşma, bilinci aracılığıyla kendi geçmişini izleme ve kimliğini keşfetme süreci gerçekleşir. Hakikatin ne olduğunu bulmaya çalışan birey kendi gerçeklerinden şüphe ederek, eski kanaatlerini bırakır; kendisine yabancılaşarak gerçeğe ulaşır. Gürle'nin 'kendilik bilgisi' dediği ve Hegel'in *Fenomenoloji*'sindeki trajik yapıya benzettiği bu süreçte başlangıçta saf bir bilince sahip olan kahraman; kendisini temaşa eder, süreç içinde kendisine yabancılaşır sonunda kendilik bilgisine sahip olur (M. Gürle, 1996, s. 38).

Mümtaz'ın genç bir sanatçı olarak oluşum sürecini ele aldığımızda, çocukluğundan gençliğine hayat telakkisinin ve sanatçı benliğinin hangi süreçler ve deneyimler eşliğinde nasıl şekillendiğini anlayabiliriz. Mümtaz'ın yaşadıkları, savaş anıları, yolculukları, karşılaştığı insanlar kişiliğinde dönüşü mümkün olmayan tesirler bırakır. Bu tesirler onun sanatçı kişiliğinin oluşumunu da belirler. Bireyin kendisini tanımasının ve anlamasının toplumsal koşullar içinde mümkün olduğunu belirten Gürle, roman kahramanın dünyaya açılmadan aslında kim olduğunu fark edemeyeceğini söyler. Bu nedenle evden çıkmanın bildungsromanın başlangıç noktası olduğunu vurgular (M. Gürle, 2016, s. 158). Bildungsroman yapısını ve temalarını sürdüren sanatçı romanlarında da kahramanın evden ayrıldığını görürüz. *Huzur* romanında Mümtaz evinden ayrılmak zorunda kalır ve yollara düşer. Bundan sonra kahramanın deneyimleri, yaşamı çok zorlu ve trajik olaylara sahne olur. Olgunluk ve büyüme süreci, sanatsal kişiliğin oluşumu bu deneyimler ve olaylar üzerinden inşa edilir. *Huzur*'da Mümtaz'ın gelişimi ve olgunlaşması, kendine yabancılaşma süreci ve sanatçı kişiliğinin oluşumu; babasının öldürülmesi ve akabinde annesinin eline tutunarak evlerinden ayrılmak zorunda kalan, duyarlı bir çocuğun yolculuğu ile başlar.

Mümtaz, romanın birinci bölümünde geri dönüşlerle çocukluk yıllarına gider. Yazar, sanatçı kahramanın anlatı zamanında yaşadığı hüznün, kederin, yalnızlığın, çatışmanın ve kişiliğindeki huzursuzluğun kaynaklarını göstermek için okuru Mümtaz'ın iç dünyasını biçimlendiren temele, çocukluk yıllarına götürür. Anlatı, Mümtaz'ın huzursuzluğuna neden olan durumlar; İhsan'ın hastalığı, savaş tehlikesi, Nuran ile bir yıl önce yaşadıkları aşk üzerinden ilerler. Ancak Mümtaz'ın hayatı boyunca

unutmadığı, kişiliğinde onulmaz yaralar bırakan, sanatçı kişiliğinin ve kendinin farkına vardığı anlar vardır. Bu anlar, sanatçı romanlarında önemli kırılma anları olarak görülür ve sanatçı kişiliğinin gelişiminde belirleyici karar anları olarak değerlendirilir. Tanpınar, Mümtaz'ın çocukluğunu İhsan'ın hastalığı ve Nuran'dan ayrılmış olmanın verdiği kederle çağrışımlar yoluyla İstanbul sokaklarında hayatına tesir eden önemli sahneleri hatırlamasıyla empresyonlar üzerinden verir. Bu anların anlatılması; geçmişin ve geçmişin devam ettiği hâl'in sanatçı kahramanın kişiliğini değiştirecek bir biçimde kurgulanmasıdır. Mümtaz'ın çocukluğu ve çocukluğunda yaşadığı travmatik olaylar; sanatçı benliğini kuran, geliştiren koşullar olarak şiire, müziğe ve sanata duyarlı bir insan olmasının romandaki dayanaklarıdır. Çocukluğunda yaşadığı acı olaylar hayatı boyunca Mümtaz'ı takip eder ve hayata bakışını değiştirir. Mümtaz'ın çocukluğundaki kırılma anlarının ve travmatik olayların sanatçı benliğini inşa etmesi; Freud'un edebi eserin oluşumunda çocukluğun rolü üzerine yaptığı değerlendirmelerle uyumlu bir biçimde kurgulanmıştır. Mümtaz bir somnambül (uyurgezer) hâliyle gündüz düşleri gören bir sanatçı karakter olarak çocukluk anlarıyla yaşadığı an arasında gösterilir. Bu düşler onu çocukluğuna, geçmişinin unutmadığı anlarına ve anılarına götürür. Bu bağlamda Freud'un “gündüz düşleri” ve yazarlık arasında kurduğu ilişkiye -Tanpınar'ın da bildiğini varsayarak- değinmek gerekir. Freud, “*Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri*” (Freud, 1908) yazısında edebi eserin oluşumunu şu şekilde izah etmiştir:

“Yazar, gündelik hayatta karşılaştığı bir olaydan gayri ihtiyari çocukluğuna gider ve yaşadığı bir tecrübeyi hatırlar. Böylece, içinde o yıllarda duymuş olduğu ‘bir isteği’ tekrar canlandırmak arzusu uyanır. Ve yazar, kuvvetle hissettiği bu isteği gerçekleştirecek bir ‘anlatı’ için harekete geçer. Süreç, zihindeki eski ve yeni materyalin bir arada kullanılmasıyla tamamlanır”(Cebeci, 2004, s. 175).

Tanpınar, sanatçı kahramanını ve sanat anlayışını oluştururken onun çocukluğundan yararlanmıştır. Bu çocukluk yazarın kendi geçmişinden izler taşımaktadır. Mümtaz'ın sanatçı benliğinin ve kişiliğinin kurucu unsurları olarak işlenen çocukluğundaki bu anılar; baba ve annenin ölümü, savaş nedeniyle yaşadığı şehirden ayrılma, S'den A'ya yaptığı yolculuk sırasında ilk cinsel tecrübe ile günah fikri, yaşadığı acıya eşlik eden halk türküleri, annesinin ölümünden sonra A'da tabiata, denize yöneldiği dönemdir. Bu anların Mümtaz'ın sanatçı benliği üzerindeki önemini Tanpınar da belirtir:

“...Mümtaz bütün hayatı boyunca o ilk gecenin tesiri altındadır. Onda sanatkar taraf bu ağır şartlar içinde doğar. Bir nevi kompleks teşekkül eder. Hata karşısında günah ve vicdan azabı kompleksi. Aşk ve dolayısıyla hayatı hususi bir şekilde görür” (2016, s. 470).

Huzur’da Tanpınar’ın da işaret ettiği ‘sanatkar taraf’ın içinde olduğu travmatik çocukluk anılarına uzunca yer verilir. Tanpınar, romanın bu bölümlerinin ağırlığını ikrar eder. Roman boyunca sanatçı kahramanın davranışlarına yön veren bir kompleksin temeli olarak bu pasajın önemini vurgular. Anlatıcı, romanın ilk bölümünün üçüncü ve dördüncü kısımlarında Mümtaz’ın çocukluk dönemini anlatır. Mümtaz, babasıyla annesinin birkaç hafta arayla ölümünden sonra hem hocası hem de babası yerine koyduğu amcası oğlu İhsan ve İhsan’ın hanımı Macide’nin yanında büyümüştür. İhsan’ın zatürree olmasıyla garip bir heyecana kapılan, korku içinde yaşayan Mümtaz çocukluğuna geri döner. Anlatıcı Mümtaz’ın bu hâlini, psikolojik durumunu çok çarpıcı bir şekilde çocukluk yıllarına bağlayarak tasvir eder:

“Mümtaz, bu psikolojiyi ömründe ilk defa olarak tanımıyordu. Onun için benliğini, o sular altında uyuyan, fakat her şeyi idare eden kesif tabakayı biraz da bu korku yapardı. İhsan, daha o çocukken içine çöreklenen bu yılanı, kökü kalbinde ağacı ondan sökebilmek için çok uğraşmıştı. Fakat asıl Macide’nin eve gelişi ile Mümtaz iyileşmiş, yüzünü güneşe çevirmişti. Onun eline geçene kadar Mümtaz, her şeye küskün, etrafa kapalı, gökten yalnız felaket bekleyen bir mahlûktu ve bunda da haklıydı” (Tanpınar, 2017, s. 25).

Anlatıcı, Mümtaz’ın içinde bulunduğu psikolojiyi ve anlatı zamanındaki hâli vermek için sanatçı kahramanın geçmişine gider. Bilinçaltına yerleşen ve zaman zaman yüzeye çıkan anılar Mümtaz’ın yaşadığı kriz anlarını daha da yoğunlaştırır. Alıntıladığımız paragrafta Tanpınar psikanalizin birçok terimini kullanır: psikoloji, benlik, sular altında uyuyan korku, kesif tabaka, çocukken içine çöreklenen yılan, gökten yalnız felaket bekleyen mahlûk... Tanpınar, Mümtaz’ın çocukluğunda içine yerleşen korkuyu bu cümleler ile anlatırken onun kişiliğinin ipuçlarını da verir. Mümtaz’ı her şeye küskün, içine kapanık, gelecekte yalnız felaket bekleyen bir insan olarak tasvir eder. Mümtaz’ın benliğinde yer edinen korkunun anlatımı sanatkar yanını oluşturan çocukluk döneminin zorlu hikâyesi ile sürdürülür. Babasının S...’nin işgali gecesinde tam şehri terk edecekleri saatlerde ev sahibine düşman bir Rum tarafından öldürülmesi ile sonrasında yaşananlar Mümtaz’ın iç dünyasında yer edinen ve yılanla benzetilen korkunun sebepleridir. Tanpınar romanda bir kaç defa “Mümtaz o anı/ o sahneyi hiç

unutamadı.” cümlesini kullanır. Bu cümleinin ilk kullanıldığı yer babasının evlerinin bahçesine gömülme sahnesidir:

“Biraz sonra komşular gelmiş, ihtiyar bir adam onları ölünün üstünden kaldırmağa çalışmış, "Bu kadar iyiliğini gördük. Şu adamı açıkta bırakmayalım, gömelim, şehittir, elbisesiyle gömülür", demişti. Sonra isli bir fenerle yarı çılgın bir bahçıvanın tuttuğu henüz denge girmemiş petrol lambasının ışığı altında, bahçenin bir köşesinde, büyükçe bir ağacın dibinde, alelacele bir mezar kazmışlardı. Mümtaz bu sahneyi hiç unutamadı. Annesi yukarıda hep ölünün üstünde ağlıyordu. Kendisi bahçe kapısının bir kanadına yapışmış, büyülenmiş gibi oradan ağacın dibinde çalışanlara bakıyordu. Üç insan, ağacın dalına astıkları bir fenerin altında çalışıyorlardı. (...) Bahçedekiler şimdi kıpkırmızı bir göğün altında çalışıyorlardı. Bir an sonra tek tük şarapnel parçaları bahçeye düşmeğe başladı. Sonra şehirde büyük, bendini yıkmış sularını geçen bir uğultu başladı. Bu her türlü sestten bir mahşerdi. Bir adam bahçenin çitinden içeriye atladı. Şehre giriyorlar, diye bağırdı. O zaman hepsi birden durdular. Fakat annesi aşağıya inmiş yalvarıyordu. Mümtaz daha fazlasına dayanamadı, eli birdenbire tutunduğu kapının kanadında gevşedi ve yere yıkıldı. Olduğu yerde kulağına birtakım sesler geliyor, fakat etrafındakilerden büsbütün başka şeyler görüyordu. Babası her akşam yaptığı gibi büyük kesme billur lambanın şişesini çıkarmış, onu yakmağa çalışıyordu”(Tanpınar, 2017, ss. 26-27).

Babasının defninden sonra yarı baygın bir halde annesinin talimatlarıyla yola düşen Mümtaz’ın hayatında yeni bir safha başlar. Yaşadıkları şehrin işgalini ve yanmasını bir tepeden seyrettikten sonra düşmandan kaçmak için yollara düşen perişan insan kalabalıklarının arasına karışırlar. Bu anları hayal görür gibi hatırlayan Mümtaz, bu esnada annesinin davranışlarındaki değişimi unutamaz. Annesinin elini sıkı sıkı tutmuş yürürken hayal eden Mümtaz’ın bu halini yazar şu cümleyle tasvir eder: “Mümtaz avuçlarında hala bu kilitlenmenin, belki ölümün ötesine kadar sürecek kavrayışını duyardı.(Tanpınar, 2017, s. 27)” Yazarın Mümtaz’ın bu yolculuk esnasında yaşadıklarını ölümün ötesine kadar devam edecek bir duygu olarak belirtmesi çocukluk dönemindeki anıların kişiliğini inşa edici yönünü vurgulaması bakımından önemlidir.

Yolculuk, künstlerroman ve bildungsromanda kahramanın gelişimini, hayata açılmasını sağlayan bir temadır. Kahramanın oluşumunu gerçekleştirmesi ve gelişmesi için evinden, yurdundan ayrılması gerekir. Babasının ölümünden sonra Mümtaz’ın annesiyle işgalden ve ölümden kaçmak için zorunlu olarak yollara düşmesi trajik bir durumdur. Bu yolculuk esnasında Mümtaz’ın unutmadığı bir hadise daha gerçekleşir. Yolculuğun ikinci gecesi bir handa savaştan kaçan genç bir kızla yakınlaşır. Sanatçı

kahramanın ilk cinsel tecrübesi olarak tasvir edilen bu olay, anlatıcı tarafından Mümtaz'ın bedenini keşfettiği, büyüme sürecinin bir emaresi olarak gösterilir:

“Mümtaz bu genç kızı yalnız birkaç saat gördü. Fakat o geceden sonraki uykularında, onun, bütün gece vücudunda duyduğu yakınlığının verdiği duyguyu duydu. Uzun zaman, o gece birkaç kere olduğu gibi, onun kolları arasında, onun göğsü göğsünde ve saçları yüzünü örtmüş, yahut alnı nefesiyle buğulu uyandı. (...) Fakat uykuya dalar dalmaz, bacakları ve kollarıyla Mümtaz'ı kavlıyor, sanki annesinin koynundan zorla çekiyor, yüzü bütün bir saç ve nefes kalabalığıyla yüzüne geçiyor yahut onu göğsünün tam ortasına çekip bastırıyordu. Mümtaz sık sık bir kucaklayıştan veya iniltilerden uyandıkça, bu yabancı ve bilinmedik iştihalarla dolu vücudu bu kadar kendisiyle içiçe görmekten şaşırıyor, bütün vücuduyla, bir akşam evvel ilk tecrübesini yaptığı ölümden başka türlü ölmeğe hazır bu vücut, yaklaştığı her şeyi adeta nefesinde yumuşak bir maden gibi eriten bu nefes, bu acayip ve gergin yüz onu korkutuyor, hala yanmakta devam eden gaz lambasının ışığında gözlerinin kendinde olmayan pırıltısını görmemek için gözlerini yumuyordu” (Tanpınar, 2017, s. 29).

Mümtaz'ın bu yolculuğunun kişiliğinin oluşumunda önemli bir rolü vardır; roman boyunca etkisini sürdüren bir izlek olarak defaatle hatırladığını görürüz. Bu cinsel hazzın uyandırdığı hislerin etkisinde yolculuğuna devam eden Mümtaz babasının ölümünü düşünür ve bayılacak gibi olur. Cinsel tecrübenin arkasından gelen haz duygusuyla ölüm fikrinin birleşmesi ve bunun uyandırdığı suçluluk duygusu Mümtaz'ın rüyalarına sinen iki başlı bir yılan imgesiyle hayatı boyunca peşini bırakmayan bir anı olur. Mümtaz babasının ölümünden kendini sorumlu tutar ve suçlar. Büyük bir günah işlemiş gibi hisseder. Babasının hayali karşısında belirir ve onu bir daha göremeyecek olmanın acısını duyar. Mümtaz'ın cinselliği ve cinsel hazzı yaşadığı bu ilk eylem sonrasında ilk günah düşüncesini doğurmuştur. Anlatıcının erotik imgeler ve tasvirlerle anlattığı bu anlar; kahramanın haz ve günah ikileminin başlangıcı olarak gösterilir. Mümtaz'ın roman boyunca gördüğü “gündüz düşlerine” ilk örnek olarak bu sahnededir. Anlatıcı, sanatçı kahramanın kişiliğini derinden etkileyen bu cinsel haz duygusuyla günah işlemiş olmanın verdiği suçluluk psikolojisini babasının ölümüyle aynı bağlamda gösterir:

“İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı; kendisini bilmediği şeylerden mücrim sanıyordu. Belki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi. Bu çok korkunç bir duygu idi. Kendisini son derecede sefil buluyordu. Bu garip ruh hali Mümtaz'da senelerce devam edecek, her adım atışında ayağına takılacaktır. İlk gençliğine girdiği devirlerde bile Mümtaz bu hislerin içinde kalacaktır. Rüyalarının bir tarafını dolduran hayaller, o garip tereddütleri, korkuları, hayatının zenginliğini ve ıstırabını yapan bir yığın ruh hali hep bu ikiz tesadüfe bağlıdır”(Tanpınar, 2017, s. 32).

Mümtaz, babasının ölümünü genç kız ile yaşadığı cinsel deneyimle ilişkilendirir, derin bir acı hisseder. Kendisini sefil bulur. Ölümün ve babasının yitirmenin verdiği acı ile cinselliğin getirdiği haz arasında ilişki kurulur. Bu iki durumun birleştirilmesi yazar tarafından bir ikizlik hali, “ikiz tesadüf” olarak Mümtaz’ın hayatına yön veren ve gençliğinde bile psikolojisini, kişiliğini, iç dünyasını yapan bir unsur olarak aktarılır. Tanpınar, Mümtaz’ın çocukluğunda yaşadığı travmatik olayları onun bütün yaşamına ve romanın tamamında yaşadıklarına sirayet etmiş olarak gösterir. Mümtaz’ın çocukken yaşadığı bu cinsel deneyim zihin dünyasında hayat, aşk ve ölüm üzerine olan düşüncelerini belirler. Sanatçı kahramanın çocukluğunda yaşadığı bu cinsel tecrübe ve sonrasında gelişen suçluluk duygusu, Mümtaz’ın hayatının ilerleyen safhalarında da haz ile günah ve haz ile azap arasında gidip gelen bir kişi olarak şekillenmesine neden olmuştur. Şahin, Mümtaz’ın yaşadığı bu cinsel tecrübenin ve sonrasında beliren suçluluk/günahkârlık hissinin babaya karşı işlenen ve simgesel anlamı olan bir günah olarak değerlendirilebileceğini belirtir. Baba figürünün genellikle simgesel olarak geçmişi temsil eden bir unsur olarak yorumlandığını belirten Şahin, günah ve suçluluk duygusunun Tanrı’ya veya kendiliğe karşı işlenmiş bir eylemden kaynaklandığı bir yorumun mümkün olduğunu belirtir (Şahin, 2012, s. 386).

Haz ve günah ikileminde kalan Mümtaz bu gınahtan arınmanın çaresini bulmaya, ikiz hayat algısını aşmaya ve yaşamı bütüncül bir bakış açısıyla anlamaya çalışır. Nuran ile olan aşkına ve sanat anlayışının oluşmasında bu deneyimin payı büyüktür. Yolculuk teması roman boyunca devam eder. Mümtaz’ın İstanbul sokaklarında yürürken gördüklerinden hareketle iç dünyasına yönelmesiyle birlikte yaklaşan savaşın ona çocukluğundaki savaş günlerini ve yaşadıklarını hatırlattığını görürüz. Nuran’a olan aşkını anımsarken eş zamanlı bir şekilde çocukluğundaki ilk ten tecrübesine gider; bu durum zamanda sıçramalar ve bellekte yapılan yolculuklar aracılığı ile sanatçı kahramanın huzursuzluğunun bilincinden aktarılmasıdır. Mümtaz’ın hayat ve sanat anlayışını belirleyen dramatik olayların yaşandığı haz, günah ve suçluluk duygusunun ilk defa belirttiği yolculuk ve sonrasında beliren vicdan azabı A...’ya ulaşmalarıyla yerini Akdeniz’e ve tabiatın rahatlatıcı imgelerine bırakır. A...’da bulunduğu günler sakin ve huzurludur. Fakat bu huzurlu günler uzun sürmez. Annesi hastadır ve ölür. Babasının ölümünden birkaç hafta sonra annesini de kaybeden Mümtaz faciadan arta kalmış yalnız bir çocuk olarak tasvir edilir. Mümtaz öksüz, yetim ve yalnızdır.

Mümtaz'ın içe dönük sanatçı kişiliğinin oluşumunda hayatının ilk yıllarında şahit olduğu savaş, ebeveynini yitirme, ilk cinsellik deneyimi ve sonrasında gelişen günah duygusunun büyük payı vardır. Bu zaman diliminde sanatçı kahraman yaşamının trajedisinden kaçmak, yalnız kalmak için tabiata sığınır. Tanpınar, bu yalnızlığı ve tabiatın insan muhayyilesinde yarattığı dönüşümü şairane bir duyarlılıkla anlatır. Mümtaz'ın Akdeniz etkisindeki günleri ile deniz kenarında yalnız kaldığı mağaradaki anları psikoanalitik çağrışımlar/imgeler etrafında kurulur. Bu anlarda sanatçı kahramanda yalnızlık, kimsesizlik ve suçluluk duygusundan doğan bir ölüm isteği uyanır. Yazar, Mümtaz'ın Akdeniz kıyısında geçirdiği günleri hayatının bütün acılarına rağmen bahar mevsimi gibi kurgular. Mümtaz'ın bu günlerden lezzet aldığını ve daha sonra okuduğu kitapların rehberliğinde tabiatın insan ruhu üzerindeki etkisini kavradığını anlatır:

“Mümtaz, Akdeniz'in ne olduğunu, nasıl bir hayat rahatlığıyla insanı kavradığını, güneşin, berrak havanın, ufkun çizgisine kadar uzanan ve her dalgayı, her kıvrımı kendi kenarlarıyla göze nakşeden sarahatin, insanı nasıl terbiye ettiğini, ruhumuza nasıl doğduğunu, hulasa üzümlle zeytini, mistik ilhamla vazıh düşünceyi, en çetin ihtirasla ferdi huzur endişesini elele yürüten tabiatın mahiyetini sonra kitaplardan öğrendi. Fakat onları o yaşta bilmemesi, onlardan lezzet almaması demek değildi”(Tanpınar, 2017, ss. 32-33).

“...en çetin ihtirasla ferdi huzur endişesini elele yürüten tabiatın mahiyetini sonra kitaplardan öğrendi.” cümlesi, sanatçı kahramanın geçmişini yeniden değerlendirdiğini, inşa ettiğini gösterir. Künstlerromanda yazar andan geçmişe yaptığı yolculuklarla sanatçı kahramanının hayat hikâyesini verir. Bu yolculuklar sanatçı kişiliğin oluşumunun gösterilmesi bakımından önemlidir. Tanpınar, Mümtaz'ın bu günlerinin hayatındaki ve sanatçı benliğindeki önemini roman boyunca bir motif olarak vurgular. Sanatçının oluşumu noktasında hem sanatçı-yazarın hayatına şahit olur okur hem de roman kahramanı olan Mümtaz'ın sanatçı kişiliğinin hangi şartlar altında oluştuğunu gösterir:

“Mümtaz'ın kafasında acayip bir sahne vardı ki, her okuduğu ve dinlediği oraya nakledilirdi. Antalya'da kayalık ile, N...'deki evleri, okuduğu romanların bütün hadiseleri bu iki dekorda geçer, ve oradan kendi hayatına nakledilirdi.(...) Mümtaz hayatının anlattığımız kısmıyla bir macerası olan adamdı. Bir faciayı, bir roman gibi ve tesirleri daima taze kalacak bir yaşta yaşamıştı”(Tanpınar, 2017, s. 45). Bu cümlelerde anlatıcı, kinaye mesafesini koruyup sanatçı kahramanı yazardan uzaklaştırmak için Mümtaz'ın faciasını bir roman kahramanının yaşadıkları olarak

gösterir. Tanpınar, yaşamından izler taşıyan sanatçı kahramanını romantik ironiye dayanan bir bakış açısıyla kurgular (Aytaç, 2016, s. 72).

Mümtaz'ın kitaplarda okuduklarıyla yaşamının Antalya günleri, mağara ve kayalık arasında kurduğu ilişki sanatçı tarafının meydana gelmesi bakımından önemlidir. Bu kayalıklar ve mağarada tek başına geçirdiği günler sanatçının daha çocukken yalnızlığı seven bir tabiatının olduğunu, tabiata sığındığını gösterir. Yazar, bu kayalıklar ve mağara etrafında geçen anlarda sanatçı kahramanının daldığı duygu ve düşüncelerin hayatının ilerleyen dönemleri üzerindeki etkisiyle iç dünyasını yapan temel unsurlar olarak gösterir:

“Mümtaz burada, yoldan denize kadar inen büyük kayalar üstünde oturup akşam saatlerini geçirmeği severdi. Bey dağlarının üstünde güneş, sanki kendi ölümünün ayinini ve kendi yaldızdan ve koyu lacivert gölgelerden lahdini hazırlıyormuş gibi, bu dağların kıvrımlarına altın ve gümüş zırhlar geçirir, sonra alçalan ve arkaya devrilen kavis, bir altın yelpaze gibi açılır, büyük ışık parçaları şuraya, buraya ateşten yarasalar gibi uçar, kayaların üstüne asılırdı. Bu, bir mevsim gibi bereketli, velut saatti. Çünkü gündüzleri, sadece yosunlu, rüzgârın, yağmurun sünger gibi delik deşik ettiği taş parçaları olan kayalar, bu saatte birdenbire canlanırlar, birdenbire, kudretleri ve cüsseleri insanın çok üstünde, talih gibi susan ve yalnız varlıklarının içimizdeki aksiyle konuşan bir yığın hayal varlık, Mümtaz'ın etrafını alırdı. Ve Mümtaz onların arasında küçücük cüssesiyle, içinde genişleyen hayat idrakiyle bütün benliğini saran o acayip, kökü çok derinlerde, korkunun rüzgârında dağılmağa çalışırdı. Bu, her şeyin ayrı şekilde dirildiği, seslerin kabartma kazandığı, derinleşen, dost yüzünü, sıcaklığını kaybeden göklerin altında insanoğlunun namütenahiye doğru küçüldüğü, tabiatın bize her taraftan -ne diye ayrıldın, sefil ıstırapların oyuncağı oldun, gel, bana dön, terkebime karış, her şeyi unuttur, eşyanın rahat ve mesut uykusunu uyursun dediği saatti. Mümtaz bu sesi ta belkemiklerine varıncaya kadar duyar ve manasını pek anlamadığı bu davete koşmamak için küçücük varlığı katılaştır, kendi üstüne kapanırdı”(Tanpınar, 2017, ss. 34-35).

Tabiatın sonsuzluğu karşısında Mümtaz'ın içinde uyanan ses ölümün sesi gibidir. Bu cümleler sanatçı kahramanın çocukluğunda tabiat manzaralarında hissettiği üç dirimsel çağrıyı anlatır. Güneş ışığının hayata çağırması, kayalıkların koyu gölgesinin bilinçaltındaki her şeyi silme çağrısı, aşkın ve ihtirasın sembolü olan suyun çağrısı(Parla, 2015, s. 128). Mümtaz, yaşadıklarının ve gördüklerinin etkisiyle bu davete koşmamak için kendi iç dünyasına sığınır. Mümtaz'ın kayalıklarda gördüğü hayaller, güneşin batışı ve denizin sonsuzluğunda iç âlemine doğru yaptığı yolculuk, çocuk yaşta kuramayacağı bu gündüz düşleri sanatçı kahramanın anlatı zamanında geçmişini yeniden inşa eden bir yazar olduğu gerçeğinden hareketle yorumlanarak

anlam kazanır. Mümtaz'ın kayalıklarda yaşadığı anları ve tecrübeyi sanatçı kahramanın muhayyilesinin tabiatı ve eşyayı dönüştürücü niteliğini göstermesi bakımından yazarın Freud okumalarının bir tesiri olarak yorumlayabiliriz:

“Mümtaz, bu karanlık aynada henüz başlangıçta olan ömrünün dost hayallerini, babasının altında yattığı ağacı, olduğu gibi bıraktığı mesut çocuk saatlerini, han odasında bakir tenine çok derin bir aşı gibi yapışan köylü kızını, büyük siyah gözlerini her an bu uğultulu davete koşmağa hazır bir ürperme ile arar, sonra onun sadece boşluğun aynası olduğunu görünce yerinden kalkar, kâbuslu bir rüyadan çıkar gibi kayaların dev gölgeleri arasından, her adımda sendeleyerek, solmaya çalışırdı. Ona öyle gelirdi ki, bütün bu kayalar, o, yanı başlarından geçerken dirilecekler, neredeyse bir el uzanacak bir tarafından onu yakalayacak yahut biri sırtındaki harmaniyi başının üstüne atacaktı”(Tanpınar, 2017, s. 36).

Parla 'ya göre karanlık ayna ve gölgeli karanlıkların yer aldığı bu pasajlar 'eksik yazar' figürüne işaret eder (Parla, 2015, s. 129). Eksik yazarlar modern sanatçı romanlarında işlenen sanatçı kahramanlardır. Tanpınar'ın bu sahnelerde empresyonist sanatçıların öznel algılama biçimlerinden etkilendiği görülür. Bu anlar ve manzara empresyonist ressamın tablolarına benzer. Tanpınar, sanatçı kahramanın çocukluk anılarını karanlık, gölgeli renkler ve günbatımının ortama kattığı belirsizliğin içinde, hayali mekânlarda ölüm duygusunun yalnızlığı içinde gösterir. Bu kayalıklar ve mağara sanatçı kahramanın belleğinde unutulmaz izler bıraktığı için zihninde bir bellek-mekân işlevi görür. Yaşadığı her olay, okuduğu her kitap dinlediği her müzik bu bellek-mekânda şekillenir ve hayatına yön verir. Mümtaz'ın çocukluğunda ve gelişiminde büyük tesiri olan önemli bir öge olarak halk türküleri de yer alır. Antalya'da kaldıkları evin sokağından akşamları türkü söyleyerek geçen bir çocuk anlatılır. Mümtaz'ın, hasta annesinin başında beklerken dinlediği bu türküler romanın ilerleyen bölümlerinde İstanbul sokaklarında Nuran ile dinlediği türküler gibidir. Mümtaz'ın kederine ve hüznüne tesir eden içli türküler devam ettirilmesi gereken unsurlar; devam zincirinin halkaları ve biz duygusunun oluşumunda inşa edici rolüyle vurgulanır. Mümtaz'ın çocukluğunda ve gençliğinde estetik duyarlılığını oluşturan bir öge olarak halk türküleri geçmişin izlerini taşır:

“Akşam oldu yakamadım gazımı,

Kadir Mevlam böyle yazmış yazımı,

Doya doya sevemedim kuzumu,

Ben ölürsem yavrum seni döverler.

...

Şu İzmir'in minaresi sedeften, annem sedeften

Sen doldur ben içeyim kadehten, aman kadehten..." (Tanpınar, 2017, s. 38).

Yazar, bu türkülerin Mümtaz'ın kederine ve benliğine olan etkisini belirtir. Çocuk Mümtaz'ın anlamını kavrayamadığı kederlerin, ıstırapların dünyasında yaşadığını, babasının ölümünden sonra annesini yitirmenin verdiği acıyla Mümtaz'da "ölüm, gurbet, kan, yalnızlık ve içinde çöreklenen o yedi başlı ejder hüznünün" iç dünyasını ele geçirdiğini anlatır. Mümtaz'ın çocukluğunun bu anları hayatının sonraki dönemleri ve sanatçı kişiliği üzerine olan tesiri bakımından romanın ilk bölümünde detaylı bir şekilde verilir. Mehmet Kaplan, romanı incelediği yazısında Tanpınar'ın çocukluk yıllarında Anadolu'da Sinop ve Antalya şehirlerinde bulunduğunu; romanda geçen S... ve A... şehirlerinin Sinop ve Antalya olduğunu söyler. Mümtaz'ın bu şehirlerde yaşadıklarının sanatçı kişiliği üzerinde "en derin ve sürekli tesir yapan hayat tecrübesi" olduğu tespitinde bulunur (Kaplan, 1962, ss. 326-327). Tanpınar da bu anların sanatçı kahramanın kişiliğini kuran yönüne temas eder. Tanpınar roman anlayışına uygun bir biçimde Mümtaz'ın çocukluğunu bütün boyutlarıyla anlatmaz, kişiliğinin biçimlenmesinde önemli olan kesitleri/anları verir. Romanın ilk bölümünde geriye dönüşlerle Mümtaz'ın babasının ölümü, annesiyle yaptığı yolculuk ile bu süreçte yaşadığı ilk cinsel tecrübe, A... şehrinde deniz ve tabiatı keşfi ve annesinin ölümü anlatılır. Bu anlatıların önemi *Huzur*'da şu şekilde aktarılır:

"Çocukluğunun hazin tesadüfleri ona, her sevdiği şeyi kendisinden uzakta, erişilmez bir âlemde düşünmek itiyadını vermişti; nasıl aşkı kesin günah ve ölüm fikriyle beraber, yan bir nevi telafisi kabil olmayanın mükâfat ve azabı olarak tanımışsa, bu uzaklık düşüncesi de onda o yıllarda kök salmış bir düşünce idi. Kaldı ki, Mümtaz çocukluğunun bu miraslarını, çok zihnî, şartlarına göre az çok marazî ve şiirin terbiyesine erken açılmış bir ergenlik çağında ve bütün gençliği boyunca, ta Nuran'ı tanıdığı aylara kadar, kendi isteğiyle derinleştirmişti. Ona göre şiirin asıl kaderi, her şeyin ve her ümidin ötesindeydi. Şiir, bütün bir hayat, kuru bir yaprak yığını gibi yakıldığı zaman seyredilen parıltıya benzerdi. Okuduğu ve beğendiği şairler, başta Poe ve Baudelaire olmak üzere hepsi "asla'nın prensi değil miydiler? Onların beşikleri hep "olamaz" burçlarında sallanmış, ömürleri "imkânsızın" ülkesinde geçmişti. Hayatımızı geriye dönemeyecek bir uca taşıyamazsak, şiirin peteğini nasıl doldururduk? Her düşünce, her ihsas, onda, ağustos mehtabını seyrettikleri gece Nuran'a söylediği gibi, zalim bir işkence, bir azap haline geldiği zaman tam şeklini almış olurdu. Bunu yapamadığı takdirde şiirinin hayatla birleşmeyeceğini biliyordu. O erime ve kaynaşma ancak tahammülü güç hararetlerde olabilirdi. Aksi takdirde kapının önünde kalır, ödünç alınmış bir dili kullanırdı"(Tanpınar, 2017, s. 293).

Anlatıcının, Mümtaz'ın çocukluğunun hayat ve sanat anlayışı üzerindeki tesirini anlattığı bu uzun cümleler yazarın kendi sanat anlayışını yansıtır. Müzik, Mümtaz'ın çocukluğundan beri yitirdiği bireysel ve toplumsal değerlerin, insanların acısını, kendi yaşamından kopup gidenleri hatırlatmaktadır. Düşünceleri, hayalleri, kederi, hüznü Mümtaz'ın sanat anlayışının kaynağıdır. Hayatında eksilen her şey onda kalıcı izler bırakmaktadır. Mümtaz, *Ferahfeza Âyini* boyunca etrafında, iç dünyasında ve zihni çalışmalarıyla beraber bir yığın hayale dalar (Tanpınar, 2017, s. 292). Bu hayaller ve dalışlar onun sanat anlayışı ve çocukluğu arasında kurduğu bağları vermesi bakımından mühimdir. Mümtaz'ın bu ümitsizlik hali ve sevdiği şeyleri uzaklardan kaybetme korkusuyla sevme durumu çocukluğundan gelen bir alışkanlıktır. Bu düşünceler Mümtaz'ın sanat anlayışını da belirlemiştir. Aşkı günah ve ölüm düşüncesiyle birlikte ele alması, hastalıklı denebilecek bir psikoloji üzerinden hayatı okuması, şiirsel duyarlığa ergenlik döneminde yönelmesi Mümtaz'ın gençlik yıllarına uzanan bir yalnızlık ve keder halesine bürünmesine sebep olmuştur. Bu keder ve yalnızlık durumunu sanatçı kahraman âşık oluncaya kadar isteyerek derinleştirdiğini söyler. Mümtaz'a göre şiir, kaybetmeyi kader bilenlerin, asla'nın ve imkânsızın sınırlarında gezinenlerin alanıdır. Hayatın güzel yanlarından uzak durmayı isteyen, hayatın keder dolu taraflarını tercih eden ve yaşam alanı olarak kabul etmiş şair ruhlu bir sanatçı olmayı seçmiştir Mümtaz. Düşüncelerini ve ihsaslarını azap halinde duyumsadığında ancak tamamlanmış sayan bir sanatsal bilince sahiptir kahraman. Şiirin hayatla birleşmesinin yolu olarak acı, keder, hüznü, ayrılık, yalnızlık ve hayatın güzel yönlerinden sürgün olmayı tercih eder. Kendi sesini bulmak, etkilenme endişelerinden kurtulmak için Mümtaz'ın seçtiği yol çocukluğundan beri seçtiği tahammülü güç durumların ortaya çıkardığı acı ve azap halidir.

Yazarın öncelikle Mümtaz'ın çocukluğuna ve çocukluğunda art arda ebeveynini yitirmesinin üzerinde bıraktığı derin etkiye odaklandığını fark ederiz. Mümtaz, babasının ölümünü bir petrol lambasının aydınlığında komşuları tarafından evlerinin bahçesine defnedilişini ömrü boyunca unutamayacaktır. Rüyalarında bu anı ve sonraki süreci sık sık görecektir, uykuları bölünecek iç dünyası bu trajik olayla sarsılacaktır. Ölüm realitesiyle çocukluk çağında tanışması Mümtaz'ın iç dünyasında kapanmasına ve yalnızlık özlemi ile insanlardan uzaklaşıp tabiata sığınmasına, erken bir dönemde

şiiire yönelmesine, keder ve acıdan lezzet almasına ve sanat anlayışını bu iklimde kurmasına yol açacaktır.

Huzur'da Mümtaz'ın eğitim süreci, okul hayatı, çocukluk yılları gibi kesitlerle verilir; etraflıca anlatılmaz. Tanpınar'ın yanı sıra Mümtaz'ın roman anlayışının bu bağlamda çakıştığını görürüz. Yazar ve sanatçı kahramanı roman kurgusu ve şahısların oluşumu noktasında birleşirler:

“Bir hikâyenin behemehâl bir yerde başlayıp bir yerde bitmesi, behemehâl kahramanların kesif şekilde, döşenmiş bir rayda yürüyen bir lokomotif gibi yürümesi lazım mı? Belki hayatı zemin gibi alması, onu birkaç kişinin etrafında toplaması yeter. Şeyh Galip bu zemin ve gruplar üzerinde birkaç ruh haleti ile, ömrünün birkaç safhası ile görünse kafi...-Sonra karşı kıyılara bakarak ilâve etti.- Şu şartla ki...

-Hangi şartla Mümtaz?

-Bizi izah etsin, bizi ve etrafımızı...” (Tanpınar, 2017, s. 196).

Hayat akışının sınırlarının tamamen çizildiği bir yazarlık anlayışına taraftar olmayan Tanpınar, sanatçı kahramanın eğitim süreçlerini de kesitler halinde sunar. Kahramanın eğitimi bildunsroman ve künstlerromanın asıl teması gibidir. Mümtaz'ın sanatkâr tarafının yönlendirilmesi, sanata olan ilgisinin desteklenmesi, yedek ebeveyn figürü olarak gördüğü hocası ve eğitim süreçleri birlikte verilir. Mümtaz'ın baba yerine koyduğu amcazadesi İhsan'ın rehberliği, eğitim ve okul yaşamındaki fonksiyonu öne çıkarılır. Mümtaz'ın okul ve yeni aile ortamındaki hali İhsan bölümünde anlatılır. Mektepteki ilk yılı yalnız kalmayı seven, yalnızlık ve kitaplarla örülü bir dünya etrafında tasvir edilir. Romanda Mümtaz'ın eğitim süreci, okul hayatı, çocukluk yılları gibi etraflıca anlatılmaz. Mümtaz'ın eğitimi daha çok İhsan'ın rehberliği, hocalığı ve yönlendirmeleri üzerinden anlatılır. Mümtaz'ın okul yaşamının ilk yılı “Onun için mektebin dışında hemen hemen günleri yalnız geçiyordu” cümlesiyle verilir. Yalnızlığı ve kitaplarla dolu bir kütüphanenin etrafında olması Mümtaz'ın şaşırmasına yol açar. İlk okumalarını ve yalnızlığını bu kütüphanenin sağladığı kitaplarla doldurur. Romanlar, hikâyeler, resimler ve şiir kitaplarıyla arasında bir yakınlık oluşur. Yalnızlığını, hüznünü, yetimliğini ve acılarını kitaplarla dindirir. Bir yıl sonra Galatasaray'a yatılı öğrenci olarak kaydolur (Tanpınar, 2017, s. 41).

Mümtaz'ın öğrencilik dönemi okul yaşamından ziyade hocası İhsan ve eşi Macide'nin sanatçı kişiliği ile iç dünyasına olan tesiri üzerinden ele alınır. Mümtaz Macide'yi

yitirdiği annesi, İhsan'ı ise ölen babasının yerine koyar. Sanatçı kahramanın gelişiminde büyük rolü olan bu iki kahraman romanın ilerleyen bölümlerinde de Mümtaz'a rehberlik eder. Mümtaz'ın mektep günleri romanda şu şekilde gösterilir:

“Mümtaz, birdenbire kendisini yeni bir hayatın içinde buldu: Etrafında bir hayat vardı ve o, bu hayatın bir parçasıydı. Bu hayatın ortasında Macide adlı acayip bir mahlûk vardı. Her şeyi, herkesi peşinden sürükleyen, bir büyü gibi değiştiren küçük bir kadın... Tatil günlerinde bu küçük kadın Mümtaz'ı mektepten alıyor, saatlerce aç karnına onunla mağaza önlerinde durarak, gelen geçene bakarak Beyoğlu'nda geziyorlar, öteberi alıyorlar, sonra iki mektep kaçağı gibi geç kalmış olmaktan korka korka eve dönüyorlardı. Mektebe gideceği saatte Macide yine yanı başındaydı. Çantasını o hazırlıyor, giyinişini o idare ediyordu. Bu bir anne değildi, bir kardeş de değildi, belki koruyucu bir melekti. Varlığı her şeyi değiştiren, eşyayı insana dost eden, günün saatlerine tatlı bir hava geçiren sırlı bir mahlûk” (Tanpınar, 2017, s. 42).

Mümtaz'ın oluşum sürecinde bu yeni evin ve hayatın etkisi büyüktür. Macide'nin, bir kadın elinin yaşamına değmesi onun acılarını dindirmiş, hayatını düzene koymuş, içindeki hüznün ve kederin izlerini silmiştir. *Huzur*; Mümtaz'ın, sanatçı duyarlılığa sahip bir gencin büyüme sürecinin anlatıldığı bir romandır. Mümtaz'ın sanatçı duyarlılığını asıl fark eden, besleyen ve yönlendiren hocası İhsan olmuştur. İhsan, Mümtaz'ı yetiştiren ve sanatçı ruhunu keşfedip yönlendiren kişidir. İhsan'ın Mümtaz'ın eğitim süreçlerine ve sanatçı kişiliğine olan etkisi Mümtaz'ın onu aşma çabasında görürüz. Mümtaz, hayata atılıp kitap yazmaya başladığında bazen İhsan gibi konuştuğunu, düşündüğünü hisseder. İhsan'ın Mümtaz'a rehberlik etmesi ve kaybettiği babasının yerini alması oluşum romanlarındaki yedek ebeveyn figürü ile benzerlik oluşturur. Mümtaz, İhsan'ın yol göstermesi ve desteklemesiyle kültürlü bir genç sanatçıya dönüşür. Bu süreç romanın ilk bölümünde ele alınır:

“Mümtaz İhsan'ı daha sonra, asıl onun fikir hayatına girince tanıdı. Hiç farkına vardırılmadan çocuğu takip etmiş, istidat ve temayüllerini öğrenmiş, onları beslemişti. Daha on yedi yaşında Mümtaz kendisini bir eşiğin önünde, onu geçmek için hazır bulunuyordu. Eski divanları okumuş, tarih zevkini almıştı. Tarih dersini, onlara İhsan veriyordu. Sınıfta ilk defa amcasının oğlunu görünce, "Ben tanıdığım insandan nasıl bir şeyler öğrenirim?" diye düşünmüştü. Fakat ders başlayınca bunun tanıdığı insandan büsbütün başka biri olduğunu anlamıştı. Daha ilk günden bütün sınıf ona hayran olmuştu. İhsan onlar için Ganimed'in kartalı gibi bir şey olmuştu. Daha ilk günde yakalamış, vakıa herhangi bir Olimposa çıkarmamış; fakat hiç olmazsa kendi kendilerine yürüyecekleri bir yolun başına getirmişti” (Tanpınar, 2017, s. 43).

İhsan, Mümtaz'ın tarih öğretmenidir. Bu hocalık hem okulda hem evde devam eder. Mümtaz, on yedi yaşında İhsan'ın eğitimine olan katkısını anlar. Yıllar geçtikten sonra da İhsan'ın ilk dersini hatırlar. İhsan'ın teşvikiyle ona eski divanları okur, tarih bilinci oluşur. İhsan'ın rehberliğini ve yönlendirici etkisini daha sonra kavrar. İhsan'a eserlerini yazmada yardım eder; İhsan'ın Türk Tarihi yazma projesinde Mümtaz da yer alır. Sanat ve fikir kısmını yazmak ister. Mümtaz, İhsan'ın rehberliğinde tarih, düşünce ve kültür alanlarında gelişimine devam ederken kendi yeteneklerinin etkisiyle şiire ve sanata yönelir. Bu yöneliş, sanatçı kahramanın kendisini yetiştiren İhsan'dan farklı olduğunu anlaması bakımından önemlidir. Yazar, Mümtaz'ın sanata olan temayülünü, şiire olan yatkınlığını ve şair olma arzusunu şu cümlelerle tasvir eder:

“Mümtaz esere yardım edecek, hatta sanat, fikir kısmını kendisi hazırlayacaktı. Bir taraftan İhsan'ın kendisine açtığı yoldan yürürken, öbür taraftan da kendi istidadı onu şiire ve sanata sürüklüyordu. Bir şairin en büyük keşfi, kendi muharririni, iç âlemine doğru kendisini götürecek olanlar bulmaktır. Yavaş yavaş Fransızları keşfetmişti, de Regnier, Heredia, arkasından Verlaine ve Baudelaire'i ayrı ufuklar gibi buldu” (Tanpınar, 2017, s. 44).

Mümtaz şair olmak ister ve kendisini bulmak, inşa etmek için okuduğu şairler ile Tanpınar'ın okuduğu, sevdiği şairler aynıdır. Tanpınar'ın edebi kişiliğinin oluşumuyla sanatçı kahraman Mümtaz'ın oluşumu okudukları ve ilgi duydukları şairler açısından aynı doğrultuda kurgulanmıştır. Yazar, Mümtaz'ın eğitim sürecinde İhsan'ın etkisini gösterdikten sonra İhsan'ın rehberliğinde belirli bir aşamaya kadar gelen sanatçı kahramanın kendi sanat ve şiir anlayışını nasıl oluşturmaya çalıştığını gösterir:

“Baudelaire'de kendisini buldu. Bunu da az çok İhsan'a borçluydu. İhsan sanatkâr değildi. Yaratıcı tarafı tarihe ve iktisada doğru gitmişti. Fakat sanattan, bilhassa şiir ve resimden iyi anlıyordu. Gençliğinde Frenkleri çok iyi okumuştı. Yedi sene ve en parlak devrinde Kartiyelaten'de, her milletten bütün yaşıtlarıyla beraber yaşamıştı. Birçok modayı eskitmiş nazariyelerin doğduğunu görmüş, sanat münakaşalarının harman yangını parlayışına katılmıştı. Sonra memlekete dönünce birdenbire hepsini, en sevdiği şairleri bile bırakmıştı. Garip bir şekilde yalnız kendimize ait olan şeylerle uğraşıyor, yalnız onları sevmeye çalışıyordu. Fakat ölçü hissini garptan aldığı için kendi zevkimize ait tercihleri öbürlerinden pek ayırmıyordu. Baki'yi, Nef'i'yi, Naili'yi, Nedim'i, Galib'i, Dede ile, İtri ile beraber Mümtaz'a o aşılamıştı. Baudelaire'i de onun eline verdi. "Mademki okuyorsun, dedi, bari en iyisini oku.(...) O günden beri Mümtaz Baudelaire'i elinden bırakmadı. Neden sonra sevdiği şairin yanına Mallarme ile Nerval geldi. Fakat genç adam onları tanıdığı zaman yolunu tayin edebilecek, seveceği şeyleri sevebilecek yaşıydı” (Tanpınar, 2017, ss. 44-45).

Sanatçı kahramanın oluşumdaki kritik süreç kahramanın kendi yeteneklerinin ve sanatçı potansiyelinin bilincine varmasıdır. Mümtaz'ın sanatçı kişiliğinin ortaya çıkması İhsan'ın rehberliğinde gerçekleşmiştir. Mümtaz'ın eğitim sürecinde okuldan ziyade ona rehberlik eden sanatçı mizacını tarih bilgisi, musiki ilgisi, kitaplar, şiirler, resimler, fikirler ve deneyimlerle besleyen İhsan'ın hocalığı öne çıkar. Romanın sonraki bölümlerinde edebiyat fakültesinden mezun olan Mümtaz iki yıl Avrupa'da kalır. Dünyayı tanıma süreci olarak okuyabileceğimiz Avrupa'daki bu iki yılın nasıl geçtiğine değinilmez romanda. Yurt dışından Türkiye'ye döndükten sonra doktorasını tamamlayan Mümtaz, edebiyat fakültesinde asistan olarak çalışmaya devam eder.

1.1.2. Sanatçı Benliğin Uyanışı

Sanatçı kişiliğin oluşumunda kahramanın yaşadığı deneyimlerin ve hafıza mekânlarında yer edinen sahnelerin, trajik olayların payı büyüktür. Çocukluk çağında yaşanan büyük acıların, şahit olunan ölümlerin, tabiatın, çölün, yıldızlı göğün altında kurulan hülyaların tesiriyle ve yolculuklarda kendini gören Tanpınar; sanatını şahsi deneyimleri üzerine inşa eder. Sanatçı kahramanı Mümtaz'ı da kendi yazarlık bilinci, serüveni ve epifanileri⁶ etrafında kurgular. Murat Belge, Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* kitabının sayısız epifaniler üzerine kurulu olduğunu ve her bölümün sonunda bu epifaniler aracılığıyla Stephen'in gerçeğe yaklaştığını belirtir(J. Joyce, 2018, s. 326). Epifaniler, Joyce'un sanatçı kahramanı Stephen'in kavrayış anlarını, hayatının dönemeçleri diyebileceğimiz karar anlarını ifade etmek için kullanılır. James Joyce'un edebiyata kazandırdığı yöntemlerden olan epifani(J. Joyce, 2018, s. 326) eşyanın hakikatinin, olayların iç yüzünün belirlediği sanatçı

⁶ “Henüz Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde yer almamış epifani kelimesinin kökeni, Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde belirme, görünme, gözükme, ortaya çıkma, oluşma, belirti anlamlarına gelen “tezahür” kelimesinin, Yunancadaki karşılığı olan “epiphaneia”ye dayanır. Hristiyan terminolojisinde yeni doğmuş İsa’nın müneccim olarak da adlandırılan üç krala gösterilmesi ile dünyayı aydınlatacak kişinin varlığının onaylanması olayına işaret ederek ilahi veya yüce bir varlığı görünmesi manasında kullanılan bu kelime, Hristiyan terminolojisi dışında ise insan hayatının dönüm noktaları, ilham anları, manevi aydınlanma anı gibi daha genel anlamlarda kullanılmıştır. Önemli bir konunun ortaya çıktığı olay, insan hayatının akışında ani bir değişikliğe yol açan farkındalık anı, bu farkındalık anında ortaya çıka durumun anlamını veya özünü aniden kavrama, ilah olsun olmasın beklenmedik bir şekilde tezahür eden manevi bir fikir aydınlanmasının birey üzerinde bıraktığı tesir gibi anlamlar da kazanmış olan bu kavram, yaygın biçimiyle ise aniden bir şeyin özünü anlama veya anlamını bulma duygusu manasında kullanılmıştır”

Seher, İlaslan, 2021,*Epifani Kavramı ve Edebî Eserlerde Epifani*, Siirt Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Fikriyat Sosyal Bilimler Araştırmalar Dergisi, 1(2):162-82.

kahramanın yaşadığı bir metafizik deneyim anı olarak kullanılır. Türkçe’de tezahür, aydınlanma, karar anı, görünme, belirti gibi anlamlara gelen kelime Yunancadaki “epiphaneia”ye sözcüğünden oluşturulmuş olup Hristiyanlıkta Hz. İsa’nın öldükten sonra havarilerine görünme, belirme durumları için kullanılmıştır. Tanpınar, J. Joyce’un kahramanlarına aşinadır. *Huzur*’da, Suat Joyce’a ve kahramanı Mr. Bloom’a metinlerarası bir göndermede bulunur: “Zavallı insanlık! Hangi mesuliyet fikri? James Joyce’in M. Bloom’u gibi, kendi korkularımızın üstüne oturmuş, felsefe ve şiir yapıyoruz.” (Tanpınar, 2017, ss. 362-363). Tanpınar, James Joyce okuyan ve bu İrlandalı büyük yazarın eserlerini bilen bir sanatçıdır. 1960 yılında Paris’teyken müdavimleri arasında Samuel Beckett, Sartre, Adamov ve Ionesco’nun da olduğu Café Select’te Ferit Edgü ile Ulysses üzerine sohbet eder Tanpınar. Ferit Edgü’ye ödünç aldığı kitabını geri veremeyeceğini çünkü her gece Ulysses’i bir sayfa okumadan uyumadığını söyler. Tanpınar, kendisine ait olmayan ve Mübin Orhon’dan ödünç aldığı ama Ferit Edgü’ye ait olan kitabın birçok satırının altını çizmiş ve sayfaklara derkenar düşmüş, üstelik kitabı da sahibinde geri vermemiştir (Uçman & İnci, 2002, ss. 569-570). Yaşlılığında da Joyce’u beğenen ve her akşam okuyan Tanpınar, *Huzur*’da sanatçı kahramanını inşa ederken Joyce’un da kullandığı epifanileri sanatçı bilincin tezahüründe bir yöntem olarak kullanmıştır. Kahramanın sanatçı benliğinin uyanışı hayatına ve sanatçı kişiliğine yön veren aydınlanma anlarıyla verilir. *Huzur*’da yer alan epifaniler Mümtaz’ın sanatçı benliğini uyandıran, hayata farklı bir gözle bakma imkânı sağlayan karar anları olarak çocukluk yıllarında başlar. Romanda sanatçı kişiliğinin oluşmasına ve hayat algısının değişmesine sebep olan birden çok epifaniye yer verilir. İlaslan’a göre “Önce ve sonrayı net bir çizgi ile birbirinden ayıran bir yaşantı anı olarak da tanımlanabilecek epifan kavramı, kısa süreli de olsa insanların kendi bireysel varoluşlarının farkına varmalarını sağlayan anların hikâyesidir.” (İlaslan, 2021, s. 164) Epifani, bir neci kahramanın varlığını, kendilik bilincini anlamlandırmada bir sıçrama anıdır. . Kahramanın birey olarak varoluşunun farkındalığını sağlayan anlar olarak anlaşılan epifaniler modernist romanda kullanılan bir roman tekniğidir. Kantarcıoğlu, Mümtaz’ın ruhsal büyüme sürecindeki epifanileri sentez yapma anları ve dikine sıçramalar olarak yorumlar. Romanın değerler hiyerarşisini anlamamanın ve bakış açısının epifaniler ile anlaşılacağını belirtir (Kantarcıoğlu, 2007, s. 104).

Romanda Mümtaz'ın sanatçı yanının uyanması, bir türlü unutamadığı babasının öldürüldüğü an ve bu durumu bir ölüm sahnesi olarak zihnine nakşetmesiyle başlamıştır. Mümtaz'ın ruhsal büyüme sürecini gösteren ve sanatsal kişiliğinin farkındalığına ulaştığı ilk aydınlanma anı, babasının ölümünden sonra yaşadığı belli belirsiz bir cinsel tecrübeden sonra meydana gelir. Sanki bu tecrübe esnasında ilk kez bedeninin farkına varmıştır. Mümtaz, hayatı boyunca bu eylemin tesiri altında kalacak ve bu tecrübesi bir komplekse dönüşecektir. Ölüm duygusunun ağırlığı altında yaşayan sanatçı kahraman, kaybetme korkusu ve buruk bir acı içinde sever. Sanatçı kişiliği aşk/ölüm, haz/günah ve korkulu düşler ile güzel hayallerin ikilemlerinde gelişmeye başlar. Romanda bu beliriş anı şöyle anlatılır:

“İşte bu bekleyişlerden birindeydi ki, gözü arabacının elinde tuttuğu meşin kırbacın ucundaki mavi boncuklarda, hiçbir şey düşünmeden beklerken o zamana kadar duyduğu acıların çok üstünde, çok değişik, her ayrılığı atlamaya hazır, aralarındaki her mesafeyi küçük gören bir acıyla, babasını hatırladı. Onu bir daha göremeyecekti. O sonuna kadar hayatından çekilmişti. Mümtaz bu anı bütün hayatında unutamazdı. Her şey olduğu gibi gözlerinin önünde idi.(...) Birdenbire babasını olduğu gibi karşısında gördü ve bu hayal ona bir daha onu görmeyeceğini, sonuna kadar onun varlığından uzak kalacağını, bir insanı bir daha görmemenin, sesini bir daha işitmemenin, bir daha hayatına girmemenin keskin ve yenilmez acısıyla ona hatırlattı. Tam bu esnada belki de geçirdiği fenalığın farkına varan köylü kız düşmesin diye onu tutmuştu. Böylece, bir gece evvelin garip duyumları, babasının ölümüyle yeni baştan ve çözülmez bir şekilde birleşti. İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı; kendisini bilmediği şeylerden mücrim sanıyordu. Belki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi. Bu çok korkunç bir duygu idi. Kendisini son derecede sefil buluyordu. Bu garip ruh hali Mümtaz'da senelerce devam edecek, her adım atışında ayağına takılacaktır. İlk gençliğine girdiği devirlerde bile Mümtaz bu hislerin içinde kalacaktır. Rüyalarının bir tarafını dolduran hayaller, o garip tereddütleri, korkuları, hayatının zenginliğini ve ıstırabını yapan bir yığın ruh hali hep bu ikiz tesadüfe bağlıdır”(Tanpınar, 2017, ss. 31-32).

Yazar, Mümtaz'ın kendi bedeninin/cinselliğinin farkına vardığı ilk tecrübesinden sonra yaşadığı suçluluk psikolojisi ve bunalım anlarında bir uyanış anı tasvir eder. Babasını hatırlamasıyla başlayan bu epifani Mümtaz'ın bütün hayatında unutamayacağı bir farkındalık anına dönüşür. Bu kriz hali içinde büyük bir günah işlemiş olmanın yarattığı suçluluk duygusuyla bir gece önce yaşadığı cinsel deneyim ile babasının ölümü arasında bağ kurmaktadır. Bu duygu kendini babasının ölümünden sorumlu olmaya götürecektir kadar baskındır. Mümtaz, arzuları ve bir gece önce yaşadıkları nedeniyle kendini sefil ve günahkâr görür. Mümtaz'ın gençliğinde de bu

duygular devam eder. Rüyaları, kararsızlıkları, sanatkâr tarafını besleyen acıları ve ruhsal bunalımları yazarın deyişleriyle ‘bu ikiz tesadüf’ etrafında gelişir. Tanpınar’ın, bu anın Mümtaz’ın sanatçı yanını ve hayatını belirleyen bir komplekse dönüştüğünü ve bu kompleksin daha sonra *Orpheus* kompleksine evrildiğini söyler (Tanpınar, 2016, s. 470). Yazar, sanatçı kahramanın oluşumunda ve sanat anlayışının kuruluşunda Batı edebiyatının işlevini ve tesirini Batı kültürünün referans mitlerine göndermeler yaparak verir.⁷ Bu durum *Huzur*’un yanı sıra birçok yazı ve çalışmasında görülür. “*Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan*” denemesinde Tanpınar “...cesaret edebilseydim, Tanzimattan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz derdim.” sözüyle bu durumu izah eder (Tanpınar, 1996, s. 38). Tanpınar Tanzimat’tan beri toplumda ve devlette yaşanan değişimi, dönüşümü Oedipus kompleksiyle geçmişin, tarihin, kültürün reddedilmesi ve “baba”nın öldürülmesi arzusuyla izah eder.

Huzur romanındaki başka bir epifani Tanpınar’ın şiir anlayışının tomurcuklandığı ilk ana benzerliği yönünden dikkat çekicidir. Tanpınar, şairlerin hususi ve şahsi hassasiyetlerinin nereden geldiğiyle ilgili olarak yapılan mülakatta kendisine yöneltilen soruya şu cevabı verir:

“Bende iki intiba var. Öğle güneşi altında sakın deniz. Hafızamda çocukluktan kalan iki kuvvetli manzaradan biridir; öteki de, on dört yaşında iken, Halep’te, sıcak bir memleket akşamında, başımı birdenbire kaldırıncı büyük bir apartmanın her penceresinden sarkan insan başlarının hâlâ içimde kalan tesiridir. Bunlar bana iki âlem arasında sıkışmanın heyecanını vermiş olabilir.

Ne içindeyim zamanın

Ne de büsbütün dışında

diye başlayan şiirim belki bu intibadan geliyor. Hep o manzaranın tesiriyle “Hayat Menfileri” isminde bir şiir yazmayı da çok düşünmüşümdür” (Tanpınar, 2016, s. 440).

Tanpınar’ın sanatçı şahsiyetinin oluşumundan önce basit ve ilkel bir intiba olarak düşündüğü bu epifanik anları Mümtaz da yaşar. Babasının ölümünden sonra annesiyle

⁷ Meryem, Galata, ,2015, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Mitolojik Unsurlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=XE5DPABY3GtixHkLzMG2nQ&no=5fG6T6wOuMLT6s3_MzFing

geldiği Antalya’da öğle güneşi altında sakin deniz manzarasından sanatçı kahraman da yazarı gibi etkilenir:

“Fakat bunlar elmas kadar parlak bir güneşin altında, bin türlü arızasında onu kabul eden, onunla değişen, hiddetli sükûneti, uzun baygınlıkları, lezzetleri hep onunla beraber yürüyen bir denizin karşısında, bayıltıcı portakal çiçeği, hanımeli, ful kokuları arasında oluyordu. Ne kadar mustarip olursanız olun, güneş bu ıstırapın arasında er geç bir çatlak buluyor, oradan altın bir ejder gibi kayıyor. Sizi iç mahzeninizden çıkarıyor, bir yığın imkânı bir masal gibi anlatıyor. Sanki, "Bana inan, ben her mucizenin kaynağıyım, her şey elimden gelir; toprağı altın yaparım. Ölülerini saçlarından tutup silker, uykularından uyandırırım. Düşünceleri bal gibi eritir, kendi cevherime benzetirim. Ben hayatın efendisiyim. Bulunduğum yerde yeis ve hüznün olamaz. Ben, şarabın neşesi ve balın tadıyım", diyordu. Ve bu nasihatini dinleyen hayat, her üzüntünün üstünde cıvıl cıvıl ötüyordu” (Tanpınar, 2017, s. 33).

Anlatıcı, Mümtaz’ın o yaşlarda denizin ve güneşin bu etkisini anlamasa da bu durumun onlardan lezzet almasına engel olmadığını söyler. Mümtaz bu lezzet anlarını, denizin ve güneşin iç dünyasında yarattığı bu aydınlanmayı daha sonra kitaplardan öğrenecektir. Bu anlar, sanatçı kahramanın hayatının kötü anlarına rağmen iç dünyasını zenginleştiren, acılarını dindiren ve sanatçı benliğinin tomurcuklandığı belirgin zamanlardır.

Tanpınar’da şiir melekelerini uyandıran ikinci izlenimin benzerini Mümtaz Antalya’daki çocukluk günlerinde deneyimler. Güneşin ve denizin içinde uyandırdığı duyguların tesiriyle çevresini müşahade eden Mümtaz insan başlarından oluşan fütürist bir tabloya tesadüf eder:

“Her gün bir iki vapur ve bir yığın deve ve mekkarenin taşıdığı yükler, yolcular, evlerinin karşısındaki otelin önüne indiriliyor, denkler açılıyor, tekrar yükleniyor, çivileniyor, tahta sandıklara maden kuşaklar vuruluyor, yolcular kapının önündeki iskemlelere oturup konuşuyorlar, pencerelerden bir fütürist tablo gibi sade göz, sade kulak ve tecessüs, yahut arzulu kadın başları uzanıyor...”(Tanpınar, 2017, s. 33).

Romanda geçen üçüncü önemli epifani çocuk Mümtaz’ın Antalya’da kayalıklarda ve bir deniz mağarasında yaşadığı anlardır. Mümtaz’ın peşine düştüğü yaratıcı melekelerini pekiştiren bu anlar onun sanatçı yaradılışının ve doğasının bir çağrısıdır. Parla, Mümtaz’ın bu anlarını her şeyin doğallıkla bir dönüşüm geçirerek değiştiği bir başkalaşım anını tatma arzusu ile açıklar(2015, s. 126). Mümtaz’ın mağara ve kayalıklarda yaşadığı bu bereketli anlar muhayyilesini zenginleştiren, kendi bilincinin ve tabiatın dönüştürücü gücünün farkına vardığı deneyim anlarıdır. Tabiatın tecrübe

ettiği bu deneyimlerin Mümtaz'ın iç âleminde oluşturduğu dönüşümü anlatıcı uzun uzun tasvir eder:

“Bu, bir mevsim gibi bereketli, velut saatti. Çünkü gündüzleri, sadece yosunlu, rüzgârın, yağmurun sünger gibi delik deşik ettiği taş parçaları olan kayalar, bu saatte birdenbire canlanırlar, birdenbire, kudretleri ve cüsseleri insanın çok üstünde, talih gibi susan ve yalnız varlıklarının içimizdeki aksiyile konuşan bir yığın hayal varlık, Mümtaz'ın etrafını alırdı. Ve Mümtaz onların arasında küçücük cüssesiyle, içinde genişleyen hayat idrakiyle bütün benliğini saran o acayip, kökü çok derinlerde, korkunun rüzgârında dağılmağa çalışırdı. Bu, her şeyin ayrı şekilde dirildiği, seslerin kabartma kazandığı, derinleşen, dost yüzünü, sıcaklığını kaybeden göklerin altında insanoğlunun namütenahiye doğru küçüldüğü, tabiatın bize her taraftan -ne diye ayrıldın, sefil ıstırapların oyuncağı oldun, gel, bana dön, terkibime karış, her şeyi unuttur, eşyanın rahat ve mesut uykusunu uyursun dediği saatti. Mümtaz bu sesi ta belkemiklerine varıncaya kadar duyar ve manasını pek anlamadığı bu davete koşmamak için küçücük varlığı katılaştır, kendi üstüne kapanırdı” (Tanpınar, 2017, s. 34).

Babasının ölümü ve sonrasındaki yolculukta yaşadıklarının tesiriyle içinde uyanan ölüm duygusu bu kayalıklarda tekrar belirmiştir. Kayalıkların daveti ve Mümtaz'ın kendi üstüne kapanması Mümtaz'ın geçirdiği dönüşümü gösteren ifadelerdir. Sanatçı bir yaradılışa sahip olan Mümtaz kayalıklarda yaşadığı bu anlardan sonra kendi iç dünyasına yönelir ve hayatı iç âleminin sunduğu empresyonlar üzerinden tahayyül etmeye başlar. Bu epifanik an birkaç sayfa boyunca anlatılır. Kayalıkların daveti suyun çağrısıyla devam ettirilir. Anlatıcı, bu çağrıyı insanın içinde bulunan ölüm mayasına yapılan bir davet olarak gösterir:

“Bazen de daha ilerilere, denize çok yukarıdan bakan kayalıklara kadar gider, orada yosun bakışlı uçurumun kenarında, durulmuş suyun yeşil ve somaki bir ayna gibi akşamın son ganimetlerine açılışını, bir anne rahmi gibi bu ışık parçalarını alışını ve yavaş yavaş onların üstüne kapanışını, örtülüşünü seyredirdi. Ta yerin altından, ilerleyen ve gerileyen dalgaların sağır gürültüsü, küçük piyanolar, aşk fısıltıları, kanat çırpışları, şırıltılar, hulasa bilinmeyen varlıkların, yalnız günün bu saati için yaşayan, akşamla gecenin arasındaki geçidi doldurduktan sonra kim bilir hangi sedef kabuğunda, balık pulunda, kaya çukurunda, ay ve yıldız aksinde uyuyan binlerce varlığın sesleriyle kenarları pul pul akisleri renkli büyük davetler onu çağırırdı. Nereye çağırırlardı? Mümtaz bunu bilseydi, belki bu davete koşardı. Çünkü suyun sesi, aşkın, ihtirasın sesinden kuvvetlidir. Karanlıkta su sesi insanın içindeki ölüm mayasının dilini konuşur” (Tanpınar, 2017, s. 35).

Mümtaz bu anlarda çocukluğunun ilk hayallerini, babasının ölümünü, mutlu çocukluk zamanlarını, ilk cinsel tecrübesini gördüğü karanlık bir aynaya benzetir. Bir süre sonra bu hayal anlarında uyanarak sadece boşluğun aynasına baktığını fark eder. Tanpınar *Antalyalı Genç Kıza Mektub* 'unda (Kaplan, 2013, s. 223) bu anların önemini “Huzur

romanımda Antalya'dan bahis vardır. Hastahanebaşı'ndaki kayalar, güvercinlik ve deniz, Mümtaz'ın iç hayatının adeta örgüsünü yaparlar. Fakat dikkatli okumak, gizli bağları bulmak lazımdır. Bütün roman bu iç zemin üstüne düşer.” sözleriyle ifade eder. Mümtaz'ın iç hayatının örgüsünü kuran tabiat öğelerini ve bunların yaşamına etkisini çözümlemeye çalıştığımızda, ebeveynini yitirmiş çocuk, ışıktan kaçarak denize ve mağaraya sığınan biri olarak karşımıza çıkar. Bu hâl yaşamının ilerleyen yıllarında, gençliğinde ve sonrasında hem sanatçının hem de sanatçı kahramanın sanat eserlerine, anlayışına ve yaşamına yansıyan belirgin bir vasıf olacaktır. Romanda Mümtaz'ın sanatçı kişiliğinin oluşumunu, dönüşümünü sağlayan çok sayıda aydınlanma kesiti bilinç düzeyinde verilmiştir. Bu aydınlanma anlarından biri de Mümtaz'ın vapur yolculuğunda Nuran'ı görmesi ve ona âşık olma sürecinden sonra anlatılır. Mümtaz Nuran'la tanışıp yakınlaştıktan sonra İhsan ve arkadaşlarıyla buluşur. Büyükada'da bir sofranın etrafında İhsan ve arkadaşlarıyla sohbet eden Mümtaz zihninin bir yanı Nuran ile meşgul iken bir yandan da arkadaşlarının daha önce şahit olmadığı romantik, coşkunun bir ruh hali içinde yeni bir şiir anlayışından söz eder:

“-Ben insanı seviyorum. Onun şartlarıyla doğuşme kudretini seviyorum. Kaderini bile bile hayatı yüklenmesini, o cesareti seviyorum. Hangimiz yıldızlı bir gecede kâinatı bütün ağırlığıyla sırtımızda taşımayız. Hiçbir şey insanoğlunun cesareti kadar güzel olamaz. Şair olsaydım tek bir manzume yazardım; büyük bir destan. İki ayağı üstüne kalkan ilk ceddimizden bugüne kadar insanlığın macerasını anlatırdım İlk düşünceler, ilk korkular, ilk sevgi, kâinatı gittikçe ihata eden, kendi başlarına mevcut olan her şeyi birleştiren zekânın ilk kımıldanışı, tabiata izafe ettiğimiz bir yığın zenginlikler... Allah'ı etrafımızda ve kendi içimizde yaratmamız. Evet tek bir manzume yazardım. İnsanı teganni etmek istiyorum derdim; maddeyi uykusundan uyandıran ve kâinata kendi ruhunu geçireni teganni edeceğim, ey bütün büyüklüğü ihata eden lisan! Sen bana yardım et!” (Tanpınar, 2017, s. 101).

Mümtaz'ın tavırlarındaki ve düşüncelerindeki bu değişim İhsan'ı, Suat'ı ve diğer arkadaşlarını şaşırtır. İnsanın cesaretine, şartlarla mücadelesine, ıstıraplı serinkanlılıkla karşılaşmasına, kaderini bilerek hayatın zorluklarını yüklenmesine hayranlığını dile getiren Mümtaz; bu düşüncelerle ilk insandan günümüze olan macerayı anlatan bir şiir yazma isteğini anlatır. Mümtaz'daki bu dönüşüm hocası İhsan'ın dikkatinden kaçmaz. Mümtaz'ın insanı merkeze alan sanat anlayışına ve coşkusuna şüpheyle yaklaşır; Suat, Mümtaz'ın duyguları ve şiir anlayışıyla alay eder:

“İhsan yeğenine şüphe ile baktı:

-Bu ne coşkunluk Mümtaz? Adeta on dokuzuncu asrın medeniyet müminlerine benzedin.

...

-Mümtaz gorilden insana doğru yürüyüşün şiirini yazmak istiyor” (Tanpınar, 2017, s. 101).

Mümtaz’ın sanat anlayışına ve yazdığı romana etkisi bakımından romandaki epifanilerin çoğu Nuran’a olan aşkı ve sevdiği bu kadın etrafında kurgulanmıştır. Mümtaz, Nuran’ı beklerken, onun yanındayken ya da ondan ayrı kaldığı anlarda zihninde ve iç dünyasında sevdiği kadına olan duygularının yönlendirmesiyle birçok epifanik deneyim yaşar. Epifanik anlar, insanın bir gerçeğin farkına vardığı, metafizik aydınlanmalar yaşadığı, büyüdüğü anlardır. İnsan hayatında dönüşümün gerçekleştiği, yaşama dair değişim kararlarının alındığı, tecrübelerin aydınlattığı ilerleme süreçleridir. Ballard, epifani kavramının insan yaşamındaki yerini ve gelişim süreçlerine olan katkısını belirtir:

“Epifani farkına varmaktır; açılıştır; kutsal olana giriş kapısıdır; büyüme; sizi etkileyen ve sizi sonsuza dek değiştiren büyümlü andır ve onu yaşadığınız kadar canlı hatırlayabilirsiniz; hayatınıza baktığınız mercekleri değiştiren bir andır; kafamızın etrafını tırmalayan ve bize hayatımızı yönlendirmemiz için sinyal veren ruhumuzdur; inen bir ışık anıdır; açık bilgi ve seçenektir; enerjide güçlü bir değişim, bir anlık netlik şeklinde oluşan bakış açısı değişikliğidir; farklı bir yöne dönmek ya da ilerlemek için size güç veren ve her şeyi geliştiren bir şeydir; artık hayatınızın asla aynı olmayacağını bildiğiniz andır” (Ballard, 2012, s. 17).

Mümtaz’ın sanatçı kişiliğinin oluşumuna, gelişimine yön veren anlar roman boyunca verilmiştir. Romanın sonunda Suat’la karşılaşan veya Suat’ı rüya halinde gören Mümtaz epifanik bir an içinde gösterilir. Suat’ı görmeden önce hayatın ne kadar güzel olduğunu düşünen Mümtaz; hayatın zorluklarından boşanmış bir halde mutluluk içinde, hastalık, savaş, ölüm, ıstırap gibi korku ve duyguları ardında bırakmış mutluluk içinde yüzen bir ruh hali içerisinde. Mümtaz, ruhu güzellik duygusuyla mest olmuş, zihni her sorunla ilgisini kesmiş bir halde sadece kendisi olduğu bir an yaşamaktadır. Kendilik bilincinin oluştuğu, sadece kendisini, hayatın güzelliğini düşündüğü bu anda bir aydınlanma yaşar ve yanında Suat’a benzettiği bir adam ile konuşmaya başlar:

“Bu bir nevi keşfe benziyordu. Hem o cins keşiflerden idi ki insana ancak en son dakikada, zihnin her şeyle alakasını kesip kendi kendisi olduğu, en saf şekilde işlediği anda gelebilirdi. Bu uçurumun başında bulunan hakikatlerdendi. İçindeki berraklık ancak böyle bir son an berraklığı olabilirdi.

-Ne garip! Hiçbir şey öteki ile birleşmiyor. Her şeyi ayrı ayrı görüyorum, diye söylendi.

Yanındaki adam cevap verdi:

-Elbette birleşemez, çünkü hakikati görüyorsun.

-Ama dün, evvelisi gün böyle görmüyor muydum? Hiç hakikat görmedim mi? Bir kere karşılaşmadım mı?

Adamı yanında hissediyor, yüzüne bakamıyor, fakat bunu tabii buluyordu.

-Hayır. Çünkü o zaman etrafına kendi benliğinin arasından bakıyordun. Kendini seyrediyordun. Ne hayat, ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının vehmidir”(Tanpınar, 2017, s. 406).

Mümtaz, yaşadığı aydınlanmanın epifanik anın farkındadır. Bu duygu halini bir keşfe benzettir. İnsanın sadece kendisi olabileceği anlarda farkına varabileceği, uçurumun kıyısında anlaşılabilecek bir gerçeği anlamaktadır. Mümtaz, bu anın oluşturduğu düşüncelerinde etrafındaki her şeyi ayrı ayrı görmektedir. Suat, etrafına iç dünyasından baktığı için bütünlük fikrine kapıldığını bu durumun insan zihninin bir kuruntusu olduğunu söyler. Mümtaz’ın yaşadığı bu an sanatçı benliğinde, iç dünyasında, ruhunda bir dönüşüme yol açar. Bu epifanik anın önemi Mümtaz’ın kendi beninin farkına varması, benliğini görmesi ve hayata yeni bir gözle bakmayı öğrenmesidir. Suat’ı, Tanpınar’ın sanatçı kişiliğinin öteki yanı olarak düşündüğümüzde aslında yazarın iki farklı sanatçı tavrından birini seçtiğini, Mümtaz’ın şahsında bu seçimin belirginleştiğini görebiliriz. Bu epifanik anı sanatçı romanı açısından önemli kılan husus ise sanatçının karar anı olarak belirmesidir. Suat’ın elinde benliğini gören Mümtaz’ın düşüncelerindeki değişim ve dönüşüm; sanatçı kahramanın hayat algısındaki farklılaşma romanın sonundaki belirsizliği dağıtmaktadır. Mümtaz, bir seçim yapacaktır ve bu seçim ölüm değil hayat olacaktır:

“Mümtaz bir çocuk gibi yalvardı:

-Beni azarlama. O kadar sıkıntı çektim ki. Ben hiç de fena bir şey yapmadım; seni sadece güzel buldum. Niçin bu kadar güzelleştin?

-Bir zihinde yaşayanlar daima güzeldirler. (...)

-Hiçbir şey yapamazsın! Benimle gel. Hepsinden kurtulursun. Bunlar senin taşıyamayacağın yükler.

Mümtaz, yolun ortasında bir daha durdu ve Suat’a baktı:

-Hayır, dedi. Ben yükümün derecesine yükselebilirim. Yükselsemezsem altında ezilmeğe razıyım. Fakat seninle gelemem.

-Geleceksin!

-Hayır, alçaklık olur.

-Öyle ise kal mezbelende.

Suat kollarını açtı ve onun yüzüne şiddetle vurdu. Genç adam sendeleyerek yere düştü. Kalktığı zaman yüzü, gözü kan içindeydi. İlaç şişeleri avucunda kırılmıştı. Bununla beraber yüzünde garip, çok ince bir tebessüm vardı”(Tanpınar, 2017, ss. 409-412).

Mümtaz’ın pencerelerden birinde II. Dünya Savaşının ilanını duymadan önce yaşadığı bu anlar kendi benliğinin, hayat ve yaşama isteğinin farkına vardığı epifanilerdir. Mümtaz, ölüm korkusunu yaşama isteğinin ve sevincinin yüzüne yansıttığı tebessümle karşılaşır. Bu epifanik an Mümtaz’ın kendilik bilincine vardığı bir deneyim olarak romanın kurgusunda önemli bir yer tutmaktadır.

1.1.3. Ophelia, Orpheus Kompleksi, Peripatetik Yürüyüşler ve Mümtaz’ın Bakışları

Tanpınar’ın eserlerini oluştururken ve sanatçı kahramanlarını inşa ederken en çok göndermede bulunduğu, beslendiği alanlardan biri mitolojidir. Sezgi ve empresyonlarını ifade ederken mitolojik çağrışımları çok sık kullanır. Musikiden şiire, edebiyattan resme, tarihten felsefeye, siyasetten sosyolojiye ilerleyen disiplinler arası sıçrayışlarla kültürel birikimini ve sembolik dilini eserinin inşasında özenle kullanan yazar, romanlarında kahramanlarına da bu yeteneğini bahşetmekten geri durmaz. Tanpınar, *Huzur* romanının neredeyse her sahnesini mitolojik unsurlarla bezemiştir. Eserlerinde, Apollon-Dionysos karşıtlığından Orpheus’a, Sysphos’tan Oidipus’a, Zeus’tan Olimposa kadar pek çok mitolojik kahramandan, unsurdan istifade eder. Tarih, felsefe, psikoloji, mitoloji ile Doğu ve Batı medeniyetinin anıtsal eserlerine olan engin iştihasıyla oluşan kültürünü yaratıcılık süreçlerinde kullanmaktan imtina etmemiş; eserlerinin habitusunu ve çağrışımsal alanını sembolik dilin estetik formuyla biçimlendirmiştir. *Huzur*’da kullandığı imajlar, istiareler, sembol ve mitler kişisel sanat anlayışını olduğu kadar estetik sürekliliği ve devam düşüncesini ne kadar önemseydiğinin de bir belirtisidir. Mümtaz’ın hayal gücünü, sanatsal duyusunu biçimlendiren epifaniler, olaylar, şairler, kitaplar ve musiki gibi unsurlar dolaylı bir anlatımla metaforlar, semboller, mitolojik göndermeler ve mecaz vasıtasıyla dile getirilir. Mümtaz da dili bu formda kullanır. Mümtaz’ın çocukluğundaki acı hatıraları iç dünyasında imajlar, semboller, mecazlar aracılığıyla hatırlaması, tekrar etmesi; yaratıcılığına ve hayal dünyasında yaşamasına tesir eder (Wellek & Warren, 2019, s. 160). Tanpınar’ın bazı sembolleri ve mitolojik unsurları *Huzur* ve diğer eserlerinde

tekrar ettiğini görürüz: Orpheus, Euridyke, Janus, Ganimed'in kartalı, yılan, mağara, yedi başlı ejder gibi. Aydınlanmanın aklı öne çıkaran hayat anlayışına karşı çıkan sanatçılar genellikle mitlerin verdiği imkânlar dâhilinde hayal gücünün anlatı ormanlarına sığınmışlardır. Tanpınar sadece Batı mitolojisini değil Şark anlatılarına kaynaklık eden masallara, kıssalara, hikâyelere ve esatire de eserlerinde yer verir. *Huzur*'da Mümtaz'ın içinde bulunduğu çatışmayı ve krizi anlatırken metinlerarası ilişki kurduğu büyük Şark anlatısı için şöyle der: “Mesnevilerimiz bizim hem masallarımız hem de Chanson de Geste’lerimizdir. Binbir Gece, halk muhayyilesinin mahsulüdür ve Şarkın en büyük kitabıdır. Tanzimatın ilk hikâyesine bile tesir eder. Binbir Gece’de insanın kaderi yoktur, tesadüfler bahis mevzuudur” (Uçman, 2013, s. 59).

Tanpınar, Mümtaz'ın arada kalmışlığını anlatırken terkinin imkânsızlığını göstermek amacıyla Garp ve Şark'ın büyük anlatılarını, masallarını ve mitolojik hikâyelerini de karşılaştırır. Bu karşılaştırmada iki medeniyetin hayatında hayal ve hakikatin nasıl algılandığını anlatı düzeyinde ele alır. Hakikat ve hayal karşıtlığında bir anlatı formu olarak mitolojiden istifade eden Tanpınar; metnin anlam dünyasını genişletirken tarih, din, psikoloji, güzel sanatlar, sosyoloji gibi alanlarla ilişki kurar. *Huzur*'da akıldan ziyade sezgiyi, hakikatin karşısında ise hayali konumlandırır ve karakterlerini mistik bir anlayışla oluşturur. Çocukluğunda ve gençliğinde yaşadığı trajik deneyimleri İstanbul sokaklarında Peripatetik⁸ ekolü kuran Yunan filozofu Aristoteles gibi yürüyerek hatırlayan Mümtaz; hayatı, hayalleri ve hakikat anlayışla hesaplaşırken ayakta ve yürüyüş halindedir. Bu durum romanın ilk sayfalarından son anına kadar devam eder. Çalışmamızın önceki bölümlerinde değindiğimiz üzere Mümtaz'ın babasının ölümü neticesinde değişen hayat akışı ve bu yıllarda yaşadıkları; sanatçı kahramanın iç dünyasındaki azabın, çatışmanın kaynağı ve sanat eserinin temelidir. Yolculuk, yol, yürüyüş, kır ve şehir gezintileri Mümtaz'ın düşünce, sanat, tarih, medeniyet üzerine olan düşüncelerini inşa ederken eş zamanlı olarak gerçekleştirdiği

⁸ Aristoteles (M.Ö 384-322) Stagira’da doğan Yunan filozof.335’te Atina’ya dönerek kendi felsefe okulunu kurmuştur. Yürüyerek ders yapması ve öğrencilerinin de onun bu özelliğini takip etmesi nedeniyle okuluna Peripatetik (*peripatētikós*- yürüyerek) adı verilmiştir. Yürüme felsefe, sanat ve düşünme arasındaki ilişki için bkz. Thoreau, H. D. (2019). Yürümek. C. Kaya. (Çev.). İstanbul: Zeplin Yayınları., Solnit, R. (2016). Yol Aşk ve Yürümenin Tarihi. E. Kivılcım. (Çev.). İstanbul: Encore Yayınları., Le Breton, D. (2019). Yürümeye Övgü. İ. Yerguz. (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık., Gros, F. (2017). Yürümenin Felsefesi. A. Ulutaşlı. (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap., Aruoba, O. (2020). Yürüme. İstanbul: Metis Yayınları.

bir eylemdir. Bu bağlamda Mümtaz hep yoldadır; doğanın ve yaşamın doğal haliyle temas halindedir (Gros, 2017, ss. 115-116). Çocukluğundan gençliğine kadar hep yollarda yürürken gösterilir. İlk kuşak romantiklerin yürüme eylemini estetik deneyimin bir parçası olarak gördüğü düşüncesinden(Solnit, 2016, s. 246) hareketle Mümtaz'ın estetik deneyimlerini ve kültürel birikimini hayatı boyunca yurt içi ve dışında yaptığı yolculuklara bağlayabiliriz. Mümtaz'ın sanatsal bilincinin uyanmasında önceki bölümlerde bahsettiğimiz epifanilerin çoğu yürürken, yolculuk yaparken veya doğada, kırdan, şehirde gezerken ortaya çıkmıştır. Doğa ile sanatçı kahraman arasındaki yakınlık, sanatsal bilinci de etkilemiştir. Mümtaz, “gorilden insana yürüyüşün hikâyesi” tiradını ortaya koyduğunda bir vapur yolculuğunda Nuran'a âşık olmuş derin düşüncelere ve hislere gark olmuş bir halde İhsan ve arkadaşlarıyla buluşmuştur. Yine çocukluğunda kırlarda, deniz kenarında gezinirken, Antalya'daki kayalıkları ve mağarayı dolaşırken doğanın güzelliği içinde kaybolmuş, ölüm ve hayat arasında kurduğu derin ilişkiden yola çıkarak ebedi yaşama sanatsal bilinçle ulaşılabileceğinin ilk tecrübelerini edinmiştir. Doğaya gitmenin, güzellikle buluşmanın, hayata karışmanın ilk şartı yürümek ve yolculuklardır. Solnit'e göre düşünme ve yürüme arasında derin bir ilişki vardır. Ünlü filozof, düşünür ve sanatçıların yürümeyle düşünme arasında ilişki kurduğunu ya da yürüme ve hayal kurma, tasavvur etme arasında bağ olduğunu söyler:

“Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in yürüyüş yaptığı rivayet edilen Heidelberg'teki Philosophenweg (Filozof Yolu), Emmanuel Kant'ın akşam yemeklerinden sonra çevresinde yürüdüğü Königsberg'teki Philosophen-damm (Filozof Barajı), Søren Kierkegaard'ın bahsettiği Filozofların Yolu hala önemli yürüyüş güzergahlarıdır. Jeremy Bentham, John Stuart Mill ve Thomas Hobbes da yürüyüşe önem veren düşünürler olarak bilinmektedir. Bertrand Russell, arkadaşı Ludwig Wittgenstein için, “Geceyarısı odama gelmeyi adet edinmişti ve saatler boyu, kafesteki kaplan misali bir aşağı bir yukarı yürürdü.” diyerek Wittgenstein'in yürüyerek düşündüğünü belirtmeye çalışmıştır (Solnit, 2016, ss. 62-63).

Yolculuk teması her zaman edebiyatın temel esaslarından olmuştur. Destan dönemlerinden modern romanlara anlatılarda kahramanlar her zaman yolculuklarla var olmuş, kendilik bilincine hayatı ve tabiatı anlamlandıran serüvenler, seyahatlerle ulaşmıştır. Mitolojik anlatılarda da yolculuk önemli bir temadır. Şark mitolojisinde, Divan edebiyatında da yolculuk insanın kendilik bilincini inşasında, varlığa anlam

katmada başvuru olan bir temadır. Tasavvuf klasikleri arasında yer alan Mantıkut Tayr⁹ (Feridüddin Attar, 1187) anlam arayışının sembolize edildiği önemli eserlerdendir. Tanpınar'ın *Huzur*'da Mümtaz'ın trajedisini inşa ederken başvurduğu iki mitolojik kahraman Ophelia ve Orpheus'tur. Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında bir devlet politikası olarak Osmanlı kültür ve medeniyetinin reddi ve yönlendirmesi neticesinde Yunan ve Latin klasiklerine, mitolojisine yönelim söz konusudur (Yücel, 1945). *Huzur* romanında da bu anlayışın yansımalarını görmekteyiz. Yunan tarihine ve medeniyetine olan ilgi Avrupa'dan yeni bir tarih, vatan ve sanat mefhumu ile dönen, *Huzur*'da İhsan karakteri ile temsil edilen, birçok metinler arası bağlantı kurulan Yahya Kemal'de de görülür:

“Bütün Avrupa'yı anlamak için ancak Yunanlılardan başlamak lazımdı. Biz coğrafyaca, kısmen de medeniyetçe Yunanlıların varisiyiz. Bu verasete din mani olmuştur. Bu hal 1850-1860 senelerine kadar sürmüştür. Biz, o tarihlerden bu yana hep Fransızlara tabi olmuşuz. Bütün Fransızların ve onlarla beraber Avrupalıların menbaı olan Yunanlılara dönmeliyiz ki tam manasıyla bir edebiyatımız olabilsin” (Yücel, 1989, s. 255).

Yunan ve Latin mitolojisine yönelim Tanzimat döneminde başlamakla birlikte sanat eserlerinde tamamen yer edinmesi Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir. Bir anlam arayışı içinde olan, kendi içinde kendisiyle çatışan ve hesaplaşan Mümtaz bunalımlarını, hayal kırıklarını, trajedisini, yitirdiği aşkını hatırlarken yahut anlatırken mitolojiden istifade eder. Mümtaz'ın sanatçı kişiliğinin oluşumundaki acı hadiseleri ve hayat tecrübesini dile getirirken Tanpınar hep Orpheus miti ve Shekespeare'in *Hamlet* (1623) oyunundaki Ophelia karakteri etrafında düşünmüş olmalıdır (Gürbilek, 2016, ss. 97-138). Mümtaz, çocukluğunu ve hayatını geçmişe dönerek yeniden inşa ederken kaybın estetiğini mitolojik hikâyelere yaslanarak kurar. Mümtaz'ın sanatkâr bilincinin oluşumunu su, ayna, mağara, billur havuz, büyük nilüferler vb. sembollerden istifade ederek şifasız bir hüznün etrafında inşa eder Tanpınar. Sanatçı kahramanın azap halinde yaşadığı hüznün, Tanpınar'ın deneme ve makalelerinde¹⁰ ele

⁹ Feridüddin Attâr, Ebû Hâmid Feridüddîn Muhammed b. Ebî Bekr İbrâhîm-i Nisâbü'rî (ö. 618/1221) İranlı meşhur şair ve mutasavvıf. bkz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/attar-feriduddin> ErişimTarihi:16.10.2024

¹⁰ “İstanbul'un Mevsinleri ve Sanatlarımız” (1953) (Tanpınar, 1996, s. 150), “Musikî Hülyaları” (1949) (Tanpınar, 1996, ss. 357-358), “Fuzulî'ye Dair I” (1957) (Tanpınar, 1998, ss. 137-140), “Son 25 Senenin Mısraları” (Tanpınar, 1998, s. 385), “Şiir ve Rüya” (1944) (Tanpınar, 1998, s. 37).

aldığı Ophelia'ninkine¹¹ benzer. Tanpınar, Ophelia'yı (Shakespeare, 2007, s. 61) sadece sanatçı kahramanlarının inşasında kullanmaz kadın karakterlerinin hüznünü ya da ölümün verdiği acıyla tutulan yası anlatırken de bu imgeden yararlanır. *Huzur*'da Macide, Nurhayat Hanım, Nuran bu mitolojik öyküden izler taşır. Mümtaz, bir somnambül gibi İstanbul sokaklarında yürür, düşünür, anımsar ve kayıp geçmişin, tarihin, aşkın, hayatın yasını tutar. Roman boyunca tek eylemi yürümek olan sanatçı kahraman eserini tamamlayamayan eksik bir yazar, bir sanatçının ıstırapı ve hüznüyle hülyalara dalan, sanrılar gören romantik bir gençtir. Hayat, sanat, aşk, gelenek, tarih, Doğu ve Batı arasında bir terkip peşinde; hep acemi ve çocuk kalmaya mahkûm bir kişi olarak hayatın sonsuz akışının dışına düştüğünün bilinciyle azap içinde kıvrılır. Mümtaz, medeniyet, kültür ve sanatta devamın, terkinin neden elzem olduğunu anlatmak için icat edilmiş bir sanatçı kahraman olarak Tanpınar'ın hayat ve sanat anlayışındaki evrimi göstermek için oluşturulmuştur. Yarım kalmışlığı, öksüz ve yetim oluşu, su-ayna-ölüm etrafında oluşturulmuş sanatçı benliği, Mümtaz ile Ophelia arasında yakınlık olduğunu düşündürür. Bununla birlikte Tanpınar Mümtaz'ın sanatçı benliğinin oluşumunu babasının ölümü ve sonrasında yaşadığı trajik deneyimlerde tecrübe ettiği haz/günah ikilemi üzerinden Orpheus kompleksi ile izah eder. Mümtaz yitirdiklerini, kaybını hatırlayarak ya da hafıza mekânlarında yeniden inşa ederek yaşar. Dışarıdaki hayat ile iç dünyasındaki hayatı farklıdır. Azaplarından uzaklaşmak için kendinden kaçar, sokaklarda gezinirken zamanı yavaşlatır; rüyaların, hayallerin, tarihin eşyaya sindiği Sahafklar Çarşısı, Çadırcılar Caddesi, Bitpazarı ve Bedesten'de (Çoruk, 2019, ss. 229-251) dolaşırken hep kendi iç dünyasını görür. Rastladığı ilginç kitaplardaki tuhaf sözcüklerle alay eder, daha sonra bu kitapların yazarlarından çok da farklı bir hayatı olmadığını düşünür. Tabii bir yaşamı olmadığı için kâbuslar, rüyalar, gündüz düşleri arasında yaşayan bir sanatçının yaralı bilinci, kırık kalbi, *yedi başlı ejder hüznüyle* İstanbul sokaklarında dolaşır. İçindekileri dışarıya yansıtan bir ayna gibidir(Tanpınar, 2017, s. 56). Boş bakışları dünyayı görmeye, anlamlandırmaya değil

¹¹William Shakespeare'in *Hamlet* oyununda Polonius'un kızı, Laertes'in kız kardeşi ve Hamlet'in reddedilen sevgilisi Ophelia. Ophelia'nın delilik sahnesi (Perde IV, sahne 5) Batı edebiyatında en iyi bilinenlerden biridir ve onun trajedi ile içkin figürü, deliren masumiyeti, sanat eserlerinde sıklıkla tasvir edilmiştir. <https://www.britannica.com/topic/Ophelia-fictional-character> ErişimTarihi:18.10.2024

ruhundaki hüznü ve acıyı, hayatının tüm kayıplarını dışarıya aksettiren kör bir aynadır (Gürbilek, 2016, s. 97). İnsanın inançlarını, korkularını, endişelerini, arzularını ve saldırganlığını bir gelenek bağlamında yansıtan mitoloji; tamamen gizemli, kutsal bir kaynaktan geldiği varsayılan vahiy benzeri bir öge olarak düşünülmektedir (Frye, 2008, ss. 57-58). Yazar, Mümtaz'ın halini anlatırken ya da Mümtaz kendi halini ve azaplarını, kendiyile hesaplaşmasını, hüznünü, bir roman gibi olan hayatını anlatırken mitolojiye yönelir. Orpheus¹² miti Mümtaz'ın sanatsal bilincini, yazarın/şairin/eleştirmenin 'artık'ın, yitirilmiş olanın, kaybın estetiği etrafında ördüğü poetik bilincin temel motifidir. Mümtaz, Tanpınar'ın Orpheus kompleksi ile izah ettiği sanat anlayışı ile sevdiklerini uzaktan sevmeye yazgılı, kayıplarından kendini sorumlu tutan ve musıkînin ya da sanatın gücüyle onları hayata döndürmeye çalışan bir genç sanatçıdır. Mümtaz'ın sorumluluk anlayışı sanatçı kişiliği açısından kayıp estetiğine dayanmaktadır. Liri ile sevdiği kadını ölümler diyarından geri getirmeye çalışan ama başarısız olan Orpheus gibi bakışları hep geriye döner. Geçmiş zamanların izinde başka hayatların peşinde her zaman kendini sorumlu tutarak yaşar. Yazı evreninin merkezindeki azapların nedeni bu eksikliğin, başarısızlığın ve geçmişi şimdiye taşıyamamanın verdiği buruk bir acıdır. Mümtaz kendini var eden yazarın sanat anlayışı doğrultusunda oluşturulmuş bir sanatçı karakter olarak bakışlarını hep ölümler diyarına çevirir. Garip bir kültürü olan, bilgiden çok vaktiyle yaşanmış hayatların izinde olan Mümtaz, insanın yazgısını gerçekleştirmek için sanatkarca yaşamak istemektedir. Sanata, geçmişe ölümleri yaşama döndürmede sanatın rolü üzerine Nuran ile olan sohbetleri şöyle cereyan eder:

“Garip bir erüdisyonu vardı. Bilgiden ziyade, vaktiyle yaşanmış hayatların peşindeydi:

¹² *Liriyle kayaları oynattı, yabanıl hayvanları hoplattı, Rhodopeli Orpheus, M.Ö.2-1*, (OVIDIUS, 2018, s. 89), Müziği tanrıları, insanları, hayvanları, bitkileri hatta taşları etkileyen muhteşem müzisyen. Mit derleyicisi Apollodoros, Oiağros ile Musa Kalliope'nin oğlu Orpheus'un şarkı söylediğinde taşları ve ağaçları bile etkilediğini nakletmektedir. Orpheus Eurydike'yle (Latince: Eurydice) evlendi ve çok geçmeden Eurydike yılan sokmasından öldü. Eurydike'yi geri almak isteyen Orpheus hükümdarını onu serbest bırakmaya ikna etmek için Hades' in ülkesine indi. Hades, Orpheus'un geri dönüş seyahatinde kendi evine varıncaya değin geriye dönüp bakmaması koşuluyla Eurydike'yi serbest bırakmaya söz verdi. Ama Orpheus bu yasağa uymadı. Orpheus arkasına dönüp karısına bakınca Eurydike ölümler diyarına geri döndü. Orpheus Eurydike'yi ikinci bir defa kaybettiği için avutulması olanaksız bir keder içindeydi. Bakkha gece ayinlerini kutlayan mainadlar tarafından parçalanan Orpheus, en sonunda şiddet yoluyla öldü. (...)Başka bir geleneğe göre, kendisini tanrıların en büyüğü olarak gördüğü güneşe adanmış Orpheus, her gün güneşin Pangaion Dağı'nın zirvesinden yükselişini seyretmek için kalkardı. Orpheus'un Helios' a gösterdiği saygının kızdırdığı Dionysos, mainadların ozanı parça parça etmelerine neden oldu (Hansen, 2018, ss. 409-411).

-Asıl mühim olan şey insandır. Gerisinden bana ne? Belki bir insan hayatı zamanın fırınında ateşe attığımız bir kâğıt kadar çabuk yanıyor. Belki hayat, hakikaten bazı filozofların dediği gibi, gülünç bir oyundur. Tam bir ümitsizlik içinde bir yığın karar kılıklı tereddüt ve küçük, ümitsiz savunmalardır, hatta hülyadır. Ama, gerçekten yaşamış bir insanın ömrü yine mühim bir şeydir. Çünkü ne kadar gülünç olursa olsun, biz yine hayatı tam inkâr edemiyoruz. Onda kafamızın vehimleri olsa bile, iyi, kötü diye kıymetler arıyoruz. Aşka, ihtirasa yer veriyoruz. Sanatkârcasına yaşamının, küçük hesap ve israflarda kaybolmanın farklarını buluyoruz ” (Tanpınar, 2017, s. 132).

Mitolojinin insan inançlarını, korkularını, endişelerini, arzularını bir gelenek bağlamında ya da tamamıyla gizemli, otoriter bir kaynaktan geldiği varsayılan vahiy bağlamında ifade eden (Frye, 2008, ss. 57-58) bir anlayışla Mümtaz ve Nuran’ın diyaloglarına eğilirse Mümtaz’ın sanatçı bilincinin aşkı ve güzelliği mitolojinin sembolik bağlamı ve ütöpik düzleminde ele aldığını görürüz. Mümtaz’ın bakışları geçmişten şimdiye dönememektedir. Bu durum romanda şu sözlerle anlatılır:

“Nuran gülererek tasdik etti: -Bunları anlıyorum Mümtaz. Lakin bazen hayatın çok kenarında kalıyor, tek bir düşünceyi yaşıyor gibi oluyoruz. O zaman büsbütün başka şeyler aklıma geliyor.

-Mesela...

-Darılmaz mısın?

-Ne münasebet, niçin darılayım?

-Mezarında bütün sevdiği şeylerle, mücevherleri, altın süsleriyle, sevdiklerinin tasviriyle yatan bir eski zaman ölüsü gibi bir şey... Kapılar kapanınca uyanıyor ve eski hayat başlıyor... Yıldızlar parlıyor, sazlar çalıyor, renkler konuşuyor, mevsimler doğuruyor... Fakat hep ölümün ötesinde, hep bir tasavvur, bir başkasına ait rüya gibi...

-Evvela sen bir İsis gibi o duvarların birinden yavaşça çıkıyorsun, eski desenin gerginliğinden sıyrılıyorsun, benim parçalanmış vücuduma eğiliyorsun... Ama, biliyor musun ki hakiki sanat da budur. Bütün bu ölümler bu dakikada bizim kafamızda yaşıyorlar. Kendi hayatını bir başkasının düşüncesinde yaşamak, zamana kendinden bir şey kabul ettirmek” (Tanpınar, 2017, s. 183).

Nuran’ın sadece geçmişte, başkasına ait bir rüyayı yaşamakla itham ettiği Mümtaz, sevdiği kadını İsis’e¹³ benzeterek onu kendi bedenini parçalayan bir mitolojik yaratık olarak tasvir eder ve hakiki sanatın bu olduğunu söyler. Mümtaz’a göre kendi hayatını

¹³ Aslında bir Mısır tanrıçası olan İsis, İsa’dan sonraki yüzyıllarda Yunan-Roma dünyasına girmiş ve kişiliğinde birçok dişi tanrıları toplayarak bir süre tek tanrıça olarak tapım görmüştür. Mısır efsanesine göre İsis kral tanrı Osiris’in kız kardeşi ve karısı, güneş tanrı Horus’un anasıdır. Karanlık tanrı Set (Yun. Typhon) Osiris’i öldürünce İsis kocasını aramaya çıkar, bulur ve oğluna öcünü aldirtir (*Osiris*) (Erhat, 1996, s. 517).

başkasının düşüncesinde yaşamak ölümsüzlüğe giden yol, zamana kendini kabul ettirmektir. Bundan ötürü bakışları hep geçmişe dönüktür. Ölüler Mümtaz'ın kafasında yaşayan, sanatları, hikâyeleri ve arzuları ile hayata tutunmalarını sağlayan bir bakış açısı ile ele alınır sanatçı kahraman tarafından:

“Nuran cevap vermedi. O da bunun güçlüğü biliyordu. Benim kafamdaki ölümlere gelince, onlar benim kadar sende de mevcut şeyler. Asıl hazini nedir bilir misin? Onların tek sahibi bizleriz. Onlara hayatımızda bir pay vermezsek tek yaşama haklarını kaybedecekler... Zavallı dedelerimiz, musikişinaslarımız, şairlerimiz, adı bize kadar gelen herkes hayatımızı süslememizi o kadar iştiaqla bekliyorlar ki... en umulmadık yerde karşımıza çıkıyorlar (Tanpınar, 2017, s. 185).

Tanpınar, mitolojiye bir tutku olarak yaklaşır. Metnini içeriğini ve sanat anlayışını yansıtan mitolojik efsanelere açık göndermeler yapar. Genellikle sadece imgeyi kullanır (Şahin, 2012, s. 7). Orpheus'un, Ophelia'nın ve Sisypheos¹⁴'un izlerini Mümtaz'ın yaşamında, bakışlarında, bilincinde görmek mümkündür. Bu mitolojik karakterleri ve Ophelia'yı simgesel düzeyde hem anlam açısından hem de görselliği ifade ederken kullanır.

1.2. SANATÇI KAHRAMANIN AYDIN KİMLİĞİYLE ORTAYA ÇIKMASI: İHSAN ETKİSİ

Mümtaz'ın sanatkâr bilincini etkileyen ve yönlendiren kişi rol model olarak gördüğü akrabası, hocası ve ona rehberlik eden İhsan'dır. İhsan, daha önceki bölümlerde değindiğimiz birçok çalışmada Tanpınar'ın hocası, ustası olması açısından Yahya Kemal (1884-1958) ile eşleştirilmiştir. Tanpınar'ın fikirlerini aktaran bir kahraman olarak toplumun köksüzlüğe, tarihsizliğe, geçmişin inkârına karşı çıkışının vücut

¹⁴“ Sisypheos'u gördüm, korkunç işkenceler
çekerken;
Yakalamış iki avucuyla kocaman bir kayayı,
ve kollarıyla, bacaklarıyla dayanmıştı
kayaya,
habire itiyordu onu bir tepeye doğru,
işte kaya tepeye vardı, varacak, işte tamam,
ama tepeye varmasına tam bir parmak kala,
bir güç itiyordu onu tepeden gerisin geri,
aşağıya kadar yuvarlanıyordu yeniden baş
belası kaya,
o da yeniden itiyordu kayayı tekmil
kaslarını gere gere,
kopan toz toprak habire aşarken başının
üstünden,
o da habire itiyordu kayayı, kan ter içinde”(Erhat, 1996, ss. 883-884).

bulmuş halidir. Yazar, Cumhuriyet döneminde tarihimizin büyük değerlerinin, Osmanlı kültürü ve İslam medeniyetinin yok sayılmasına, geçmişle bağ kurmanın engellenmesine olan tepkisini satır aralarında İhsan ile aktarmıştır. Romanda dengeli kişiliği, akılcı çözümleri; şiir, musiki, edebiyat, tarih merakıyla sanatçı bir aydındır İhsan; kâinata, insana, topluma ve aileye olan bağlılığı bağlamında mesuliyet bilinci ile öne çıkarılmıştır (Parla, 2015, s. 13). Divan şiirinin kaynaklarından olan tasavvufun kendi benliğini cemiyetin ruhunda eriten sanat anlayışı içinde yetişen Namık Kemal'den Ahmet Mithat'a oradan Cumhuriyet dönemi Türk romanına uzanan bu aydın sanatçı temsilleri baskın bir tutum oluşturmuştur. Dünyaya sanat ve sanatçı gözüyle bakmak, sanatçı bireyin inşasını ve oluşumunu merkeze almak gibi sanatı toplumsal sorumluluk bağlamından çıkarma denemeleri Türk edebiyatında “dekadanlık” tartışmasına yol açmış, Ahmet Mithat ve Halit Ziya arasında iktidarın müdahalesiyle sonuçlanmış bir edebi kavgaya sebep olmuştur (Emil, 1959; Gökçek, 2007). Edebiyat dünyasını uzun bir süre etkileyen bu tartışma sanatçı kahramanların temsilinde toplumsal kaygının ön planda olduğu bir temsilin yerleşmesinde pay sahibi olmuştur. Tanpınar bu durumu “Bizde Roman II” yazısında şöyle ele alır:

“Bizde sınıfların vazıh ve kat’i bir şekilde mevcut olmaması münevveri ayrı bir sınıf haline getirmektedir ki, bu cemiyetle olan alakasını müphem bir şekle sokuyor. Türk romancısı muayyen bir hayatın adamı olamıyor, sadece fikirlerle yaşıyor. Ve bu bizde pek fazla olmadığı için umumi hayata istikamet veren fikirlerin içinde kalıyor. Meşrutiyet’ten beri edebiyat, umumi hayatın peşindedir; halbuki başka memleketlerde umumi hayat, edebiyatı güçlkle takip eder. İdealin ufku evvela edebiyatta gülümser, birçok defa meşalenin geçtiğimiz yolu aydınlatmasını istiyoruz. Bu hâl Türk romanını bazı numunelerinde zaman zaman bir nevi suniliğe atmıştır” (Tanpınar, 1998, ss. 49-52).

Aydın sınıfının toplumla olan ilişkisinin belirsizliğine değinen Tanpınar, sanatçıların belirli bir hayata, anlayışa sahip olamadığını ve fikirlerle yaşadığını söyler. Toplumsal hayata yön verme çabasının Meşrutiyet döneminden beri sürdüğünü belirtir. Edebiyatın ve sanatçının avangart yönünün olmadığını, öncü olması gereken sanatçıların toplumu aydınlatmak amacıyla verdiği eserlerin suniliğe neden olduğunu vurgulayan Tanpınar, Huzur romanından önce 1936 yılında bu düşüncelerini kaleme alır. Tanpınar, hocası Yahya Kemal’in etkisiyle- bu durum romanda İhsan/Mümtaz ikilisi üzerinden verilmiştir.- belki de içinde bulunduğu dönemin ve toplumsal koşulların zorunluluğundan veya dekadans yakıştırması korkusuyla seçkin bir kültürle

donattığı sanatçı kahramanı Mümtaz'ı romanın sonunda (hocası İhsan'ın tesiriyle) sorumluluğunun bilincine varmış bir aydın sanatçıya dönüştürür.

1.2.1. Kendiliğin İnşasında Babanın Rolü

Tanzimat Fermanı'nın ilanı ve sonrasında başlayan batılılaşma/modernleşme hareketlerine paralel olarak edebiyatımızda ilk örnekleri verilen roman türünde aydın bakışının ve halkı aydınlatmanın baskın bir yazarlık tavrı olarak cumhuriyet dönemi Türk edebiyatına kadar devam ettiği görülür. Yazarın toplumsal sorumluluk duygusuyla okuru yönlendirdiği, okuru aydınlatmayı, eğitmeyi temel görev bildiği bu tavır Cumhuriyet döneminde de varlığını devam ettirmiş, imparatorluğun yıkılmasıyla kurulan yeni rejimin hedef ve ilkeleri doğrultusunda sanat alanına hâkim olmuştur. Sanatı ve bireyi öne çıkaran sanatçılar; genellikle otorite tarafından da desteklenen ve toplumun aydınlatılmasını, eğitilmesini savunan yazarlar tarafından eleştirilmiş bu durum hem imparatorluk döneminde hem de Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında devam etmiştir. Türkiye'de yazarlık genel bir eğilim olarak aydın figürünün bir türevidir olarak varsayılmıştır. Yazarın görev ve fonksiyonu aydının sahip olduğu toplumsal bilinç ve misyonun halka aktarılması olarak anlaşılmıştır (Parla, 2015, ss. 9-10). Aydın yazarlar veya onların temsili olan başkahramanlar bu anlayışla kendi hikâyeleri veya yaşamlarını ulusun yaşamı ve hikâyesiyle özdeşleştiren eserler verir. Jameson'un 'ulusal alegori' diye kavramlaştırdığı bu durum temelde Batı'daki kamusal yaşam-bireysel yaşam ayrımına dayanır. Jameson, Üçüncü Dünya ülkelerinde bireyin hikâyesinin bulunmadığını, edebi eserlerde bireyin hikâyesinin ulusun hikâyesiyle özdeş olarak kurgulandığını, toplumsal ve didaktik meselelerin metnin konusu olan eserlerde yazarın bir aydın olarak yazarlık bilincini konumlandığını belirtir (Jameson, 1986, ss. 65-88). *Huzur* romanında Mümtaz'ın şahsında toplumsal sorumluluklarının bilincine varmış, şüphelerinden, edebi ideallerinden, bireysel sanat anlayışından ve aşkıdan vazgeçmiş sorumlu aydın tipolojisinin –romandaki örnek aydın İhsan'dır- çizgisini tercih eden yazar, kahramanının hikâyesini psikoloji, bilinç, bellek üzerinden inşa etmekle birlikte bireyi değil toplumu öne çıkaran bir sonuca varmaktadır. Yazarın sanatçı anlayışını Jameson'un şu tespitiyle ilişkilendirmek mümkündür:

“(…) öznel ve kamusal ya da siyasal gibi kategorileri muhafaza etsek de, bunlar arasındaki ilişkiler Üçüncü Dünya ülkelerinde tümünden farklıdır. Üçüncü Dünya metinleri, hatta görünürde özel alana özgü

ve gerçek bir libidinal dinamikle donanmış olanları bile, ulusal alegori biçiminde bir siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtır: Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir” (Jameson, 2008, ss. 372-373).

Parla’nın ideal yazar figürasyonları olarak adlandırdığı aydın sanatçı temsili, içinde var oldukları metinlerin ideolojik, dinsel, geleneksel, ulusal, muhalif angajmanları doğrultusunda oluşurlar (Parla, 2015, s. 13). *Huzur*’da eski ile yeni, doğu ile batı, madde ile ruh, hakikat ile hayal arasında kararsız kalan kahramanlarının kişiliğine odaklanan, bu ikili yaşamı ve çifte gerçeklik durumunu romanına asli mesele yapan Tanpınar, toplumun medeniyet krizinde olduğu tespitinden hareketle çözüm yolları arar. Çözümün münevverlerde olduğunu düşünen Tanpınar, romanlarında aydın çevreleri, aşınası olduğu bir kesimi ele alır. Bir kriz yaşayan toplumun yitirilen, unutulmuş, unutturulmaya çalışılan ya da yozlaşmış değerlerini romanlarında işler. Eserlerinde geçmişi yansıtan birçok unsur kullanır, klasik müziğin güzel bir örneği olarak *Mahur Beste* gibi unsurları kullanarak geçmişin kıymetli kültürel birikimini/devamını sağlamak endişesini taşır. Bu değerlere ve kültüre nasıl yaklaşılması gerektiğini, sentezci bir bakışla sunar. Mümtaz’ı, bir aydın olarak sorumluluğunun farkına varan bir karaktere dönüştürür.

Mümtaz, hayatın getirdiği türlü acıların terbiyesiyle erken yaşlarında sanatsal bir duyarlılığa sahip bir genç olarak inşa edilir. Zamanla hayatı güzelleştirmek, sanatkârca yaşamak, hayata iç dünyasının, hayallerinin, arzuların penceresinden bakmak şeklinde anlatabileceğimiz bir sanat anlayışına yönelir. Doktora tezini bitirip bir vapur yolculuğunda, Boğazda âşık olur. Aşka yaklaşımı da sanatkârcadır, âşık olduğu kadını (Nuran) bile saf güzellik idesi olarak görmeye başlar. Mümtaz geniş bir kültüre sahiptir, Doğu ve Batı’nın müzik, resim ve edebiyatına vakıf bir genç sanatçıdır. Bohemyan/dekadan sanatçılar ve şairleri severek okur, tarihe, Divan şiirine ilgisi vardır. Bu ilgiler ve yönelimler aydın sanatçı tipi olarak değerlendirdiğimiz İhsan tarafında beslenir. Genç bir sanatçı olarak kendi sesini arayan, kendi olmaya çalışan Mümtaz, sanatçı benliğinin gelişimi izlendiğinde romantik, sembolist, empresyonist bir sanat anlayışından sorumlu aydın tavrına doğru yönelen bir hatta ilerler. Tural, bu değişimi/dönüşümü Tanpınar’ın Mümtaz’a sorumluluk duygusu yükleyerek, ikinci beni olan sanatçı benliğini yani Suat’ı kurban ettiğini söyler (Tural, 2019c, s. 28). Bu

durum bir anlamda sanatın toplumsal fayda uğruna kurban edilmesi olarak yorumlanabilir.

Huzur romanında yazar, benliğinin bir temsili olan sanatçı kahramanı Mümtaz üzerinden toplumsal duyarlık sebebiyle ideal sanat anlayışından vazgeçer, sorumluluğunun bilincine varır. Tural, bu durumu *dekadans* korkusu ile açıklar. Bu korkunun romanın gelişimini engellediğini, Namık Kemal'in açtığı hatta ilerleyen roman yazarlarının sanatçının aydın sorumluluğunu gözeterek, farklılıklarını sanat anlayışlarını kurban ettiğini belirtir. Tural, bu anlayışı "*Namık Kemal sendromu*" olarak adlandırır. Modernist romana en yakın örnekler veren romancılar olarak kabul edilen Halit Ziya ve Ahmet Hamdi'nin de "sorumlu aydın" tavrıyla "sorunlu sanatçı"dan uzaklaştığı tespitinde bulunur. Türk edebiyatının ilk künstlerromanı olabilecek *Mai ve Siyah*; yazarı aydın sorumluluğu ve *dekadans* korkusunu aşmadığı için bohemyan/dekadan sanatçı bir karakter olan Ahmet Cemil, sanat anlayışını yansıtan şiirlerini yakar, romanın sonunda bu niteliklerini ardında bırakarak sürgüne giden bir memura dönüşür (Tural, 2019c, s. 28). Bu nedenle hem *Huzur*'u hem de *Mai ve Siyah*'ı ulusal alegorinin imkânları dâhilinde değerlendirebiliriz.

Türk romanında aydın bakışının ve halkı aydınlatmanın egemen olduğu anlayış ancak 1950'lerden sonra yerini insanın iç dünyasına eğilen ve bireyi merkeze alan örneklerle kırılmaya başlar. *Huzur* romanında yazarın iç konuşma, bilinç akışı gibi modernist roman tekniklerinden istifade ettiğini görürüz. Roman, sayfalar boyunca Mümtaz'ın bilinci üzerinden anlatılır. Tanpınar; zaman ve tarih anlayışı, bir medeniyetin hayat şekilleri ve değerlerinin devam ettirilmesi ve şiirsel üslubu ile Türk romanında farklı bir yol açmıştır. Ancak bireyin merkezde olduğu bir roman anlayışını savunmasına rağmen toplumsal faydayı öne çıkararak protagonistini bir aydın sanatçıya dönüştürmüştür. Kantarcıoğlu, Tanpınar'ın *Huzur*'da yeni Türk aydın tipini yarattığını söyler (Kantarcıoğlu, 2007, s. 99). Yıkılan bir imparatorluğun, muhteşem bir geçmişe sahip bir toplumun inşa ettiği Türkiye Cumhuriyeti'nin maddi ve manevi değerlerinin sorumluluğunu üzerine alacak yeni aydın tipi bu romanla oluşturulmuştur. Kantarcıoğlu, romanın Mümtaz'ın ruhsal büyüme ve aydın olma sürecini merkeze aldığını belirtir:

"Romanın özü, "hâl'in arz ettiği sefalet ve çözülmüş bir kültürün değerler anarşisi içinde bile ihtişamını koruyan bu geçmişin büyüünden kurtulabilen Mümtaz'ın ruhsal büyüme sürecidir." Bu süreç içinde

Mümtaz "geçmiş bilincini" tarih bilincine dönüştürecek; yani asırlar boyu büyük bir medeniyete hayat kaynağı olan geleneğe akılcı ve eleştirici bir tavır geliştirebilecek, onu çağın bilinci ve tecrübesinin hamurunda yoğurup yenileyecektir. Kısaca bir topluma hüviyetini kazandıran değerlerin şekilce değişik, özde yaşamasını sağlayabilecek yeni bir senteze ulaşacaktır. Yeni Türk devletinin kültür krizine çözüm getirecek olan yeni aydın Mümtaz, kendisini dünyadaki medeniyet halkalarını oluşturan kültürlerin aydınlarından daha sorumlu bir mevkide bulmaktadır; çünkü yeni Türk toplumu kendisine yeni bir hedef çizmiştir" (Kantarcioglu, 2007, ss. 99-100).

Tanpınar'ın "romanda daha çok kendi yaşantılarını, kendi aşkını, kendi sorunlarını anlattığı"nı (2011, s. 270) vurgulayan Moran, bu yönüyle *Huzur*'un otobiyografik özelliğinin belirgin olduğunu söyler. Ona göre *Huzur*'da anlatıcı-yazar ile Mümtaz'ın kişiliği nerdeyse aynıdır (Moran, 2011, s. 271). Birçok araştırmacının vurguladığı bu yakınlıktan hareketle Tanpınar'ın sanatçı anlayışındaki değişimi, iki ayrı sanat ve yaşam anlayışını Mümtaz/Suat temsilleriyle okumak mümkündür. Sanat ve hayat anlayışında yaşadığı çatışmayı *Huzur* ile aştığını söyleyen Tanpınar romanı için şöyle der:

"Çünkü bu kitap beni, kendimi daha derin surette yoklamaya mecbur etti. Rilke bu asrın belki en güzel kitaplarından biri olan Malte Laurids Brigge'nin Notları'nın Defteri için "Hayatla barışmak imkânlarını aradığım eser" der. *Huzur* benim için bu vazifeyi gördü... Çünkü huzursuz bir dünyada yaşıyoruz. Çünkü insan kendisi ile barışık değil. Değerler karşısında ve insan karşısında yeniden düşünmeye mecburuz. Çünkü her şeyden şüphedeyiz. Ve nihayet arkamızda eskisi kadar kuvvetle Allah'ı hissetmiyoruz. Hülasa huzursuzuz, onun için..." (Tanpınar, 2016, ss. 473-474).

Yazar'ın kendine ve iç dünyasına yönelerek; sanat ve hayat anlayışının oluşumunu ve ruhsal büyüme sürecini merkeze aldığı Mümtaz üzerinden sanatçı kahramanın hikâyesini ele alması bakımından bir sanatçı romanıdır *Huzur*. Birey olma ve sanat anlayışı açısından bireyi topluma feda etmenin bir başka deyişle toplumsal duyarlıkların aydın sorumluluğu çerçevesinde ele alınması ve sanatçının aydın sanatçıya dönüşümü, huzursuzluklarını aşarak hayatla, toplumla barıştığı bir romandır. Romanda, Mümtaz'ın bireyin kendisiyle barışması için sorumluluğunun bilincine vararak ülkeye, topluma, kâinata karşı olan yükümlülüklerini yerine getirmesi sonucuna vardığını görürüz. Mümtaz'ın hayatla barışması bir aydın olarak edebî ideallerinden ve bireysel duygularından feragat etmesiyle mümkün olacaktır: "*Huzuru Nuran*'da değil, içimde aramalıyım. Bu da ancak feragatle olur." (Tanpınar, 2017, s. 373). Feragat, aşk, sanat, toplumsal sorumluluk ve yazma sürecinin sanatçı

kahramanda yarattığı huzursuzluğu aşmak için aydın sanatçının –İhsan- bulduğu çözümdür.

1.2.2. İyi Sanat ve Tanpınar'ın Paltosu

Tanpınar'ın paltosundan çıkan, romanlarında ve öykülerinde yer alan, sanatçı benliğinin ve hayatının karşıt kutuplarını temsil eden sanatçı bilincine sahip bütün feminen ve maskülen karakterler; hayatı sanat dairesinde çevrimleyen bir bakışın mahsulüdür. Hayat ve sanat anlayışının şekillenmesinde ilk ve tek hocam dediği Yahya Kemal'in önemini bir kitap ile ortaya koyan Tanpınar, bu ilişkiyi *Huzur*'da da sürdürür.

Yücelikler askısının gölgesinde yetişen, sanat zevkleri onlarla şekillenen Mümtaz; ilk gençlik yıllarında edebiyat fakültesinde Yahya Kemal'in derslerine devam eden, derslerine çeşitli mahfillerde onun sohbetlerine, Dergâh'taki edebi faaliyetlere katılan, ilk yazılarını ve şiirlerini orada yayımlayan Tanpınar gibidir. Sanat eserinin merkezinde faydalı ve güzel olanın yer aldığı, asıl ilginin toplum yararı olduğu anlayış Türk romanında Tanzimat döneminden 1950'li yıllara kadar baskın rolünü sürdürmüştür. Romanın Osmanlı kültür dünyasına girişi aydınların üç temel kaygısı sonucunda gerçekleşmiştir. Osmanlı aydınları ve sanatçıları romanlar ile fikirlerini daha geniş kesimlere yaymak, kamuoyunu yönlendirmek, halkın ilgisini güncel meselelere çekmek ve Avrupa örnek alınarak oluşturulan kurumların benimsenmesini sağlayarak kalkınmak gayesiyle (Evin, 2004, ss. 1-18) toplumsal faydayı öne çıkaran bir sanat anlayışını benimsemişlerdir. Faydacı sanat anlayışı olarak adlandırabileceğimiz bu tavrın temelinde toplumsal faydayı ön planda tutmak, okuru aydınlatmak, bilgilendirmek, kendi fikirlerini ve ideolojisini yaymak vb. amaçlar öne çıkmaktadır. Namık Kemal, Şinasi vb. ilk kuşak yazarlarımızda gördüğümüz aydın sanatçı tavrı özünde bazı değerleri imparatorluğa yaymak, halkı eğitmek, bilinçlendirmek amacını taşıyordu. Namık Kemal Divan şiirini eleştirirken halktan kopuk olduğunu, hakikatle bağdaşmadığını söyleyerek eleştirmiş ve sevgili tipini ahlaksız olmakla suçlamıştır (Tural, 2019c, s. 28). Tanzimat'ın aydın sanatçıları ile başlayan faydacı sanat anlayışı Cumhuriyet döneminde de devam ettirilmiştir. Batıdan alınan roman, hikâye, tiyatro vb. türlerde temel gaye topluma faydalı olmaktır. Toplum için iyi ve güzel olanın faydalı kabul edildiği bu sanat anlayışında amaç halkı aydınlatmak; Batılılaşma ile başlayan değişim hareketlerini, yeni rejimin ilkelerini

topluma mal etmektir. Tanpınar Tanzimat’la başlayan modernleşme projelerinin toplum ve hayat üzerinde yarattığı sıkıntıları gözlemlemiş; kendi eserlerinde “*medeniyet buhranını ve onun doğurduğu zihniyet ikiliğini tema olarak*” (Tanpınar, 1998, s. 112) işlemiştir. Tanpınar, medeniyet buhranı ve zihniyet ikiliğini ele aldığı *Huzur*’da kendini ve otobiyografisinden hareketle Mümtaz’ın sanatçı karakterinin inşa sürecini anlatır. Romanda Tanzimat döneminden beri toplumda yaşanan ikiliği ve çifte gerçeklik durumunu Mümtaz’ın oluşum süreci ile vermek ister. Tanzimat ile başlayan ve Cumhuriyet dönemi ile belirginleşen toplumsal hayattaki ikiliği Mümtaz ve Suat üzerinden kendi yaşamından izlerle romanda bir mesele olarak ele alır. Mümtaz ve Suat Tanpınar’ın sanatçı kişiliğinin birbirine zıt iki yönünü göstermektedir. Mümtaz ya da Tanpınar “Debussy’yi, Wagner’i seven, fakat Mahur Beste’yi yaşayan” (Tanpınar, 2017, s. 149) iki veya daha fazla şekilde duyan, hissedilen bölünmüş bir karakterdir. Tanpınar kendisinin, aydın çevresinin ve toplumun içinde olduğu bu ikili zihniyeti aşmak için sentezci bir yaklaşım ile maziyi yok saymadan çözüme taraftarıdır. Bu meseleyi çözmek için Mümtaz’ın yanında Suat’ın karşısında yer alır. Tanpınar’ın 1932’den sonra kendisine göre yorumladığını belirttiği ve hayatla barıştığını söylediği romanı olan *Huzur*’da toplumsal faydayı medeniyet krizinden çıkış ile mümkün gördüğünü belirtir. Bu çıkışın yolunu ise yeni ile eskinin terkinde ve değişerek devam etmekte görür:

“Maziye ihmal edersek hayatımızda ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder, terkinin içine ister istemez sokacağız. O, kendisinden gelmemiz lazım gelen bir şeydir. Bir devam fikrine vehim de olsa muhtacız” (Tanpınar, 2017, s. 227).

Roman ve hikâyelerinde ülkemizin Tanzimat’tan Cumhuriyet’e geçirdiği değişimi inceleyen, toplumsal yaşamdaki ikiliği tespit edip eleştiren yazar; *Huzur*’da ülkemizin geçmişine bir zaman yolculuğu yapar. Kendi geçmişinin izlerini takip ederek yaşadığı zamanı önce kendisi anlamaya ve sonra toplumun da anlamasına çalışır. Toplumu ön planda tutan aklı ve ülke realitesini önemseyen aydın yazar İhsan ile bu bağlamdaki fikirleri müşahhas kılar. Toplum için iyi, doğru, faydalı olduğuna inandığı için Suat’ı kurban eder; onun temsil ettiği bireyi merkeze alan, bohem/dekadan sanat anlayışını mahkûm eder.

Tanpınar; devrinden, yaşamından, tarihi ve geçmişi yok sayan Cumhuriyet dönemi politikalarından ve bu politikaların toplumda yarattığı ikili hayat şekillerinden rahatsızdır. Bu rahatsızlığını romanda İhsan ile ifade eder:

“Orta yaşlı mebus sözünü kesti:

-İhsan Bey, diyordu, siz ki o kadar yeni görünüyorsunuz; bana öyle geliyor ki, devrinizi sevmiyorsunuz?

-Hayır, sevmiyorum. Yahut, kelimeyi bulamadım; devrime hayran değilim. Fakat yeni miyim hakikaten? Yeni olabilmekliğim için, yaşadığım saatin adamı olmam lazım. Bense daha başka şeylerin iştiakeydayım! Yeni olmak için, devrimle beraber her an değişmeği kabul etmeliyim. Bense bir yerde, bir düşüncede isticrarı sevenlerdenim.

-Fakat her ihtilal böyle değil ki? Mesela bizimki?

-Bizimki de başka türlü. Tabii şekilde ihtilal, halkın veya hayatın, devleti geride bırakmasıyla olur. Bizde ise hayat ve halk, yani asıl kütle, devlete yetişmek mecburiyetinde. Hatta, çok defa münevver ve devlet adamı bile... Düşüncenin evvelden hazırlanmış yolunda yürümek! En aşağı 1839'dan beri bu böyle. Onun için hayatımız o kadar yorucu oluyor. Kaldı ki, üzerimizde asırlardan gelen büyük bir terbiye de var. Her şeyi bozan, bizi adeta mahkûm eden bir itiyat. Çabuk vazgeçiyoruz” (Tanpınar, 2017, s. 341).

İhsan, Tanzimat döneminde baskın olan aydın yazar tipinin romandaki temsilidir. Tanpınar'ın ve Yahya Kemal'in sesi olarak da değerlendirebileceğimiz toplumsal faydayı temsil eden kahramandır. Sanatçı yazar ile aydın yazar olma arasında tereddütte olan Mümtaz ise İhsan'ın yönlendirmesi ve Nuran'dan ayrılmasıyla toplumsal sorumluluğu tercih eder. Mümtaz, Tanzimat dönemiyle başlayan medeniyet krizi ve ikili zihniyeti bütün benliğinde duyan bir karakter olarak oluşturulur. Mümtaz'ın şahsında ortaya koyulan bu sorunu Tanpınar sentezci bir yaklaşım olan tamlık ve bütünlük ihtiva eden “devam” fikri ile aydın sanatçı temsili İhsan örneğinde çözmeye çalışır. Tanpınar, İhsan karakteriyle tarihe nasıl yaklaşılması gerektiğini, hayatın ve kişiliğin oluşumunda mazinin rolünü, değişim ve dönüşümün ne şekilde gerçekleşeceğini ve “devam” fikri ile ter kibin nasıl sağlanacağını anlatır:

“Evvela insanı birleştirmek. Varsın aralarında hayat standardı yine ayrı olsun; fakat aynı hayatın ihtiyaçlarını duysunlar. Birisi eski bir medeniyetin enkazı, öbürü yeni bir medeniyetin henüz taşınmış kiracısı olmasınlar. İkisinin arasında bir kaynaşma lazım. Sonra, mazi ile alakamızı yeni baştan kurtarmamız lazım. Birincisi nispeten kolaydır; hayatın maddi şartlarını az çok değiştirmekle bunu elde edebiliriz. Fakat ikincisi ancak nesillerin çalışmasıyla elde edilebilir. Maziye ihmal edersek hayatımızda ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder, ter kibin içine ister istemez sokacağız. O, kendisinden gelmemiz lazım gelen bir şeydir. Bu devam fikrine bir vehim de olsa muhtacız. Kaldı ki, dün doğmadık. En çetin

realitemiz budur. Sonra hangi köklere gideceğiz? Halk ve halkın hayatı bazen bir hazine, bazen de bir seraptır. Uzaktan namütenahi bir şey gibi görünür. Fakat yaklaştın mı, beş on motifin ve modanın içinde kalırsın; yahut doğrudan doğruya bazı hayat şekillerine girersin. Klasik, yahut yüksek tabaka kültürü, ondan birçok yerlerde kopmuşsun. Ve zaten sıkı sıkıya bağlı olduğu medeniyet yıkılmış” (Tanpınar, 2017, s. 267).

Tanpınar Huzur’da ele aldığı meselelere teklifler sunma noktasında toplumsal faydayı öne çıkarır. Mümtaz ile Tanzimat döneminden beri milletimizin yaşadığı ikiliği veren Tanpınar; Nuran ile “devam” fikrinin cisimleşmiş halini ortaya koyar. Yazar, Nuran’ı tasvir ederken atalarının mirası olan bir oturuş, kalkış, yürüyüş ve konuşma ile çizer. Mümtaz, Nuran’ın bir çocukluk fotoğrafındaki duruşu ile eski minyatürler arasında bağlantı kurar:

“Fakat Mümtaz düşüncesini fotoğraftan ayıramıyordu:

-Tuhaf bir resimdi; eski minyatürlere benziyordunuz... Elbise hiç de aynı olmamakla beraber, mesela, Ali Şîr Nevaî’ye şarap kadehini sunan gence... Gülererek ilave etti:

-O oturuşu nereden buldunuz?..

-Dedim ya, ecdat mirası... Uzviyetimde var. Onlarla doğmuşum” (Tanpınar, 2017, s. 127).

Yazar, maziye özlem duymakla birlikte yeni ve modern olanı “ecdad mirasını” uzviyetinde taşıyan Nuran ile bir devamlılık halinde inşa etmek ister. Nuran, maziye kıymet veren, Boğazda yetişen, musiki bilen, Türkçeyi güzel konuşan biri olmakla beraber devrinin insanıdır. Nuran moderndir, yaşadığı zamanın ve anın farkındadır. Dördüncü Murat’ın bir gözdesi için yaptırdığı köşkü gezdiklerinde Nuran ve Mümtaz’ın mazi karşısındaki farklı yaklaşımları belirginleşir. Anlatıcının maziye yaklaşımı ile Mümtaz’ın yaklaşımı aynıdır. Nuran ise bu yaklaşıma itiraz eder:

“Nuran köşkü hiç de hayal ettiği gibi bulmadı. Fevkaladelîği yoktu. Dördüncü Murad, gözdesine hemen hemen küçük bir ev yaptırmıştı. (...) Nuran duvarlardaki yazıları okumağa çalışarak, eski aynalarda kendi hayalini seyrederek dolaşıyordu. Her şeyde garip bir mazi kokusu vardı. Bu, tarih içinde kendi kokumuzdu, ne kadar bizdik. Nuran geçmiş yılların imbiğinden çekilmiş bu iksiri tadıyordu. Mümtaz’ın muhayyilesi başka türlü çalışıyordu. Nuran’ı bir geçmiş zaman dilberi, Dördüncü Murad devrinin bir ikbali gibi giydirdiyordu. Mücevherler, şallar, sırmalı kumaşlar, Venedik tülleri, gül şeftali pabuçlar... Etrafında bir yığın yastık. Düşüncesini genç kadına söyledi:

-Yani bir odalık gibi, değil mi? Hani şu Matis’inkiler cinsinden. Ve gülererek başını şalladı. Hayır, istemiyorum. Ben Nuran’ım. Kandilli’de otururum. 1937 senesinde yaşıyor, aşağı yukarı zamanımın elbisesini giyiyorum. Hiçbir elbise ve hüviyet değiştirmeye hevesim yok. Hiçbir ümitsizlik içinde

değilim ve bu aynalar beni korkutuyor. Bununla beraber çıkmak istemiyordu. Gezdikçe köşkün zevkini tatmıştı. Burada çok basit şeylerin güzelliği vardı. İllüstrasyon'da veya İngiliz mecmualarında resimlerini seyrettiği şatolar, on sekizinci asır köşkleri gibi bolluk ve lüks içinde değildi. Burası içten zengin bir yerdi. İnsanı kendi içinde topluyordu. Tıpkı babasının kendisine öğrettiği o Hint şalı renkli, ağır, işlenmemiş mücevher parıltılı besteler gibi... Ve içinde o bestelerin hüznünü duyuyordu” (Tanpınar, 2017, s. 136).

Tanpınar, değişimden yanadır. Değişmeden kalan, eskinin değişmeden devam eden tiplerine mesafeli yaklaşır. Tanpınar’ın eski ile yeninin terkitabini kurmada, mazinin kadrini bilmede model olarak Yahya Kemal’i referans gösterdiğini görürüz. Nuran’ın dayısı Tevfik Bey gibi sahip olduğu mazinin ve kültürel değerlerin yok oluşu karşısında tevekkülle değişimi kabullenen karakterlere ise acıma duygusu ile birleşen bir ironi ile yaklaşır:

“Mümtaz onun bu sanatlardan ve musikiden bahsedişini dinlerken daima halka yakın bir safiyeti muhafaza ettiğine, güzel hakkında büyük bir seçme kudreti olmadığına dikkat etti. Zevkimize ve an'anemize sonradan giren ve onu hayli soysuzlaştıran şeylere karşı müsamahası da buradan geliyordu. Bu kibar Mevlevi etrafında değişen zevkle, onun içinde, her kımıldanışın aksini kendisinde duyarak büyümüşü. Onun için Yahya Kemal'le zevkimize gelen o saf şekilde eskiyi aramak ve duymak arzusu onda yoktu. Tıpkı bizden evvelkiler nasıl Servet-i Fünun diliyle yazılmış bir gazele eskinin en saf eserlerine yakın bir itibar gösterirlerse, o da, yazıda, resimde, musikide olan bir yığın değişikliği öylece kabul ediyordu. Zaten bahsettiği şeylerde hususi çizgiler bularak konuşan adam değildi” (Tanpınar, 2017, s. 279).

Tanpınar’da hayata yön veren, onu yapan bugünün ve gelecek zamanın hayat şekillerinden bir olarak gördüğü mazi onun düşüncesinde daima aktüel bir meseledir. Tanpınar aktüaliteyi geçmişe taşır ya da geçmişini aktüel bir duruma getirerek üzerinde düşünür. Çünkü çok beğendiği ve okuduğu Andre Malraux (1901-1976) ve Paul Valery(1871-1945) gibi bir kültür erüdi’sidir Tanpınar (Ayvazoğlu 1997:218). Tanpınar’ın sanatçı kişiliğinin bir temsili olan Mümtaz da garip bir erüdisyona sahiptir:

“-Anlatsana şu Kandilli sarayını, Mümtaz?

Mümtaz sabahleyin genç kıza anlattığı şeyleri zihninde aradı:

-Hayal... Duman. Bir mısraın peşine takıldık. Hakikaten şimdi hepsi hayaldi. Fakat bir şey söylemesi lazımdı.

-Bu sarayın tamiri için söylenmiş bir tarih. Tabii ne saray, ne temeli var şimdi. Ne de eski bahçeler. Fakat mısra duruyor:

Yeniden şule-bar-ı sahil oldu köhne Kandilli

İşte bir mısraın bana ettiği bir oyun. Sonra Kandilli'den, Kanlıca körfezinden, Çengelköyü ve Vaniköy'den bahsetti. Garip bir erüdisyonu vardı. Bilgiden ziyade, vaktiyle yaşanmış hayatların peşindeydi:

-Asıl mühim olan şey insandır. Gerisinden bana ne? Belki bir insan hayatı zamanın fırınında ateşe attığımız bir kâğıt kadar çabuk yanıyor. Belki hayat, hakikaten bazı filozofların dediği gibi, gülünç bir oyundur. Tam bir ümitsizlik içinde bir yığın karar kılıklı tereddüt ve küçük, ümitsiz savunmalardır, hatta hülyadır. Ama, gerçekten yaşamış bir insanın ömrü yine mühim bir şeydir. Çünkü ne kadar gülünç olursa olsun, biz yine hayatı tam inkâr edemiyoruz. Onda kafamızın vehimleri olsa bile, iyi, kötü diye kıymetler arıyoruz. Aşka, ihtirasa yer veriyoruz. Sanatkrasına yaşamının, küçük hesap ve israflarda kaybolmanın farklarını buluyoruz.” (Tanpınar, 2017, s. 132).

Mümtaz, sanatkrca yaşamak isteyen, bir mısraının çağrışımıyla iç dünyasına giden romantik genç bir sanatçıdır. Edebi idealleri olan bu genç sanatçı kahraman hayatla karşılaşmasında aldığı ilk darbelerden sonra tamamen içine kapanır. Bu noktada hasta yatağında da olsa devreye aydın sanatçı İhsan girer ve ona hayata ve topluma karşı olan sorumluluklarını hatırlatır. Tanpınar, oluşum romanlarında sıkça ele alınan topluma uyum sağlayan genç kahramana uygun bir şekilde Mümtaz'ı inşa eder.

1.2.3. Sentezi Görmek, Devam Zincirini Kurmak

“Bilgiden ziyade vaktiyle yaşanmış hayatların peşinde olan” Tanpınar ve sanatçı kahramanı Mümtaz için gelenek; sanat ve hayat anlayışının mühim bir kaynağı medeniyetin devam zincirinin önemli bir halkasıdır. Çünkü Tanpınar üzerinde tesiri olan Fransız sanatçılar Malraux ile Valery gibi bir kültür erüdisi'dir (Ayvazoğlu, 1997, s. 218) ve sanatçı kahramanı Mümtaz'ın da garip bir erüdisyonu vardır. Bu garip erüdisyonun bileşenlerine baktığımızda mazi, Divan şiiri, tarih, İslam medeniyetinin maddeye dönüşmüş hali olan musiki ve mimari, Batı medeniyeti ve edebiyatını görürüz. Tanpınar, hocası Yahya Kemal'in tesiriyle Şark'a Batılı bir perspektifle yaklaşır, bir dönem Şarkı tamamıyla inkâr eden cezrî bir Garpcı olsa bile, 1932'den sonra kendine göre tefsir ettiğini belirttiği bir senteze ulaşır. Romanda İhsan'ın Mümtaz/Suat ile olan ilişkisi ve diyalogları düşünülürse geçmişin ve geleneğin reddi veya devam ettirilmesi konusunda yazarın yaşamındaki iki ayrı kesiti ve zihniyet ikiliğini iki karakter, iki zihniyet, iki ayrı bakış ile yansıttığını görürüz. Tanpınar, geçmişe, geleneğe bakış açısıyla döneminin öteki aydınlarından ayrılır. Gelenekle hesaplaşırken geleneğin yok olmaya doğru olduğunu farkındadır. Deneme ve

makalelerinde ele aldığı konulara romanlarında kendi zihniyetini yansıtan sanatçı kahraman temsilleri üzerinden estetik bir bakışla yaklaşan Tanpınar, eskinin yaşam zevkini, geleneği, maziyi bir yitik zaman olarak ele alır. Geleneği ve onun kültürel birikiminin yok edilmesine neden olan uygulamaları eleştirir. Osmanlı döneminin reddedilmesi eski yazı ile kültürel bir formasyon edinmeyi engellemiş, kültürel birikimin ve geleneğin devamlılığını imkansız hale getirmiştir (M. Aydın, 2006, s. 169). *Huzur*'da Mümtaz ile arkadaşlarının, toplumun kültüre/maziye yabancılaşması ve geleneğin yok olması noktasında İhsan'la olan diyalogları; geleneğe, geçmişe, kültüre ve tarihe yabancılaşmanın sanat zevkinin zirvesi olarak görülen klasik şiir ve musiki ile olan bağı bile yok ederek kolektif bilinci yapan unsurların yitirilmesiyle ilgilidir:

“(…) Klasik, yahut yüksek tabaka kültürü, ondan birçok yerlerde kopmuşsun. Ve zaten sıkı sıkıya bağlı olduğu medeniyet yıkılmış.

Mümtaz:

-İşte ben bunu imkânsız görüyorum, dedi. Çünkü dediğiniz gibi dizi koptu bir kere. Bugün Türkiye'de nesillerin beraberce okuduğu beş kitap bulamayız. Dar muhitlerin dışında, eskilerden zevk alan gittikçe azalıyor. Biz galiba son halkayız. Yarın bir Nedim, bir Nef'i, hatta bize o kadar çekici gelen eski musiki ebediyen yabancı olacağımız şeyler arasına girecek” (Tanpınar, 2017, s. 267).

Mümtaz'ın bu itirazı İhsan'ın eski ile yeniye, mazi ile olan ilişkinin yeniden kurulması ve gelenekle kurulacak bağlantılar ile iki ayrı çehrede yaşayan insanı birleştirmeye dairdir. Mümtaz, bu durumu imkân dâhilinde görmüyor. Tarih, geçmiş ve gelenek ile olan bağ o denli zayıflamıştır ki Divan şiirinin ustaları ve klasik Türk musikisi de bu yabancılaşmaya maruz kalacaktır. İhsan ile Mümtaz arasındaki hoca talebe ilişkisi Y. Kemal ile Tanpınar arasındaki ilişkiye göndermeler yapacak şekilde *Huzur*'a konu olmuştur. Sanatçı kahramanın oluşumunda İhsan'ın rolü ile Tanpınar'ın sanatçı kişiliğinin oluşumunda tek hocam dediği Yahya Kemal'in rolü büyüktür. İhsan'ın tesiriyle hayata ve sanata dair ilk intibalarını edinen Mümtaz; gelenek, mazi, tarih, millet sanat ilişkisini bu örneklik bağlamında ve izinde kuracaktır. *Biz neyiz*, sorusuna Mümtaz'ın verdiği cevap Tanpınar'ın Yahya Kemal etkisiyle verdiği cevapla aynıdır. Bu etki *Huzur*'dan birkaç yıl önce 1942'de yazdığı *Yahya Kemal* (1942) monografisinde de görülür. Gelenek ve tarih ile kurulacak ilişkinin nasıl olması

gerektiği konusu Yahya Kemal'in "Mektepten Memlekete" dönüş mantığıyla kurguladığı "devam" fikri etrafında verilir:

"Tanzimat'tan beri itiyat edindiğimiz görüş tarzı bizi kendi tarihimizden uzaklaştırmış yahut bizi ona hiçbir şeyi layıkıyla göremeyeceğimiz bir gözle bakmaya alıştırmıştı. Belki tarihi her zamandan fazla -yani hiçe nispetle biraz fazla- biliyorduk. Fakat "historicite" denen şeyi, tarihîliği, fert için olduğu kadar milli hayat için de çok lüzumlu ve zaruri olan ve hepimizi bir ağacın kökleri gibi asırların içinden doğru besleyen düşünceyi kaybetmiştik. Zaman ve hadiselerin okyanusunda, birtakım isimlere ve müphem duygulara, müphem hatıralara tutunarak, anlarla döğüşerek yüzüyorduk. Burada yüzüyorduk kelimesini tesadüf olarak kullanmadım. Köksüz şeyler daima yüzer, daima beyhude yere bir karşı sahil arar. Halbuki *millî hayat devamdır*. Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir. Çünkü yaratmanın ilk şartı devamdır, hakiki kırılışlar ve kopuşlar ancak yaratış ucubeleri, yarım mahluklar vücuda getirir. Çünkü hayatın ortasında onun bir parçası gibi değil, kendi dağılmış zerrelerinde devam ederler. Tıpkı ölümden olduğu gibi" (Tanpınar, 2018, ss. 24-25).

Huzur romanında geleneğin devam ettirilmesini milli hayat ve fert için isteyen yazar, sanatçı kahramanı Mümtaz'ın oluşumunda geleneğin, devam düşüncesinin, geçmişin, tarihin rolünü ortaya koyar. Yaratmanın ilk şartını geleneğin/mazinin devamında bulan yazar, gelenekteki kırılışlar ve kopuşların ise Suat gibi kültürüne yabancılaşmış, topluma uyum sağlayamayan karakterler doğuracağını dile getirir. Mümtaz'ın geleneğe olan bakış açısı İhsan'ın rehberliğinde şekillenmiştir. Tanpınar'da ise gelenek "devam" fikri etrafında Yahya Kemal etkisiyle önem kazanmıştır. Dönemi içerisinde geleneğe farklı yaklaşan, onu reddetmeyen ve devam etmesi gerektiğini düşünen sanatçılardan biri olan Yahya Kemal'in, Fransa'da bulunduğu gençlik yıllarında "... bir Sosyalist devir geçirdikten sonra evvelâ aşırı Turancı olduğunu ve nihayet Fransız milliyetçilerinin fikirleriyle milletimizin hakiki çehresini bulduğunu sık sık tekrarladığını... (Tanpınar, 2018, s. 46)" belirtir. Yahya Kemal'in hem Barrès'in hem de Maurras'ın etkisinde kaldığını belirten Timur (1991, s. 312) Barrès milliyetçiliğinin ülkesinin tarihini bütünlüğü içinde benimseyen ve Fransız devriminin katkılarını da kabul eden bir anlayışa sahip olduğunu, *Charles Maurras*'ın milliyetçiliğinin ise monarşist ve otoriter (antidemokrat) bir milliyetçilik olduğunu söyler. Barrès'in bireye aşırı önem vermesine karşılık Maurras'ın aileyi yücelttiğini ve toplumun temel hücresi olarak aileyi gördüğünü anlatır. Yahya Kemal'in bu iki Fransız milliyetçisinin farklı şekillerde etkisinde kaldığını ifade eden Timur'a göre şairin bu yöneliminde XX. yüzyılın başlarında modern sanat ekollerine karşı klasizmi savunan Jean Moréas'ın Maurras üzerindeki etkisinin payı büyüktür. Tanpınar bu etkiyi

“Moréas o kadar çeşitli temayüller ve ihtiraslarla dolu olan asır başı Fransa’sında Fransız şiirini mükemmeliyet kaynaklarına yeniden götüren adamdı” (Tanpınar, 2018, s. 47) cümlesiyle belirtir. Fransız şiirini mükemmeliyet kaynaklarına götüren Jean Moréas, XIX. yüzyıl sonlarında sembolistlerin “dekadanlar” ismiyle bilinen sanatçılarına, bilhassa Verlaine’e saldırmasıyla Maurras’ı etkilemiştir. Fransız milliyetçisi Maurras dekadan akımlara karşı klasik düzeni savunan Yunan asıllı Jean Moreas için küçük bir kitap da yazmıştır (Timur, 1991, s. 312). Yahya Kemal’in Fransa’dan döndükten sonraki sanat anlayışı Divan şiirine yönelip gazeller, rubailer yazması ile *Huzur*’da İhsan’ın Fransa dönüşü geleneğe ve sanata yaklaşımı neredeyse aynıdır:

“Garip bir şekilde yalnız kendimize ait olan şeylerle uğraşıyor, yalnız onları sevmeye çalışıyordu. Fakat ölçü hissini garptan aldığı için kendi zevkimize ait tercihleri öbürlerinden pek ayırmıyordu. Baki’yi, Nefi’yi, Naili’yi, Nedim’i, Galib’i, Dede ile, İtri ile beraber Mümtaz’a o aşılamaştı. Baudelaire’i de onun eline verdi. “Mademki okuyorsun, dedi, bari en iyisini oku” (Tanpınar, 2017, s. 44).

Macerası, masalı olan bir yazarın (Tanpınar) faciaları bir somnambül edasıyla yaşayan pratogonistidir genç sanatçı (Mümtaz). Bütün yaşadıklarının tesirlerini bir roman gibi daima bilinçaltında uyanık bir halde taşıyan Mümtaz sanat anlayışının ve kişiliğinin oluşumunda İhsan’ı hoca olarak kabul eder. İhsan’ın sanat, tarih, medeniyet, kültür ve gelenek bağlamındaki fikirlerinden etkilenir. Geleneğe bakış açıları, geleneği sanat için bir kök, kaynak olarak dönülmesi gerekli olan bir hazine olarak görmeleri bakımından yakındır. Tanpınar Yahya Kemal etkisiyle ya da “dekadans korkusu” ile Mümtaz ise İhsan’ın tesiriyle bohem dekadan tavırlar sergileyen Suat’a karşıdır. Toplumsal olanı öne çıkaran ve önemseyen, Namık Kemal’den Cumhuriyete uzanan büyük savaşlar, yıkımlar, inkırazlar gören aydın sanatçının kendi bireysel bunalımlarının ve bu huzursuzluğun sanatçının kendini içine dâhil ettiği hikâyeye uymadığını düşünür. Tanpınar Yahya Kemal’den kültürel sentez fikrini yani devam düşüncesini almıştır. Romanda İhsan ve Mümtaz’ın geleneğe yaklaşımı devam düşüncesi etrafında geleneğin bir kaynak olarak devam ettirilmesi gereken bir unsur olduğudur. Gelenek sanatçı kahraman için eski şiirin ve klasik Türk musikisinin unutulmaya yüz tutmuş değerleri ile tarih ve mazi bağlamında inşa edilmeye çalışılmıştır. Devam fikri etrafında kurulmaya çalışılan bu anlayış İhsan’ın şu sözleriyle belirginlik kazanır:

“Yeni Türk insanının ölçülerini kim biliyor? Yalnız bir şeyi biliyoruz. O da birtakım köklere dayanmak zarureti. Tarihimize bütünlüğünü iade etmek zarureti. Bunu yapmazsak ikiliğin önüne geçemeyiz(...)Maziyi ihmal edersek hayatımızda ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder, terkinin içine ister istemez sokacağız. O, kendisinden gelmemiz lazım gelen bir şeydir. Bu devam fikrine bir vehim de olsa muhtacız. Kaldı ki, dün doğmadık. En çetin realitemiz budur.(...) Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede'yi, Wagner olmadığı için, Yunus'u, Verlaine, Baki'yi, Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çıırçıplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, her şey bizden bir yeni terkip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamağa çalışıyoruz. Şu tefsir yok mu, bu eserin üzerinde durmak ve onu sende yaşayan insan tecrübesine maletmek; bir ona başlasak. İşte onu yapamıyoruz.” (Tanpınar, 2017, ss. 266-268).

Tanpınar, bir devamlılık fikri etrafında nasıl bir yaşam kurulabileceğini tasarlayan, bunu sorgulayan aydın kimliği (Ayvazoğlu, 1997, ss. 219-220) ile temayüz eden sanatçıdır. Onun cezrî bir Garpcı iken Şarka dönmesi ve “milli hayat”a yönelmesi Yahya Kemal tesiri ve Anadolu’dan İstanbul’a dönüşü ile izah edilir(Okay, 2010, s. 178). Bu dönüşümü sonrasında iki dünya, iki medeniyet, iki kültür, iki gelenek arasında bir terkip kurmaya çalışır. “Millî Bir Edebiyata Doğru” (Tanpınar, 1998, s. 91) konuşmasında *Huzur* ile aynı bağlamda bir kültürel sentez fikrini savunur. 1940 yılında CHP Halkevi’nde verdiği bu konferansında *Huzur* romanının üzerinde inşa olduğu fikirler görülür. Batılılaşmanın zarureti anlatıldıktan sonra edebiyatımızda geleneğin rolü üzerine düşüncelerini belirtir:

“Bu edebiyat kendisine düşen vazifeyi çok iyi ve sarıh bir şekilde gördü. O, memlekette yeni bir vatan ve millet aşkının, yeni bir yaşayış şeklinin, insani hakların, medeniyet ve faziletin meş'alesi olacaktı. Ve ayrıca da kurmasına çalıştığı bu yeni alemin içinde, yeni bir duyuş tarzıyla yepyeni unsurları ihtiva eden bir muhayyile ile güzellik dediğimiz büyük ve asil ideali tahakkuk ettirecekti. Hadise bir bakıma göre basitti ve her bakıma göre de haklı, meşru ve zaruri idi. Bununla beraber basit olmayan bir tarafı vardı. Filhakika bizim gibi bir vakitler kendi çerçevesi içinde mütekamil bir medeniyete, muayyen asalet kazanmış bir zevke ve bu zevkin tam bir kemale erişmiş eserlerine malik olan, yani kendi mazisinde olgun bir sanat ve edebiyat an'anesine malik olan milletlerin derhal yeni bir edebiyat yapmaları ne dereceye kadar mümkün olabilirdi? Hakikatte bir edebiyat ve sanat ancak kendi an'anesi içinde yenileşebilir. Harici tesirler onu zenginleştirir; genişletir. Eksiklerini tamamlar fakat maziden beri gelen an'enenin üzerine aşılacak şartıyla . . . Fakat onu birdenbire terkedip yenisini tesis edebilmek oldukça güç bir şeydir. Hatta bir hayatın bütünlüğünü bozacak kadar...” (Tanpınar, 1998, ss. 87-88)

Edebiyatın ve sanatın kendi geleneği içinde yenilenebileceğini düşünen Tanpınar, harici tesirlerin yani Batı’nın kültürel değerlerinin gelenekle sentezlenerek alınması

şartıyla zenginleşip genişleyeceğini düşünür. Geleneğin terk edilerek yeninin kurulmasının çok zor olduğunu böyle bir yaklaşımın hayatın bütünlüğünü bozarak iki çehreli, iki zihniyetli bir yaşam şekli oluşturacağını söyler. *Huzur* romanıyla hayatla barıştığını söyleyen Tanpınar, huzursuzluğunu aşmak için bütünlüğü bozulmuş bir hayatı, bölünmüş sanatçı benliğini Mümtaz ve Suat üzerinden yazarak kurgulamaya çalışır. Gelenekle kurulan sahih bir ilişki bütünlüğü sağlamanın yolu olarak görülür.

Tanpınar, *Huzur*'da sanatçı aydın İhsan ve başkahramanı Mümtaz ile Doğu-Batı sentezi ve bu sentezin sanat, hayat ve toplum anlayışındaki tezahürlerini sergiler. Roman ve hikâyelerinde medeniyet buhranını ve bunun yarattığı ikili zihniyeti ele alan Tanpınar, sentezci bir yaklaşımla zihniyet dünyamızda ve toplumsal hayatta yaşanan ikiliği aşmaya çalışır. Toplumsal yaşamdaki zihniyet ikiliği noktasındaki gözlemleri Mümtaz ile çözümü ise İhsan vasıtasıyla vermeye çalışır. Roman'ın ilk bölümünde Mümtaz kafası ikiye, üçe bölünmüş bir halde İhsan'a hastabakıcı ararken sahaflara girer ve eşyadaki ikilikten hareketle hayatımızdaki Şark ve Garb'ın ikili görünümünü tasvir eder:

“Fakat şark, hiçbir yerde hatta mezarında bile katıksız olamazdı. Bu kitapların yanbaşında açık işportalarda, içimizdeki değişimin, intibak arzusunun, yeni bir iklimde kendimizi aramanın kucak dolusu şahitleri, kapakları resimli romanlar, mektep kitapları, ciltlerinin yeşili atmış Frenkçe salnameler, eczacı formülleri vardı. Kahve falı ile Momsen'in Roma hayali, Payot edisyonunun artıklarıyla Karakin Efendi'nin balıkçılık kitabı, baytarlık, modern kimya, ilmi remil, sanki insan kafasının bütün düzensizliği bu çarşıda birdenbire teşhir edilmesi icap ediyormuş gibi birbirine karışıyordu. Böyle hep bir arada bakılınca insan sadece zihni bir hazımsızlığın eserleri gibi görülen garip bir halita. Mümtaz bu halitanın yüz senelik bir didinme, durmadan bir gömlek değiştirme içinde olduğunu biliyordu. Bu polis romanları hulasalarının bu Jules Verne'lerin, Binbir Gece'lerin, Tutiname'lerin, Hayatülhayvan'ların ve Künzülhavas'ların yerini alabilmesi için bütün bir cemaat yüz sene bunalmış, didinmiş, doğum sancıları çekmişti” (Tanpınar, 2017, s. 51).

Roman boyunca Tanpınar, hem sanat macerası anlamında kendi geçmişiyle hem de ülkesinin geçmişiyle hesaplaşır. Kişisel felsefi ve siyasi fikirlerini romanda denemeleriyle uyumlu bir şekilde kullanır. Doğu ile Batı arasında kurduğu ilişkide bir senteze giderek eski değerlerle yeni insanı buluşturmaya çalışır. Kendi tarihiyle hesaplaşma içinde olan aydının aşırılıklarına yer verir. Batıyı örnek alarak kendi tarihiyle hesaplaşması yazar için dönem aydınlarını hicvettiği ironik bir tavır olarak değerlendirilebilir. Tarihi olayları değerlendirirken sanatçı aydının anakronik

yaklaşımın bir örneği olarak ele alınabilecek şu cümlelerinde İhsan kendi tarihiyle İngiliz tarihini kıyaslar:

“-Cem galip gelse, yahut Fatih yirmi sene yaşasa nolurdu acaba? En büyük felaket onun erken ölmesi. Tarihte uzun süren saltanat devirleri daima faydalıdır. Meselâ Elizabet devri, Viktorya devri gibi. Tabîî, şartlar müsait olursa! Fatih yirmi sene yaşasaydı biz şimdi belki de rönesansı vaktinde idrak etmiş bir millet olurduk. Garip temenni değil mi? Zaman geriye dönmez. Fakat insan yine bilinen şeyden istenen şeye doğru hayal kuruyor” (Tanpınar, 2017, s. 257).

Huzur'da Tanpınar'ın düşüncelerini yansıtan Doğu'ya Batılı bir perspektifle bakabilen, Doğu-Batı terkiibini yaparak bir tamlığa kavuşmuş olan aydın sanatçı temsili olarak İhsan, toplumu önceleyen bir sanatçı tavrıyla cemiyeti öne çıkarır. İhsan, Tanpınar'ın hayran olduğu ve eserlerinde fikirlerine yer verdiği Yahya Kemal'in romandaki temsilidir (Timur, 1991, s. 311). Mümtaz, hocası İhsan gibi ferdi içinde hayat bulduğu topluma karşı sorumlu kabul eder. İhsan, mesuliyet duygusunu önemser. Tarihe anakronik yaklaşan sanatçıları ve aydınları eleştirir:

“Hayat, etrafında döneceği değerleri bulur, düşünce, etrafında yüzünü saadete çevirmiş bir cemaat görür. Cemiyette bazı boş ferdi gayelerin yerine mesuliyet duygusu başlar.(...) -Bir şairimiz, Selim'i Salis hendese öğreneceği yerde, biraz siyasi tarih öğrenseydi ne iyi olurdu, diyor. Buna Tanzimat biraz ekonomi politik bilseydi, diye ilave edebiliriz. Halbuki öğrenmeğe de epeyce merak etmişti. Fakat kim? Münif Paşa'dan, Abdülhamid öğreniyor. Birisinin bilip bilmediği meçhul, öbürü ise vehminde mumyalanmış bir biçare. Otuz üç yıl kendisini bir köşkte hapseden bir iktidar delisi. Türkiye'nin bir numaralı kalebendi. Hani o yüz bir sene mahkûmu biçareler yok mu, onlardan! Ondan sonrası ise malum... Birdenbire hadiselerin emrine geçeriz. Milli zafere kadar hep onların zarureti altında kaldık” (Tanpınar, 2017, s. 265).

Huzur'da; Doğu ile Batı arasındaki mukayese düşünce, musiki, şiir, siyaset, iktisat, istihsal, psikoloji, tıp, mimari resim gibi bireysel ve toplumsal yaşamın her alanında görülmektedir. Tanpınar makale ve denemelerinde sık sık ele aldığı bu konulara *Huzur*'un meseleleri olarak yer verir. İhsan aracılığıyla terkip fikrini savunan Tanpınar; ikili bir zihniyete sahip olan insanı birleştirmeyi önerir. Hayat şartları farklı olsa da ortak bir hayat anlayışı ile yaşayan insanlar olmasını ister. İkili hayat anlayışının bir tarafında bir medeniyet enkazına tutunanlar öbür tarafında ise yeni bir medeniyetin yeni kiracıları vardır. Geçmiş ile ilişkinin yeniden kurulması gerektiğini savunur İhsan. İkili hayat anlayışının maddi şartların düzelmesiyle aşılabileceğini ancak maziye olan bakışın düzeltilmesi için nesillerin mücadelesinin gerekli olduğunu

belirtir. Geçmişi inkâr ve ihmal etmenin hayata yabancılaşmayla sonuçlanacağını, bu sebeple mazinin de terkibe dâhil edilmesi gerektiğini söyler. Bir vehim olarak görülse de “devam” fikrine ihtiyaç duyduğunu ifade eder (Tanpınar, 2017, s. 267). Özellikle musiki ve şiir alanındaki mukayeselerde geçmişe, kendi şahsiyetlerimize ve değerlerimize haksızlık yapıldığını düşünür:

“-Güçlük var. Fakat imkânsız değil. Biz şimdi bir aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede'yi, Wagner olmadığı için, Yunus'u, Verlaine, Baki'yi, Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çı çıplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, her şey bizden bir yeni terkip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamağa çalışıyoruz. Şu tefsir yok mu, bu eserin üzerinde durmak ve onu sende yaşayan insan tecrübesine maletmek; bir ona başlasak. İşte onu yapamıyoruz. Demin sevmek dedim, fakat sevmek de kafi değil; daha öteye geçmek lazım. Fikri ve duyguyu canlı bir şey gibi yaşamayı bilmiyoruz. Halbuki halkımız bunu istiyor” (Tanpınar, 2017, ss. 267-268).

İhsan, topluma karşı duyulan mesuliyet duygusu ve Doğu-Batı sentezi ile münevverden başlayan bir devam fikrinin nesillere yayılarak hayata yön vereceğini düşünür, ülkeyi dönüştüreceğine inanır. İhsan, ferdin boş gayeleri yerine hayatın etrafında şekilleneceği değerleri sorumluluk duygusunun verdiği bir inançla aydın sanatçının gerçekleştireceğine inanır. Doğu ile Batı arasında sentez kurmak, Batının aydınlanmadan getirdiği çağdaş değerler ışığında toplumu müreffeh kılmak birçok Cumhuriyet aydını gibi Tanpınar'ın da savunduğu bir fikirdir. Fakat Tanpınar'ın diğer Cumhuriyet aydınlarından ayrıldığı nokta maziye ve onun kıymetlerine nasıl yaklaşılması gerektiği ile yeni bir gelecek inşa edilirken var olanı yıkmaya karşı durmasıdır. Tanpınar, hocası Yahya Kemal gibi var olanı muhafaza ederek ilerlemenin faydalı olacağına inanır. Bu düşünceden hareketle “değişerek devam etmek devam ederek değişmek” şeklinde formüle edilebilecek bir anlayışla maziye önem verir. Bu düşünceleri *Huzur*'da bazen anlatıcı üzerinden bazen de İhsan ve Mümtaz vasıtasıyla aktarır. *Huzur*'da bu bağlamda biz duygusunun ben duygusunu kapsadığını cemaate karşı mesul olan sanatçı temsilinin oluşturulmaya çalışıldığını fark ederiz. Orhan Pamuk Tanpınar'ın *Huzur*'da anlatıya müdahale ederek “Biz kimiz, biz neyiz?” soruları etrafında kendisini konusunun, mazinin heyecanına kaptırarak kahramanının bilincinden kendi bilincine geçiş yaptığını belirtir. Pamuk, Tanpınar'ın modernist bir yazar olmadığını, bir cemaat insanı olduğunu ve yaşadığı toplumun sorumluluğunu

tamamıyla ruhunda hissedeni biri olduğunu vurgular (Uçman & İnci, 2002, s. 442). Tanpınar ile Mümtaz'ın düşüncelerinin çakıştığını belirten Pamuk bazen yazar/anlatıcı ile Mümtaz'ın bilincinin birleştiğini, bu nedenle kimin konuştuğunun belirsiz olduğunu vurgular:

“Kaldı ki, eski musikimiz insanı yok eden yahut bir hayranlık duygusunu tüketen sanatlardan değildir...” Şimdi şu soruyla karşılaşıyoruz: Burada kim konuşuyor? Hemen diyebiliriz ki, burada anlatıcı konuşuyor, çünkü bu üçüncü tekil şahısla anlatılan bir romandır. Yazar konuşuyor. Ama yazar da Ahmet Mithat Efendi gibi konuşmuyor. Yani okuyucuya, "durun şimdi size bilgi vereyim," deyip musikimiz hakkında deneme yazmıyor. Çünkü yazarın, anlatıcının bilinci, temel kahramanı Avrupalılar'ın protagonist diyeceği Mümtaz'a çok yakındır. Biz şundan emin değiliz: Mümtaz mı böyle düşünüyor, yoksa Ahmet Hamdi Tanpınar mı böyle düşünüyor? Hayır; ikisi arasında bir yerden dile getiriyor düşüncesini Tanpınar'ın anlatıcısı. Diyor ki, "Kaldı ki eski musikimiz insanı yok eden yahut bir hayranlık duygusunu tüketen sanatlardan değildir." Eğer bu yalnızca Mümtaz'ın düşüncesi olsaydı -burda Ahmet Hamdi Tanpınar olaya birazcık Ahmet Mithat gibi müdahale ediyor- şöyle yazardı: Kaldı ki, eski musikimiz insanı yok eden yahut bir hayranlık duygusunu tüketen sanatlardan *değildi*. Biz o zaman burada Mümtaz'ın düşündüğü sonucunu çıkaracaktık. Çünkü üçüncü tekil şahısla anlatan yazar, kahramanının düşüncesini di'li geçmiş zamana çevirip söylemiş, onun böyle düşündüğünü ima etmiş olacaktı” (Uçman & İnci, 2002, ss. 441-442).

Aslında Pamuk'un *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi* (Uçman & İnci, 2002, ss. 434-449) adlı yazısında vurguladığı gibi hem Tanpınar hem de karakterleri İhsan ve Mümtaz içinde yaşadığı topluma karşı sorumluluğu bütün ruhuyla hissedeni karakterlerdir. Doğu-Batı sentezine ve bu sentezin sanatçıda oluşturacağı değişime toplumsal fayda perspektifiyle yaklaşırlar. Bu sentezin yapılması gerekliliği birçok defa tekrar edilir. Yazar; seçkin, maziye ve milletin kültürüne, medeniyet birikimine değer veren, onları yaşatan, aynı zamanda Batı'ya kendini kapatmayan İhsan ile Mümtaz vasıtasıyla toplumun homojen bir kültüre sahip olması gerekliliğini dile getirir. Köy ile şehir arasındaki yapısal farklılıkları ortadan kaldırarak döneme uygun bir şehir yaşamı inşa edilmesini ister. Mazi ile bağların koparılmasına karşı çıkar. Batı ile ilişkinin sürdürülmesiyle sentezci bir yaklaşım oluşturarak modernleşme/Batılılaşma kaynaklı problemlerin çözüleceğini ifade eder. Geçmişin bir deneyim, medeniyet birikimi olarak insanımızın dayanacağı kökler olması itibarıyla ihmal edilmemesini gerekli görür. Mazi ile ilişkide mazinin an'ı/yeni hayatı ne kadar belirleyeceği, mazinin tasfiyesinin ne şekilde olacağı sorularının cevabı aranır (Tanpınar, 2017, s. 99). Yeni bir hayat inşa edilirken eski hayat şekillerinin bir çifte

gerçeklik durumu olarak devam etmesi yazarın üzerinde durduğu bir konudur. Bu durumu aşmak için bir terkibe, Doğu ile Batı eski ile yeni arasında bir senteze gidilmesi gerektiğini dile getirir:

“Masal bir anda, biz istiyoruz diye teşekkül etmez. O hayatın içinden fışkırır. Hele mazi ile bağlarımızı kesmek, garba kendimizi kapatmak! Asla! Ne zannediyorsunuz bizi! Biz şarkın en klasik zevkli milletiyiz. Her şey bizden bir devam istiyor.

-Eskiye devam ettirdikten sonra, yeni hayat şekli aramak ne için?

-Hayatımızın henüz şekli yok da onun için! Zaten hayat tanzim edilmeğe daima muhtaçtır. Hele asrımızda.

-O halde maziye tasfiye ediyoruz?..

-Elbette... Fakat icabeden yerlerde. Ölü kökleri atacağız; yeni bir istihsale gireceğiz: Onun insanını yetiştireceğiz...

-Bunu yapmak için nereden hız alacağız?..

-İhtiyaçlarımızdan, yaşama irademizden; zaten hıza değil, derse ihtiyacımız var. Bunu da realite bize verir, müphem ütopyaalar değil!..” (Tanpınar, 2017, s. 99).

Tanpınar, döneminin Batılılaşma/modernleşme anlayışını ve maziye yok sayan tutumunu ütopya olarak görür. Geçmiş inkâr eden, Batı’nın geride bıraktığı pozitivist fikirlerle hayatın inşa edilemeyeceğini düşünür. Toplumun maziyle bütün bağlarını kopararak değişmesini isteyenler ile Yaşar Bey’in ilaçlarla bedeni arasında kurduğu ilişkiye atfettiği önemi benzeştirir. Toplumsal mühendislik reçeteleriyle hayat üzerinde yapılan değişikliklerin sonuç getirmediğini, II. Meşrutiyetin huzursuzluklarını bünyesinde barındıran Yaşar Bey vasıtasıyla anlatır. Bu bağlamdaki eleştirilerini ironik bir bakış ile “Yaşar Bey”in ilaçlarla kurduğu ilişki üzerinden aktarır:

“Yaşar Bey bir kelime ile vücudu kendi gözünün önünde olan adamdı. Bilhassa ihtiyatsız bir doktorun bir gün ona, kendi bünyesinin verimlerine göre, onda hakiki bir kalp hastalığı olamayacağını, belki diğer cihazlarının iyi işlememesi yüzünden küçük bir sıkıntı geçirdiğini söylediğinden beri, bu telaş artmış, ömrü imkânsız bir koordinasyonun peşinde geçmeğe başlamıştı. Denebilir ki, Yaşar Bey için vücut dediğimiz tamamlık kaybolmuş, onun yerine müstakilen işleyen uzuvların yaptığı, her sandalyesinde ayrı bir zihniyete ve ayrı bir partiye mensup bir nazırın oturduğu bir kabineye benzeyen garip bir muvazaa geçmişti. Onda bağırsak, mide, karaciğer, böbrek büyük sempati, ifraz guddelerine varıncaya kadar her uzuv, tek başına ve ayrı istikametlerde çalışıyordu. İşte Yaşar Bey bu tek başına çalışmaları

tek bir hedefe götürmeğe gayret eden adam, imkânsızla uğraşmağa mahkûm edilmiş bir nevi başvekindi. Gayretinde bir tek yardımcısı vardı: ilaçlar” (Tanpınar, 2017, s. 169).

Mazi, medeniyet, kültür ile toplum arasındaki bağın koparılması sonucunda ortaya çıkacak olan insan tipini Yaşar Bey örneğiyle karikatürize eden Tanpınar, kaynağını milletin hayatından almayan toplumsal değişim ameliyelerinin başarısız olacağını ve ortaya parçalanmış, bütünlüğü olmayan bir beden gibi bir hayatın çıkacağını söyleyerek Tanzimat’tan beri süregelen yeni dönemin modernleşme çabalarını/ kültür politikalarını örtük bir şekilde eleştirir. Tanpınar, çözüm olarak Doğu ile Batı arasında mazinin yaşayan değerlerinin devam ettirildiği bir sentezi önerir.

1.3. SORUMLULUK DUYGUSU: TOPLUMSAL MESULİYET

Tanpınar “*Huzur*’un bir tezi var mıydı?” sorusuna “*Huzur*’un daha ziyade münakaşa ettiği meseleler vardır. Bunların başında insanın kâinattaki yeri gelir. Bence “insan, bütün kâinattan mesuldür.” (...) Nihayet bir de öteden beri peşinde olduğum kalkınma davamız ve kültürümüz karşısındaki vaziyetimiz var. *Huzur*, dediğim gibi asıl bu meselelerin münakaşasıdır” (Tanpınar, 2016, s. 474). İnsanı bütün kâinattan sorumlu gören bir yazarın sanatçı temsili olması bakımından İhsan ve Mümtaz da insanı kâinattan, cemiyetten, tarihten, gelenekten, kültürden, ülkesinin kalkınma sorunlarından sorumlu tutan bir aydın bakışıyla meselelere yaklaşır. Romanda aydın bir sanatçı temsili olan İhsan ve onun yetiştirdiği Mümtaz vasıtasıyla Tanpınar yaşadığı ülkenin sorunlarına bir münevver açısından bakar. Bu meseleler medeniyet krizi, ikili yaşam ve düşünme, tarih ve geçmişe değer verme, köy ve kalkınma, eğitim vb. sorunlardır (Tanpınar, 2017, ss. 261-272). Köy, ekonomi, medeniyet, modernleşme, nüfus ve eğitim konularında Tanpınar bir aydın sorumluluğu ile meselelere yaklaşmaktadır. Toplumu önceleyen ve sorunlarına çözüm üretme gayretiyle kendi bireysel sorunlarını, edebi ideallerini ve huzursuzluğunu geri planda tutan sanatçı aydının dayandığı temel kavram insanın hayat ve cemaat karşısındaki sorumluluk hissidir:

“Biz bir taraftan bir medeniyet ve kültür buhranı içindeyiz; diğer taraftan bir iktisadi reforma ihtiyacımız var. İş hayatına açılmamız lazım. Bunların birini öbürüne tercih edecek vaziyette değiliz. Buna hakkımız da yok. İnsan birdir. Çalıştıkça ve bir şey yarattıkça kendisini bulur, iş mesuliyeti, mesuliyet düşüncesi insanı doğurur. Mümtaz düşündü:

-O halde iş, kendi medeniyetini ve kültürünü de yapar; insanını yetiştirir demektir. Bize sadece maddi hayatımızı tanzim etmek kalıyor. (...)

Bir yığın yarı ölü şekiller hayata müdahaleye hazır bekliyor. Diğer taraftan yeni ile garp ile münasebetimiz sadece akan bir nehre sonradan eklenmekle kalıyor. Halbuki su değiliz; insan cemaatiyiz ve bir nehre katılmıyoruz, bir medeniyeti kültürüyle benimsiyoruz; onun için de bir hususi hüviyet olmamız lazım. Hâlbuki bugün ondan dışa ait icapları kabulden ileriye gidemiyor, insanı ihmal ediyoruz. Yeniye başından itibaren bizim olmadığı için şüphe ile, eskiye eski olduğu için işe yaramaz gözüyle bakıyoruz. Hayat kendi ihtiyaçlarımızın seviyesine dahi gelmemiş; o bolluk, yaratıcılık içinde değil ki bize kendiliğinden şekiller ve kıymetler teklif etsin! Sanatımızda, eğlencemizde, ahlakımızda, muşeretimizde, istikbal tasavvurlarımızda daima bu ikilik karşımıza çıkıyor (...) Çok yumuşak bir toprakta yuva yapmağa çalışan bir hayvan gibi istediğim yere hızımı götürebiliyorum. Fakat bu kolaylık zararlı oluyor. Her istediğimiz yere gidiyoruz gibi geliyor bize, halbuki ölmüş köklerin arasından daima aynı boşluğa, imkansızlığın ta kendisi olan bir imkân kalabalığına çıkıyoruz. Bu bizi elbette şaşırtır. Bugün bir insan Türkiye'yi her şey olabilir, sanabilir. Halbuki Türkiye yalnız bir şey- olmalıdır; o da Türkiye. Bu ancak kendi şartları içinde yürümesiyle kabildir. Bizim ise elimizde adetten ve isimden başka bir şey, müspet bir şey yok. Cemaatimizin adını biliyoruz, bir de nüfus ve vatan genişliğini... Tabii herkes için söyleyemiyorum ve müphem duygulardan da bahsetmiyorum. Sarih bilgi ve kıymet halinde kültürden bahsediyorum. Fakat şartlar, imkânlar? Bir imparatorluğun tasfiyesinden doğduk. Bu imparatorluk eski bir çiftçi imparatorluğuymuş. Hala onun iktisadi şartları içinde bocalıyoruz. Nüfusumuzun yarısından fazlası istihsale açılmamış. Müstahsil olan da faydalı şekilde yapamıyor. Sadece çalışıyor, emek sarf ediyor. Fakat insan beyhude çalışırsa çabuk yorulur. Bakın, hepimiz yorgunuz! Ne insan, ne toprak geniş manasında ekonomimize, hayatımıza girmiş. Münferit teşebbüslerin ötesine bir türlü geçemiyoruz. Bugünün çalışması yarının hızını arttırabilirdir. Çok hareketli, meselelerle dolu bir coğrafyada yaşıyoruz; dünya her an sıkı bir birliğe gidiyor; buhran, buhran üstüne geliyor. Vakıa bugün nisbî bir rahat içindeyiz. Orta Avrupa'ya iktisaden kendimizi bağlamışız; kliring hesabıyla, şununla, bununla geçinip gidiyoruz. Fakat bu muvazaa yıkılabilir, o zaman ne yapacağız?.. Fakat asıl mesele bu değil, asıl mesele toprağı ve insanı hayatımıza sokamamakta. Kırk üç bin köyümüz var; birkaç yüz kasabamız var. İzmit'ten öteye Anadolu'ya açılın; Hadımköy'den öteye Trakya'ya gidin. Birkaç kombinanın dışında hep eski şartların devamını görürsünüz. Coğrafya yer yer esniyor. Sıkı bir nüfus siyasetine, sıkı bir istihsal siyasetine başlamamız lazım. Öğretme ve yetiştirme işleri için de aynı zaruretlerle karşı karşıyayız. Birtakım mekteplerimiz var; birçok şeyler öğretiyoruz. Fakat hep eksik olan bir memur kadrosunu doldurmak için çalışıyoruz. Bu kadro dolduğu gün ne yapacağız? Çocuklarımızı muayyen yaşlara kadar okutmayı adet edindik. Bu çok güzel bir şey! Fakat günün birinde bu mektepler sadece işsiz adam çıkaracak, bir yığın yarı münevver hayatı kaplayacak. O zaman ne olacak? Kriz. Halbuki maarifi istihsalin yardımcısı yapabiliriz ve dahilî échange'ı arttırabiliriz. Bütün mesele burada. Dahili piyasayı genişletmekte. Yarı zirai, yarı sinai bir iş hayatı temin edebiliriz. O kadar hususi istihsal kaynaklarımız var ki..." (Tanpınar, 2017, ss. 261-264).

İhsan'ın iş ve sorumluluk, ekonomi, iktisadî durum ve reform tespitleri, dünyanın ve Türkiye'nin krizde olması, köy, eğitim, eski-yeni hayat arasındaki muvazenesizlik Türkiye'nin kalkınması vb. konularda serdettiği görüşler Tanpınar'ın geniş kültürel birikimini sergilediği, ülkenin sorunlarına çözümler üretmeye çalışan bir münevverin denemelerinden seçmeler gibidir. İhsan'ın savaştan önce ülkenin ekonomik durumuna dair değerlendirmeleri ile yıllar sonra Keyder'in aynı dönemin iktisat politikaları yorumları arasındaki benzerlik-Naziler, takas, kliring- Tanpınar'ın toplumsal bir konu olan iktisada mesuliyet duygusuyla yaklaştığının bir göstergesidir. İhsan'ın yönlendirmeleriyle sanatsal ve kültürel gelişimini sürdüren Mümtaz, sanatçı aydın tavrı olarak mesuliyet duygusuyla hareket etmesi gerektiği sonucuna ulaşır. Mümtaz'ın bu uzun konuşmadan, fikir teatisinden çıkarımını zihninden geçirdiği şu cümleleri özetlemektedir:

“Çalıştıkça ve bir şey yarattıkça kendisini bulur, iş mesuliyeti, mesuliyet düşüncesi insanı doğurur. Mümtaz düşündü:

-O halde iş, kendi medeniyetini ve kültürünü de yapar; insanını yetiştirir demektir. Bize sadece maddi hayatımızı tanzim etmek kalıyor” (Tanpınar, 2017, s. 262).

Türkiye’de sanatçıların topluma ve toplumsal konulara bir aydın tavrı ile eğilmeleri, bu sorunlara verdikleri eserler ile çözüm bulma gayretleri Tanzimat yıllarına kadar uzanan bir sürece dayanır. Sürekli bir gerileme sürecine giren Osmanlı İmparatorluğu çare olarak Batı medeniyetine yönelmeye ve bu doğrultuda ıslahatlar, okullar, eğitim programları, Avrupa tarzı yönetim ve kanunlar yapmaya, bir değişim/dönüşüm sürecine girmeye başlar. Bu noktada değişimin itici gücü olarak görülen sanatçılar, bir aydın sorumluluğu üstlenerek halkı eğitmeye, İmparatorluğun sancılı sorunlarına ve gerilemesine çözüm üretmeye çalışırlar. Tanzimat yıllarından Cumhuriyet dönemine, yakın dönem Türk edebiyatında toplumsal meseleleri ele almayan, ilgilenmeyen, eserlerinde yer vermeyen edebiyatçılarımız neredeyse yok gibidir (Okay, 2010, s. 262). Sanatçılar, aydın sorumluluğuyla toplumsal olanın ve Batı'nın akıl/bilim paradigması etrafında kurdukları ilerlemeci mantığın ana ekseninde yer aldığı eserler kaleme alırlar. Yazarlar, Osmanlı toplumu için yeni bir edebi tür olan roman ile çözüm yolları arar, yarattıkları kahramanlar vasıtasıyla rol modeller inşa etmeye çalışır. Bu karakter temsilleriyle halkı eğitmeye çalışan aydın sanatçılar; topluma karşı bir

sorumluluk duygusu ile hareket ederler. Tural; Türk romanında aydın yazar tavrının Namık Kemal, Şinasi ve Ziya Paşa çizgisiyle başladığını ve Ahmet Mithat Efendi tarafından devam ettirildiğini, baskın bir yazarlık temsili olarak Türk romanında belirgin bir tutuma dönüştüğünü söyler. Namık Kemal'in "Bâis-i şekvâ bize hüzn-i umûmîdir Kemâl/Kendi derdi gönlümün billâh gelmez yâdına" dizelerinden hareketle Türk romanında aydın yazar tavrının anlaşılabilirliğini belirten Tural; Türk düşünce ve edebiyat dünyasında Batılılaşma/ modernleşme hareketinin öncüleri/sözcüleri olan sanatçıların bireye, kendilerine değil topluma yönelmelerini bu bağlamda değerlendirir. Namık Kemal ve neslinin romantizmin devrimci yanından etkilendiğini ancak ilk modernistler olan romantiklerin modern dünyanın akıl/bilim değerler dizisi eşliğinde şekillenen akılcı/pozitivist tutumuna karşı olan yönünü yok saydıklarını vurgular. Aydın sanatçıların eklektik bir yaklaşım ile romantizmin "sosyal-siyasi" tarafına yöneldiklerini fakat bireyin modern dünya karşısındaki yalnızlığını, huzursuzluğunu, yabancılaşmasını dile getiren ve modernist edebiyatın "bohem-dekadan" karakterine dönüşecek olan "zayıf, duygusal, narin" karakterlerini görmezden geldiklerini ya da yanlış örnekler olarak gösterilerek alay edilen alafranga züppe tiplerine dönüştürüldüklerini belirtir (S. Tural, 2019b, s. 42). Yazar ve Mümtaz'daki sorumluluk duygusu yıkılan bir imparatorluğun en sancılı döneminde çocukluk yıllarını ve gençliğin ilk dönemlerini geçirmelerinden kaynaklanır. Tanpınar, geçmişin reddedilmesine karşıdır, geçmişin sürdürülmesi gereken kıymetlerinin bilinmesi için öğrenilmesi gerektiğini savunur. Tanpınar, Tanzimat Döneminden kendi çağına kadar aydınların yanlış tavır aldığını Namık Kemal üzerinden örneklendirir. Medeniyetin birikime ve değerlerin muhafazasına dayandığını vurgular:

"Ah! Namık Kemal, ne olurdu bize her şeyden evvel "bir seviye meselesi" olan hürriyet kelimesi yerine, bir o kadar aşıkı olduğun medeniyetin "birikme" olduğunu ve gerçek ilerlemenin "mevcudu muhafaza etmek" gibi bir esas şartı bulunduğunu öğretseydin" (Tanpınar, 2000, s. 277).

Tanpınar, bu yazısında Namık Kemal'in hürriyet, medeniyet, birikim, muhafazakârlık alanlarındaki çabaları için 'öğretseydin' kelimesini seçiyor. Sanatçının münevver olarak anlaşıldığı bir toplumda bu anlayışın da muhafaza edilerek sürdürüldüğü, yazarın toplumsal alana dönük etkinliğinin bireysel alandan ileride olduğu bir tutumdur bu. Namık Kemal, Ziya Paşa ikilisinin nesli için oynadığı rolü önemli bulan

Tanpınar, Tural'ın vurguladığı gibi (S. Tural, 2019b, s. 42) mesuliyet duygusu doğrultusunda hareket etmiş ve eserinde yer verdiği sanatçı temsillerinde İhsan, Mümtaz, Emin Dede örneklerinde somutlaşan bireyi, beni geri planda tutan toplumsal kaygıyı öne çıkaran bir sanatçı tavrını öne çıkarmıştır. Tanpınar; Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın hayat karşısında aydının tavrı, mesuliyet duygusunun şuuru noktasında öncü olduklarını belirtir:

“Hayatın karşısında münevvere düşen vazife duygusuyla hareket ederler. Hayat, şüphesiz, bütün cemiyetindir. Fakat mesuliyetleri yalnız münevverindir. Yükünü kaderin ve tesadüfün ayırdığı paya göre hep beraber taşırız. Fakat tarih karşısında hesabını münevver verir. Namık Kemal ve Ziya Paşa nesli işte bu mesuliyet duygusunun şuurunu ilk defa bize getirmişlerdir” (Tanpınar, 2000, s. 43).

Namık Kemal ve arkadaşlarının mesuliyet duygusuyla hareket etmesini önemli bulan Tanpınar, münevverin hayat ve kâinat karşısındaki sorumluluğu konusunu başta *Huzur* romanı olmak üzere birçok eserinde ele almıştır. 1901 yılında doğan, çocukluğu ile ilk gençlik dönemi savaş, yenilgi, yıkım, sefalet haberleri etkisinde geçen Tanpınar'ın hayat hikâyesi ile Mümtaz'ın hayatı arasında özdeşlikler kurulabilir. Devrin ağır şartları altında büyüyen bu neslin bireyden ziyade toplumu incelemesini zaruri bir durum gibi algılar Tanpınar. Ebeveynini savaş yıllarında yitiren Mümtaz gibi Tanpınar da annesini 1916 yılında I. Dünya Savaşı esnasında kaybeder ve çocuk denecek yaşta birçok ölümle karşılaşır (Okay, 2010, s. 36). Tarihe ve geçmişe bir tarihçi gibi yaklaşır. Tarih, hem İhsan hem Mümtaz hem de Tanpınar için “... bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog” (Carr, 1994, s. 37) gibidir. Sanatçı kahraman Mümtaz, başka hayatların peşindedir; geçmişin önemli seçkinleri, sanatkâr, yönetici, mutasavvıfları ile diyalog kurmaya onları anlamaya çalışır. Sanatçı kahramanın geçmiş güzel günlerle kurduğu bu diyalojik ilişki, anın sıkıntı ve huzursuzluğu ile gelecek kaygısından uzaklaşmak için başvurulmuş bir tutumdur. Bu tavır kültürel değişmeden rahatsız olan birçok aydında görülür. Bu durum, “Geçmişe hasretle bakmak ve sık sık geçmiş üzerinde durmak bizde hem bugünden duyduğumuz sıkıntıyı, hem de gelecekte duyduğumuz endişeyi belirtir. (Güngör, 2006, s. 60)” değerlendirmesini dikkate aldığımızda aydın sanatçının neden geçmişe yöneldiği anlaşılır. Aydın sanatçının geçmişe dönerek Osmanlı medeniyeti ve onun kültürel değerleriyle ilişki kurması, zamanının hayat şartları karşısında duyduğu hoşnutsuzluğun ve memnuniyetsizliğin bir izdüşümüdür. Tanpınar, *Huzur* romanında

aydın sanatçı temsili olarak İhsan ve onun yetiştirdiği Mümtaz aracılığıyla geçmişin ve milletin kurucu/yapıcı unsurlarının devamı ile sürdürülebilirliğini kendi devrinin şartlarında hatırlatır. Collingwood, bu tarihsel yaklaşımı aklın geçmişte ne yaptığının bilgisi, bunun yeniden yapılması, geçmiş edimlerin şimdide sürdürülmesi olarak ele alır (Collingwood, 2010, s. 291). Tanpınar, *Huzur*'da aydın sanatçı örneği olarak gösterdiği İhsan'ın bu tavrının sanattan ziyade tarihe yönelen bir anlayış olduğunu vurgular:

“Baudelaire'de kendisini buldu. Bunu da az çok İhsan'a borçluydu. İhsan sanatkâr değildi. Yaratıcı tarafı tarihe ve iktisada doğru gitmişti. Fakat sanattan, bilhassa şiir ve resimden iyi anlıyordu. Gençliğinde Frenkleri çok iyi okumuştı. Yedi sene ve en parlak devrinde Quartier Latin'de, her milletten bütün yaşlılarıyla beraber yaşamıştı. Birçok modayı eskitmiş nazariyelerin doğduğunu görmüş, sanat münakaşalarının harman yangını parlayışına katılmıştı. Sonra memlekete dönünce birdenbire hepsini, en sevdiği şairleri bile bırakmıştı. Garip bir şekilde yalnız kendimize ait olan şeylerle uğraşüyor, yalnız onları sevmeye çalışıyordu. Fakat ölçü hissini garptan aldığı için kendi zevkimize ait tercihleri öbürlerinden pek ayırmıyordu. Baki'yi, Nef'i'yi, Naili'yi, Nedim'i, Galib'i, Dede ile, İtri ile beraber Mümtaz'a o aşılamıştı. Baudelaire'i de onun eline verdi. "Mademki okuyorsun, dedi, bari en iyisini oku." Ve sonra ona ezberinden birkaç şiiri okudu.” (Tanpınar, 2017, s. 44).

Mümtaz'ın sanatçı kişiliğinin oluşumunda İhsan'ın yönlendirmeleri belirgin bir şekilde verilir. İhsan, sanatçı aydın tavrının romanda somutlaşmış halidir. Mümtaz, bu aydın sanatçı örneğinden bazen kurtulmak kendi sesini bulmak için çaba sarf etmektedir; ancak romanın sonunda yaklaşmakta olan savaşın etkisiyle insanın kâinat ve topluma karşı olan sorumluluğunun bilincine vararak toplumsal olanı bireysel olana tercih eder.

Tanpınar, sanatçının kendi geçmişi ve kendisiyle kurduğu ilişkiyi toplumsal olandan ayrı tutar, romanın sonlarına doğru sanatçı muhayyilesinin hadiselerin tesiriyle geçmiş değiştirdiğini söyler:

“(…) hadiselerle beraber biz de değişiriz ve biz değişince mazimizi de yeni baştan kurarız. İnsan kafası böyleydi. Zaman, onda daima yeniden teşekkül ederdi. Hâl, bu bıçak sırtı, hem mazinin yükünü taşır, hem de onu çizgi çizgi değiştirirdi” (Tanpınar, 2017, s. 366).

Sanatçı kahraman Mümtaz'ın bireysel sanat anlayışından ve edebi ideallerinden uzaklaşarak toplumsal olana yönelmesi bir aydın sanatçı tavrıdır. Bu değişimin nedeni ise sanatçı kahramanın Nuran'dan ayrılması, yaklaşmakta olan savaşın sebep olduğu

bunalım ile hasta yatağında yatmakta olan İhsan ile somutlaşan ölüm korkusudur. Romanda, anlatıcı veya yazar bu nedenleri belirginleştirerek sanatçı kişiliğın değişimi ve toplumsal olana yönelmesini zorunlu bir durum gibi gösterir. Yazar, bu dönüşümü duygusallıktan düşünce adamı olmaya yönelme ve mesuliyet hissi ile açıklar:

“Herkes için mukadder bir tecrübeden geçtin. Şimdi hayata açılacaksın! Hislerinin değil, düşüncenin adamı olman lazım! Suat sizin saadetiniz üzerinde ısrar ettiği için kendini yıktı. Hiçbir şeyi kendimize kader yapmağa hakkımız yoktur. Hayat o kadar geniş ve insan o kadar büyük meseleler içinde ki. Onu kavramak için düşüncelerimizde ve hayatımızda hür olmalıyız.

Sonra daha ağır bir sesle:

-Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol! Onu kendi uzviyetinde bir ağaç gibi yetiştir. Onun etrafında bir bahçıvan gibi sabırlı ve dikkatli çalış.(...) -İhsan'ın hakkı var? Hayat benden fikir ve belki de mücadele istiyor. Hissi duruşlar değil!(...) Evet hayatı yapmak isteyenler kendilerini cömertçe ona bağışlamalıdır (Tanpınar, 2017, ss. 352-353-354).

Sanatçının bireysel arzularından ve edebi ideallerinden vazgeçmesini bir zorunluluk olarak telakki eden Tanpınar, roman boyunca insanın talihinden bahseder ve içinde yaşadığı toplumun etkisine değinir. Tanpınar aile hayatının, toplumsal yükümlölüklerin, sorumluluk duygusunun, hadiselerin ve şartların sanatçı üzerinde yarattığı tesiri günlüklerinde de ele alır. “Türkiye evlatlarına kendisinden başka bir şeyle meşgul olmak imkânını vermiyor. Bu itibarla bizim eve pek benziyor” (Enginün,Kerman, 2007, s. 259)” Tanpınar’ın Mümtaz’ın sanatçı gelişimini kurgularken kullandığı “mesuliyet” fikri, Namık Kemal/Ziya Paşa gibi Tanzimat dönemi aydınlarının öncülüğünde başlayan aydın sanatçı tavrının Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında da devam eden aydın sanatçı temsilinin temel sebebi olarak anlaşılabılır.

1.3.1. Sorumluluk Bilinci

Sanatçının aydın sorumluluğu ile sanata ve hayata dair kişisel arzuları/hırsları arasındaki çatışmayı ve tereddüdü müşahhas kılan bir karakter olarak Mümtaz bir anlam arayışı içindedir. Bu arayışın aynı zamanda Tanpınar’ın arayışdır. Bildungsromanın bir alt dalı olarak genç bir sanatçının oluşumunu eksene alan bir künstlerroman olması itibarıyla *Huzur* romanında arayış ve yolculuk temalarının öne çıktığını görürüz. Mümtaz’ın anlam arayışı hayat karşısında bir genç sanatçının arayışdır. Hayatı ve yaşadığı toplumu anlamaya çalışan, onun bir parçası olmaya,

uyum sağlamaya ve denge kurmaya çalışan Mümtaz'ın yaşadığı huzursuzluğun ve değerler çatışmasının nedeni sanatçı ve aydın olma ikilemini yaşamasıdır. Toplumu anlamının ve kendi kişiliğini toplum içinde konumlandırmanın süreci sonunda ulaşılan huzurun peşindedir yazar. Mümtaz'ın hayat hikâyesi onun sanatçı bilincinin coğrafyası ve eklemlendiği art alandır. Sanatçı kahraman içinde yaşadığı hayatı ve toplumu anlamlandırmaya kendisini bu hikâyenin bir parçası kılmaya çalışır. Bir toplumu anlamak, o toplumun hikâye birikimini, tarihini ve tarihi yapanları bilmekle mümkün olabilir. Tanpınar'da geçmiş ve tarih merakının bir nedeni de bu olsa gerektir. İçinde var olduğu toplumu tanımanın ve bilmenin; mirasçısı olduğu medeniyetin tarihini, şiirini, sanatçılarını, türkülerini, büyük şahsiyetlerini bilmek ve anlamakla mümkün olduğunun farkındadır. Mümtaz bu sebeple hep geçmişte, başka hayatların peşindedir. İnsan eylemleriyle kurgular arasında bir ilişki olduğunu belirten McIntyre bireyin toplumla kuracağı ilişkinin toplum tarafından oluşturulan hikâye birikimini bilmek ve bireyin hangi hikâyeye kendini dâhil edeceğiyle belirleneceğini söyler:

“(…) insan, pratik ve edimlerinde, en az kurgularında olduğu kadar, öz olarak öykü-anlatan bir hayvandır. O özü gereği değil, ama kendi tarihi içinde, hakikati arzulayan öykülerin bir anlatıcısı haline gelir. Gelgelelim, insanlar için temel sorun kendi yazarlıklarıyla ilgili değildir; "Ne yapmam gerekiyor?" sorusunu, ancak, bundan önce gelen "Kendimi hangi öykü, ya da öykülerin bir parçası olarak görüyorum?" sorusuna bir yanıt bulabiliyor isek yanıtlayabiliriz. Beşeri bir toplum içine gireriz; yani, bize atfedilmiş olan bir ya da birkaç karakterle -içine sürüklenmiş olduğumuz roller ile- topluma katılırız ve ötekilerden aldığımız tepkilerin ve onlara verdiğimiz karşılıkların nasıl yorumlanacağını anlayabilmek için bunların ne olduğunu öğrenmek zorunda kalırız” (MacIntyre, 2001, s. 319).

Cumhuriyet dönemi aydınlarının ve kendisinin de yaşadığı medeniyet krizi ve krizin doğurduğu kimlik problemlerini bir tema olarak kullanan yazar (Tanpınar, 1998, s. 112) sanatçı kahramanı Mümtaz ile bu durumu sorgular. Bir yazar olarak kendini hangi hikâyenin bir parçası olarak gördüğü sorusuna cevap arar. Roman'da aydın sanatçının temsili olan İhsan; sanatçı temayüllerini yönlendirdiği ve desteklediği Mümtaz'ın kimlik, aidiyet konularındaki sorusuna klasik musiki ve onun ilham ettikleriyle, Yahya Kemal'in türkü ve roman arasında kurduğu ilişki ile cevap verir:

“Mümtaz:

-Evet güç oluyor. O kadar güç oluyor ki, bazen biz neyiz? diye kendi kendime soruyorum.

-İşte buyuz. Bu Nevakâr'ız. Bu Mahur Beste'yiz, bunlara benzeyen nice nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz. Yahya Kemal, bizim romanımız şarkılarımızdır, diyordu, hakkı da var" (Tanpınar, 2017, s. 260).

İnsan hayatı ve insanın anlam arayışı arasında kurulan ilişki sanatçı romanlarının ele aldığı izleklerdendir. Hayata yön veren deneyimler ve geçmiş bu arayışın temel dayanaklarındandır. Herman Hesse (1877-1962) sanatçı romanı *Demian*'da (1919) kahramanı için "kendilik" ve "kendi olma" bilinci hakkında şöyle der:

"Her insanın hayatı, o insanı kendine götüren bir yoldur; bir yol denemesi, bir yol taslağıdır. Hiçbir insan yüzde yüz kendisi olamamıştır, ama yine de herkes gücü yettiğince ilerler bu yolda kimi biraz daha gözü açık kimi biraz daha gözü kapalı. Herkes kendi doğumuna ilişkin artıkları, bir ilk çağ dünyasının sümüksü cismini ve yumurta kabuklarını sonuna dek sürükleyip götürür kendisiyle" (Hesse, 2019, s. 14)

Şeyh Galip üzerine bir roman yazmaya çabalayan, kendi hayatı, aşkı ve eseri arasında bağ kurmaya çalışan Mümtaz sanatçı kahraman olarak, Tanpınar'ın aydın mesuliyeti ve sanatçı kimliği arasında yaşadığı tereddüdün bir yansımasıdır. Mümtaz, iç dünyasına eğilen, hayata kendi penceresinden bakan, duyarlı, romantik bir genç sanatçı olarak tasvir edilmiştir. İlgileri ve yönelimleri bakımından bireyin merkezde olduğu bir anlayışa sahiptir; Divan şiirine merak duyan, Batı'nın bohem/dekadan şair ve sanatçıları okumuş biri olarak, Klasik Batı müziğine ve Klasik Türk musikisine meraklıdır. Edebi kaynakları Divan şiirinin ustaları Baki, Nefi, Fuzuli, Nedim'den Budelaire, Poe, Verlaine, Mallarme gibi şairlere uzanmakta, ufuk olarak Batı'nın büyük şairlerini örnek almaktadır (Tanpınar, 2017, ss. 44-45). Mümtaz, örnek aldığı Baudelaire gibi şairlerin bireyi, huzursuzluğunu ve bireyin arayışını merkeze alan bir sanat anlayışı ile toplumsal olanı öne çıkaran, aydın mesuliyetini her şeyin üstünde tutan aydın sanatçı tavrının temsili olan İhsan'ın sanat anlayışı arasında sıkışmıştır. Sanatçı kahraman yaşadığı gerilimi aşmak için geçmişine gitmekte kendi hikâyesini toplumunun hikâye birikimi ile ilişkilendirerek yeniden inşa etmektedir. Bu inşa sürecinde temel husus, sanatçının bireyi merkeze alan bir sanat anlayışında mı yoksa toplumsal olanı eksene alan bir sanat anlayışında mı olduğu konusundaki kararıdır. Mümtaz, çocukluğunda yaşadığı trajik olayları İhsan ve Macide'nin sağladığı güvenli aile ortamında –İhsan Bey adası- atlatmıştır. Savaşın yol açtığı endişe ve korkular ile sanat eseri üretme noktasında yaşadığı tıkanmışlığı Nuran'ın aşkıyla aşmaya çalışmaktadır. Suat'ın intiharından sonra Nuran'ı da yitirince hayat ve sanat

anlayışında bir kırılma meydana gelir. Kendini kâinattan ve hayattan sorumlu tutan bir tavır ile edebi ideallerinden vaz geçer. Toplumsal sorumluluk ve mesuliyet duygusuyla kendi saadetinden feragat eder. Huzur bulmak için buna mecbur hisseder kendini. Mümtaz, toplumsal olanı önceleyen aydın sanatçı tutumu ile bireyi ve onun duygularını, arzularını merkeze alan sanatçı tavrı arasında mütereddit, zayıflığının farkında olan genç bir sanatçı kahraman olarak bir eşikte kalır:

“Evet hayatı yapmak isteyenler kendilerini cömertçe ona bağışlamalıdır. Fakat Nuran'ın düşüncesi içinden bu cümleyi başka türlü tekrarlardı: "Hakikaten sevenler de karşılık beklemeden severler." Nuran'a karşı haksızlık ettiği düşüncesi bir türlü zihninden çıkmıyor, ondan uzak yaşamağa tahammül edemiyordu. "İhsan, bana fikirden bahsediyor. Ben o kadar bedbahtım ki." Birdenbire İhsan'a karşı deminki hiddet ve kini yeniden duydu: "Niçin hayatın üzerinde duranlar insanı anlamıyorlar?" Hayat ve insan ayrı şeylerdi. Biri ötekini etiyle, kemiğiyle, alın teriyle, düşüncesiyle yapıyordu. Fakat aynı şey değildiler. Birinden birini seçmek lazımdı. Fakat Mümtaz ikisinin ortasında sonuna kadar sallanacağını biliyordu. Ne ferdi saadetinden vazgeçebilecek, ne de etrafındaki hayatın korkunç icabını, bu on yaşında evliya türbesini bekleyen biçare kızı ve ihtiyar Ermeni karısını unutacaktı. "Ben zayıf adamım; sadece zayıf yaratılmış bir adam. Fakat hangimiz zayıf değiliz?"” (Tanpınar, 2017, s. 354).

Tanpınar, *Huzur* için “Hayatla barışmak imkânlarını aradığım eser” (Tanpınar, 2016, s. 473) der. Bu barışma halini *Huzur*’da Tanpınar’ın sanatçı benini yansıtan iki karakter var: Mümtaz ve Suat. Mümtaz’ın yaşadıklarının etkisiyle mesuliyetinin farkına vararak hayatla bir uyum kurma düşüncesinde olduğunu söyleyebiliriz. Mümtaz, bireyi merkeze alan bir sanat anlayışından toplumsal duyarlıkları önemseyen aydın sanatçı tavrına doğru bir dönüşüm göstermektedir. Bu dönüşüm Tanpınar’ın biyografisi ile de örtüşmektedir. 1932 yılına kadar radikal bir Batıcı olduğunu söyleyen bir çeşit itiraf olarak adlandırabileceğimiz 1 Aralık 1951’de Varlık dergisinde yayımlanan mektubunda şöyle der:

“1932’ye kadar çok cezrî bir Garpcı idim. Şark’ı tamamiyle reddediyordum. 1932’den sonra kendime göre tefsir ettiğim bir Şark’ta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir terkip olacağına inanıyorum. *Beş Şehir* ve *Huzur* bu terkinin araştırmalarıdır. Yazacağım öbür eserlerin de çekirdeği budur”(Tanpınar, 2000, ss. 300-310). *Huzur*’da terkip fikrini savunan, öğrencilerine topluma ve hayata karşı sorumluluk fikri aşıl原因 aydın sanatçı tipi İhsan’dır. İhsan’ın Yahya Kemal’in temsili olduğu görüşü, romandaki fikir meclisleri ve sofralarında bir üstat edasıyla sanat başta olmak üzere tarih, toplum, kalkınma, istihsal, iktisat vb. Türkiye sorunları hakkında görüş bildirmesinde ve etrafındakiler tarafından otorite olarak algılanmasından anlaşılmaktadır. Bu paralellikler romanda İhsan ve diğer karakterler arasında geçen uzun diyaloglarda belirginleşmektedir:

“-Hazin tarafı şu ki, bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. Hegel, Nietzsche, Marx geldiler, geçtiler. Dostoyevski Suat'tan seksen sene evvel bu azabı çekti. Bizim için yeni nedir bilir misiniz? Ne Eluard'ın şiiri, ne de Comte Stravoguine'in azabıdır. Bizim için yeni, en ufak Türk köyünde, Anadolu'nun en ücra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir. Bilmem, fikrimi anlıyor musunuz? Suat'ı itham etmiyorum. Fakat onun meselelerinin bugünümüzün, kendi günümüzün çerçevesine giremeyeceğini söylüyorum” (Tanpınar, 2017, s. 318).

İhsan'ın birçok görüşü Tanpınar'ın *ilk ve tek hocam* (Kaplan, 2013, s. 223) dediği Yahya Kemal'in görüşleri ve kendi fikirleriyle paralellik göstermektedir. Tanpınar, *Huzur*'da ele aldığı birçok konuyu makale ve denemelerinde inşa etmiştir (S. Tural, 2010a, ss. 183-206). *Huzur*'da geçen birçok mesele hakkında benzer görüşlere öteki yazılarında da yer vermiştir:

“Geniş hayat önümüzdeki bin başlı bir muamma gibi duruyor. Onu çözdükçe kendimizi bulacağız; hakikî şahsiyete, hür san'ata kavuşacağız. Ağaç güneşte serpilir, fakat toprağın derinliklerindeki kökü ile beslenir. İnsanoğlu kendi ferdiyetini bile ancak içinde yaşadığı cemiyetle idrak eder” (Tanpınar, 2000, s. 43).

Roman türünün ilk örneklerinin 19. yy'da görülmeye başlandığı Tanzimat döneminde bir kahraman olarak yazar figürü Batıdaki muadilleri gibi bohem, dekadan, varoluşçu, sürreel bir sanatçı kimliğine sahip olan eksik, tutunamayan kahramanlar değil genellikle bilen, aydın sanatçı figürü olarak şekillenmiştir (Parla, 2015, ss. 9-10). Türk edebiyatında yazar kahraman genellikle toplumu aydınlatma göreviyle hareket etmiş, aydın olmanın sorumluluğunun tercih edildiği bir perspektifle çizilmiştir. Türk edebiyatının ilk sanatçı kahramanının Ahmet Cemil; ilk künstlerromanının *Mai ve Siyah*¹⁵ (Uşaklıgil, 2016) olduğunu belirten Parla (2015, s. 19); edebiyatımızdaki sanatçı kahramanların toplumsal bir misyona talip olduklarını ve bu misyonun gerektirdiği hikâye içinde var olduklarını bildirir. *Huzur* romanında Tanpınar sanatçı kahraman olarak dekadan sanatçı figürü bağlamında marazi yönleri öne çıkarılan, romantik eğilimleri baskın, erotizmi, ölüm tutkusunu esrik ve estetik bir duygusallıkla benimseyen Suat'ı değil; denge ve uyumu öne çıkaran, Türkiye'nin meselelerini önceleyen sanatçı aydını temsil eden İhsan'ı ve onun telkinleriyle sorumluluğunun bilincine varan Mümtaz'ı tercih eder (Parla, 2015, ss. 20-21). Bu tercihi Tanpınar'ın

¹⁵ *Mai ve Siyah* romanı 1896-1897 yıllarında Servet-i Fünûn dergisinde tefrika edilir.

1932'den sonra geçirdiği dönüşümün romandaki iz düşümü olarak okuyabiliriz. Mümtaz, bir sanatçı kahraman olarak aydın olma vasfıyla toplumsal sorumlulukları ve kişisel saadetiyle edebi idealleri arasında kalan bir karakterdir.

1.3.2. Babanın Gölgesi: Repertuarın Tekrarı

Romanlarında işlediği konuları kendisi, nesli ve çağıyla hesaplaşmanın bir imkânı olarak gören Tanpınar, bu anlayışla Tanzimat'tan beri süregelen bireyi topluma feda eden sanat anlayışının kendi sanatında yarattığı kırılmayı Mümtaz'ın birey olma çabasıyla eserine yansıtır. Moran; bir sanatçının kendi olma, kendi sesini bulma olarak isimlendirebileceğimiz estetik bir tutum olan bu anlam arayışını ve mesuliyet duygusu ile toplumsal duyarlılığın ortaya çıkardığı tereddüdü “(...)bir küçük burjuva aydınının estetizmde bulduğu kişisel mutluluğu ile topluma olan sorumluluğu arasındaki bocalayışı (...) (Moran, 2011, s. 295)” olarak görür. Toplumsal fayda uğruna edebi ideallerinden vazgeçen genç bir sanatçının yaşadıklarını konu alan sanatçı romanları bildungsromanın topluma uyum sağlamayı ve dengeyi öne çıkaran genç kahraman geleneğini sürdürür. Birey olmayı önemseyen ve kendi sanatsal ideallerini sürdüren, vizyoner olmayı faydalı olmaya tercih eden genç sanatçı kahramanın hikâyesi ise sanatçı romanlarının ele aldığı bir diğer sanatçı kahraman oluşumdur. (Engelberg, 1968, s. 94). Mümtaz'ın genç bir sanatçı olarak kişiliğinin oluşumunu incelediğimizde, yalnızlığa meyyal olan karakterinin de tesiriyle kendi sesini bulmak için iç dünyasında yaşayan ve birey olmaya çalışan bir başkahraman olarak biçimlendiğini fark ederiz. Çocukluğunda yaşadığı sarsıntıların tesiriyle sanatçı benliğinin çekirdeği oluşmaya başlayan Mümtaz; hocası İhsan'ın yönlendirmesi ve beslendiği kaynaklar ile edebi ideallerini gerçekleştirmeye çalışan bir kahramandır artık. Kendi edebi ideallerini gerçekleştirmek ve İhsan'ın kendi üzerindeki tesirini kırmak isteyen Mümtaz Şeyh Galip adlı bir roman yazmaya başlar. Bu romanda meseleleri kendi iç dünyası ve hisleri etrafında kurgulamaya çalışır. Nuran'a olan aşkını ve sevdiği kadını yazarlığının en büyük desteği olarak gören Mümtaz kendini bir masal dünyasında yaşıyormuş gibi hissetmektedir. Nuran ile konuşmalarının birinde İhsan'ın sanatçı kişiliği ve düşünceleri üzerindeki tesirini aşamadığını fark eder:

“Konuştukça, İhsan'la sabahlara kadar yaptıkları münakaşaları düşündü. Bunların çoğu onun fikirleriydi. Mümtaz daha on sekiz yaşında bakaloryasını vermeğe hazırlanan lise talebesi iken, bu fikirlerin ocağına atılmıştı. Şimdi onları bu küçük cami avlusunda Nuran'a tekrarlarlarken, İhsan'ın ilhamlı

yüzünü, hiddetli konuşmasını, buluşlarını, ellerinin ağır jestlerini birdenbire konuşmanın ateşi içinde parlayan latifeyi, gergin hicvi uzak şeylermiş gibi hatırlıyordu” (Tanpınar, 2017, s. 203).

İhsan’ın fikirleri Yahya Kemal’in fikirleri doğrultusunda şekillenmiştir. İhsan, Tanpınar’ın zihniyetinin romandaki sesinin en belirgin halidir. Tanpınar’ın *Huzur*’da hocası Yahya Kemal’in bir temsili olarak çizdiği bu karakterin (İhsan); sohbet ehli olması, sanattan ziyade tarihe meyiletmesi, eski kıymetlerin kadrini bilmesi, Batı sanat ve tarihiyle Fransa’da ilişki kurup yurda döndükten sonra sadece Doğu’nun sanat ve kültür ürünleriyle ilgilenmesi, ‘biz’e ait olana Batı’da edindiği formasyonla bakması toplumu merkeze alan ve çekirdeğinde ailenin olduğu bir hayat anlayışını savunması çok belirgin bir biçimde İhsan’la Yahya Kemal arasındaki yakınlığı gösterir. Mümtaz, Tanpınar’ın aşmak istediği hocası Yahya Kemal gibi İhsan’ı aşmak, kendi fikir ve edebi ideallerini gerçekleştirmek ister. Romanda, İhsan’ı eleştiren Mümtaz veya Suat’ı aslında Yahya Kemal’i eleştiren Tanpınar olarak okuyabiliriz. Mümtaz’ın birey olmak, kendi estetiğini oluşturmak ve hayallerini gerçekleştirmek, şair ruhlu bir yazar olmak için kendi sesini ve edebi kişiliğini bulması gerekir. İhsan’ın fikirlerinin etkisinde, İhsan’ın hayat ve sanat anlayışını devam ettirmektedir. Romanda sanatçı Tanpınar’ın yani birey olmaya çalışan Mümtaz’ın ortaya çıkmasını engelleyen temel unsur Namık Kemal ile başlayan Tanzimat dönemi edebiyatının sanatçı figürasyonlarının belirgin özelliği olarak kabul edilen ve Yahya Kemal ile olgunlaşan terkip çabasını çözüm olarak gören aydın sanatçıyı temsil eden İhsan karakteridir. İhsan aydın sanatçı olarak Türk edebiyatında bunalımdaki bireyin, kötücül karakterlerin, Dostoyevski kahramanlarına benzer çatışmalar yaşayan kahramanların bulunmasına karşı çıkar, onları dönemi için uygun bulmaz. Yalnızca sanat konusunun öne çıkarıldığı, çok sesli bir roman örgüsü içinde bunalımdaki bireyin işlenmesini temel meselelerini çözememiş toplumu için gereksiz görür. Baudelaire ve Sembolistleri okuyup Mümtaz’ı onlara yönlendirmesine rağmen akılcı ve realist bir tutum ile Mümtaz’ın bireyi merkeze alan sanat çizgisinden uzaklaşmasını sağlar (S. Tural, 2019a, s. 42). Mümtaz, İhsan’ın üzerindeki tesirini her daim hisseder ve kendi sanatçı kişiliğini bulamadığını fark eder; hem duygusal olarak hem de sanat ve düşünce dünyasında büyük bir eşikte olduğunun bilincine varır. Mümtaz’ın bu durumu fark etmesinde Nuran ile olan yakınlığının ve duygu dünyasındaki değişimin rolü büyüktür. Sanatçı kahraman Mümtaz’ın oluşumunda aşkın rolü ve âşık olduktan sonra yaşadığı dönüşüm ile

kendilik bilinci noktasındaki ilk belirtiler Mümtaz'ın *Mahur Beste*'yi düşünerek Nuran'a anlattığı hikâyelerle koyulaşan diyaloglarında ortaya çıkar:

“-Siz garip bir adamsınız. Mahsus mu yapıyorsunuz, yoksa tabiatınız daima böyle çocuk tabiatı mı? İçinden: "Hakikaten ahmak değilse eğer", diye düşünüyordu. Mümtaz cevap vermedi; sadece gülümsedi. Neden sonra:

-Bana Mahur Beste'yi bir gün söyler misiniz? Sesinizin güzel olduğunu biliyorum. Zihni hep Mahur Beste'de, aşkın, ölümün bu garip ve zalim terkinde idi. Nuran kısaca,

-Olur, dedi. Bir gün söylerim.

Sonra ilave etti:

-Bilir misiniz, ben sizi hiç yabancı saymıyorum. O kadar çok müşterek tanıdık var ki arada.

Mümtaz:

-Ben de öyle, dedi. O kadar öyle ki, bir gün dost olursak,

bu dostluğun yolu bana, çok evvelden çizilmiş gibi gelecek. Sonra büsbütün başka şeylerden bahsettiler. Mümtaz gülüşünü çok mucizeli bulmuştu. Bu mucizeyi sonuna kadar tatmak istiyordu. Ona üst üste bir yığın hikâye anlattı. Konuşurken hep İhsan'ın repertuvarını sarfettiğinin farkındaydı. -Demek ki satıhtayım... Daha kendimi bulamadım... Hakikatte büyük bir eşikteydi” (Tanpınar, 2017, s. 118).

İhsan'ın paltosundan çıkan, gölgesinde yetişen, sanat zevkleri şekillenen Mümtaz; ilk gençlik yıllarında edebiyat fakültesine Yahya Kemal devam eden, derslerine sohbetlerine, Dergâh'taki edebi faaliyetlere katılan, ilk yazılarını ve şiirlerini orada yayımlayan Tanpınar gibidir. İhsan'ın yücelikler askısı mı Tanpınar'ın paltosundan çıkan tutunamayan sanatçı kahramanlar mı?

1.3.3. Aydın Sanatçının Toplumsal Karakteri

Topluma yol göstermek, onlara öncülük etmek, halkı aydınlatmak misyonunu üstlenmiş aydınların hayatın dışında düşünsel faaliyetlerle sanatı da bir araç olarak kullanarak toplumu dönüştürmeye çalışma isteği Tanzimat'la başlayan ve Türk romanına uzun bir dönem hâkim olan bir anlayış olmuştur. Kendi hayatlarında eşikte kalma durumunun izleri belirgin olan bu aydın sanatçılar bireyin ikinci planda tutulduğu toplumsal sorumluluğun esas alındığı bir sanat anlayışıyla eserlerini vermişlerdir. Mümtaz'ın birey olma çabası, kendi edebi ideallerini gerçekleştirme isteği, toplumsal sorumlulukları ve hayatın realiteleri ile karşılaşınca dönüşür. Bireyselliğin, edebi ideallerin, iç dünyasındaki çatışmaların, yaşadığı bunalımın yerini mesuliyet duygusu ve sorumluluk bilinci alır. *Şiiri ve sanatı bütün bir hayat, kuru bir*

yaprak yığını gibi yakıldığı zaman seyredilen parıltıya benzeten Mümtaz (Tanpınar, 2017, s. 293), romanın sonunda toplumsal vazifelerinin farkına vararak edebi ideallerinden vazgeçer. Nuran'a olan hisleriyle Mümtaz'ın sanata ve şiire yaklaşımı daha da kişiselleşir. Âşık olduğu dönemde Poe, Baudelaire gibi “*asla*’nın prenslerini” örnek almakta, ömrünü “imkânsızın ülkesinde geçirmek istemekte hayatın acı tarafını yaşanacak iklim olarak düşünmektedir. Mümtaz çocukluğundan beri her düşüncesini ve hissini iç dünyasında bir azap haline getirerek sanatını hayatla birleştirmeyi düşler. Aksi takdirde ödünç alınmış bir dil kullanarak hayatın sathında kalacağını düşünür (Tanpınar, 2017, ss. 294-295). Bu duyularını, düşüncelerini, duygularını bir sanat eserine dönüştürerek sanatçı benliğini oluşturmak; kendilik bilincini sağlamak isteyen Mümtaz hayat karşısında güçsüz olmasının da tesiriyle hayallerini gerçekleştiremez. Güzelliğin, estetik idealin şahsında belirttiği Nuran’la olan aşkları bitince kendi hikâyesini yazamadığı için toplumsal sorumluluklarına yönelir. *Huzur* romanında aydın sanatçı bilincini ve karakterini İhsan ile temsil eden Tanpınar, romanın neredeyse her sahnesinde kâinattaki zıtlığı yansıtmak istercesine eşyayı, hayat hallerini, fikirleri, sanat anlayışlarını karşıtlarıyla vererek bütünlüğe ulaşmaya çalışmaktadır. Yazar hafifliği ağırlıkla hayatı ölümle dekadani toplumsal ile Mümtaz’ı Suat ile İhsan’ı ise kendisiyle değişimin hızını tarihin akışıyla countrepont¹⁶ bağlamında dengelemektedir. İhsan toplumsal bilinci temsil eden sanatkâr anlayışı ve kitabı/didaktik çözümleriyle fikir meclislerine rehberlik eder. Romanın ilk bölümünde Büyükkada’daki sofrada Ferahfeza ayini icra edilip Suat sanat anlayışını izah sadedinde dekadani bohem fikirlerini anlatarak meclisi huzursuzluğa sevk edip gittikten sonra İhsan’ın tavrı Türk edebiyatında bireyi merkeze alan sanat anlayışının karşıt kutbunda duran toplumsal karakteri yansıtır:

¹⁶ Tanpınar’a göre bu kavram “hayatın kendisini yakalamak” anlamında kullanılır. Bu bağlamda “countrepont” ikilik/arada kalmışlık sorunsalına bir çözüm biçimi olarak kullanılır. “*Karşı görüş*”, “*ters görüş*” gibi bir kutupluluk imkânı sağlar bu bakış açısı. Yazarlar bu kutupluluk/karşıtlık durumuyla bir bütün içinde yer alan birbirine zıt olmaktan çok birbirini tamamlayan görüşleri ve kahramanları sunarlar.. Bir müzik terimi olarak “*çeşitli ezgileri birbirine uydurma sanatı*” anlamına da gelen bu kavram Tanpınar’ın metinlerini anlamada farklı bir bakış açısı sunabilir. (bkz. Berkiz Berksoy, *Tanpınar’da Eleştirel ve Karşılaştırmacı Düşüncenin Estetiği*, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, s. 60-83 Hece, Ankara, Ocak 2002.)

“O da Suat'tan kurtulduğuna memnundu. İhsan sözüne devam için Mümtaz'ın kadehinin dolmasını adeta aksilikle bekledi. O böyleydi; sözünün kesilmesini hiç istemez, konuşurken araya giren işlerin çabukça görülmesini beklerdi. Mümtaz kadehinin arasından Nuran'a bakarak:

-Madem ki öyle, cümlelerin sıhhatine, dedi.

-Hazin tarafı şu ki, bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. Hegel, Nietzsche, Marx geldiler, geçtiler. Dostoyevski Suat'tan seksen sene evvel bu azabı çekti. Bizim için yeni nedir bilir misiniz? Ne Eluard'ın şiiri, ne de Comte Stravoguine'in azabıdır. Bizim için yeni, en ufak Türk köyünde, Anadolu'nun en ücra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir. Bilmem, fikrimi anlıyor musunuz? Suat'ı itham etmiyorum. Fakat onun meselelerinin bugünümüzün, kendi günümüzün çerçevesine giremeyeceğini söylüyorum.

Mümtaz kadehini boşalttı.

-Ama bir noktayı unutuyorsunuz! Suat hakikaten azap çekiyor.

İhsan eliyle bir şeyi kendinden uzaklaştırdı:

-Çekebilir... Ama bana ne? Benim ferdin peşinde koşacak vaktim yok. Ben cemaat ile meşgulüm. Sürüden ayrılanın arkasından anası ağlasın. Bilir misiniz bir gün bir mezat yerinde bir yığın eski lokanta menüsü buldum. Bilmem hangi lokantanın talbdot menüsü. Galiba Hamid devrinin ortalarına doğru. Baş tarafında o gece teganni edecek muganniyelerin adı yazılıydı. Suat'ın meseleleri benim üzerimde bu tesiri yapıyor. Gecikmiş şeyler... Herkes bir düşüncüyü böyle dönülmez yere taşıyabilir ve orada azdırabilir. Fakat niçin yapmalı? Zorla kendimize baş dönmesi yaratmaktan bir şey çıkmaz ki. Biz yapacağı birtakım işi, mesuliyetleri olan insanlarız.

-Ama, Allah ebedi meselemizdir.

-İnsan ve talihi de ebedi meselelerdir. Ve birbirine bağlıdır. Ayrıca halli imkansız meselelerdir. Tabii iman edilmezse. İhsan bir müddet düşündü.

-Biliyorum, bu tarzda konuşmağa hakkım yok. Elbette bütün ahlakımız ve iç hayatımız Allah fikrine bağlıdır. Bu satranç onsuz oynanmaz. Belki Suat'a biraz da bunun için

kızıyorum. Sözünü bitirmedi. Suat'ın konuşma tarzı onu, Macide'den fazla rahatsız etmişti. Suat, hayatla barışma imkânlarını kökünden kaldırmış adamdı. Her an bir delilik yapabilirdi. Bunu bilhassa Mümtaz'la ve Nuran'la konuşması lazımdı. Fakat meseleleri bu tarzda alması hoşuna gitmiyordu” (Tanpınar, 2017, ss. 318-319).

Bireyin çektiği azabı, acıyı, sanatsal kaygıyı anlamamak yahut edebi anlatıda bunu gereksiz, aşırı lüks görmek aydın sanatçının toplumsal karakterinin belirgin vasfıdır. Mümtaz, Suat'ın gerçekten acı çektiğini söylediğinde İhsan'ın bu acıya lakayt yaklaşımı, toplumla meşgul olduğunu belirtmesi, bireyin izinde gidemeyeceğini belirtmesi, bana ne demesi, Suat'ı sürüden ayrılmak ile itham etmesi, Suat'ın intihar

edeceğini tahmin etmesine rağmen ıstırabını Hamid devrinin bir tabldotundaki şarkı söyleyen kadınların adlarıyla kıyaslaması İhsan'ın aydın sanatçı tavrını yansıtmaması bakımından önemlidir. İhsan, Suat'ın fikirlerini gecikmiş bulmakla beraber değersiz de görür. Yapılacak işlerden ve toplumsa mesuliyetlerden bahseder. Bu işler ve mesuliyetler ücra bir Anadolu köyünü ve köylüsünü yani halkı aydınlatmak; günün, anın gündelik sorunlarına didaktik çözümler üretme esasına dayanan bir sanat anlayışıyla olmalıdır. Sanatkâr bilinç, karakter ve eser topluma karşı olan yükümlülüklerinin farkında olarak halka hizmet etmelidir. Huzur'un yazıldığı yıllarda ortaya çıkan köy romanları ve resmi edebiyat anlayışı bu fikriyatı destekleyen doneler olarak değerlendirip toplumsal sanat anlayışını savunan yazar, sanatçı ve eleştirmenler tarafından hararetle desteklenmekte ve bu tutum sanatın tek yolu olarak görülmektedir. Bu durumu Tural şöyle ele alır:

“Sanatı *“şaka”*ya, *“septom”*a değil, ciddiyete davet ederler ve Jameson, Batı'da artık görülmeyen bu ciddiyetin halen Batı dışı edebiyatlarda var olduğunu belirterek *“ulusal alegori”*yiöne çıkarır.

Ulusal alegori, modernizmi içselleştirmeyen toplumların, bir başka deyişle Batı dünyası dışında kalan milletlerin edebiyatında halen toplumsal konuların işlendiği; bireysel maceraların aynı zamanda o toplumun da macerası olduğu anlamına gelirken, Jameson bu tür toplumlarda aşırı bireyciliğin ve kapitalist burjuva sisteminin tam olarak oturmuyuşunu bir şans olarak görür. Zira haklı olarak belirttiği gibi, Batı'daki düşünsel dönüşüm dünyanın diğer tarafında farklı yaşanmıştır. Batı modernleşirken, diğer dünya Batılılaşmıştır diye de formüle edebiliriz.(...) Konuyu fazla uzatmadan, Tanpınar'ın Huzur romanı nerede kalmıştı diyeceğinizitahmin ederek hemen meseleyi bağlayalım.

Huzur'da Yahya Kemal'i temsil eden İhsan, romanın bir yerinde *“Bizde niye Batı romanında insanın bireysel ıstırabını anlatan eserler yok?”* diye hayıflanarak Suat'a *“Onlar bizim için lükstür, biz henüz hayat kavgası veriyoruz, bireyin yerine toplumu ve onun sorunlarını anlatmalıyız”* diye özetleyebileceğimiz bir cevap verir.

Romanda, Tanpınar'ın sanatçı kimliğini temsil eden Suat'ın intiharı, daha önceki yazımızda da belirttiğimiz gibi sanatın kurban edilmesidir.

Tanpınar da estetiğin şiire bırakılmasını, romanın *“biz”*i anlatması gerektiğini söyler gibidir.

Bütünüyle *“kendi derdi billah gelmez yâdıma”* diyen Namık Kemal'in paltosundan çıkan Türk romancılarının eserlerini okurken, aynı zamanda batılılaşma maceramızı, bilfiil Türk ruhu ve yaşayışı dediğimiz konuların peşinde dolaşıyoruz” (S. Tural, 2024, ss. 2-3).

Aydın sanatçının toplumsal karakteri biz duygusuna, cemaatin sorunlarına duyarlıdır. Mili ruhu ve halkın sorunlarını kendi sorunları bilip sanat ile bu dertlere şifa olmak

için inşa ederler romanlarını. Bu eserlerde toplumsal dönüşümün, değişimin nasıl olması gerektiği, cemiyetin kurucu kodları öne çıkarılarak ifade edilir.

1.4. SANATÇI KAHRAMANIN KENDİNİ VAR ETME ÇABASI

Sanatçının sorumluluk bilinciyle sanat ve hayat karşısındaki bireysel duyguları ile toplumsal ödevleri arasındaki çatışmayı/ tereddüdü örnekleyen bir kahraman olarak Mümtaz bir hakikat arayışındadır. Bu arayış bir yolculuktur; yazma eylemiyle eş zamanlı olarak Tanpınar'ın anlatı ormanlarında gezindiği bir yolculuktur. Gelişimi devam eden bir sanatçı kahraman olarak hayatın realiteleri, toplumsal sorumluluklar, aşk ve aile bağları karşısında bir tercih sürecindeyken yirmi dört saatlik bir zaman diliminde yakın geçmişinden çocukluğunun acı dolu yıllarına dönmekte, kendi yaşamı ve sanatsal bilincinin uyandığı anları tekrar düşünmektedir. Bu süreci kendilik bilinci, kendini bilme ve inşa süreci olarak okuyabiliriz. Kendinin peşinde olmayı önemseyen bir sanatçı olan Tanpınar, Tanzimat'tan beri devam eden bir kültürel kopuşun neden olduğu sorunları Mümtaz'ın bilinci ve geçmişiyle verir. Ferdi hayat için önemli olan hatırlama ediminin cemiyet hayatının geçmişine yönelince faydalı ve şümüllü olacağına inanır. Klasik şiirin, musikinin, memleket peyzajının düşünceyi, sanatçıyı ve insanı biçimlendireceğini belirtir (Tanpınar, 2016, ss. 231-232). Sanatçı kahramanın kendini var edebilmesi üretmesine, eser vermesine bağlıdır. Roman boyunca Mümtaz'ın edebi idealleri ve hayatı arasındaki çatışmadan kaynaklı bir arayış içinde olduğunu, kendi yolunu çizme çabasının, hayalleriyle içinde bulunduğu hâlin kaygı ve varoluş bağlamında sergilendiğini görürüz. Mümtaz, kendini var etmek için eser verme mecburiyetinin farkındadır.

1.4.1. Şeyh Galip Romanı

Sanatçı varlığını Osmanlı kültür ve medeniyetinin yok olmaya başladığı yıllarda biçimlendiren Tanpınar; zihinsel yapıları geleneğe bağlı olan modernliği sindirmekte güçlük çeken sanatçı karakterler ile medeniyet birikimini ve geçmişi inkâr eden sanatsal duyuş arasındaki çelişkiyi sunar. Dahası bu çelişkinin toplumsal izdüşümlerini sanat anlayışını izah ettiği teorik yazılarında belirttiği üzere kendi edebi metinlerini inşa ederek vermeye çalışır. Batı dünyasına göre periferilerde yaşayan insanlar farklı bilgi kümeleri arasında çatışma yaşar. Gelişim sürecini deneyimlemediği, tepeden inme modernleşme hareketleriyle tanıdığı Batı

medeniyetiyle onunla bağdaşmayan Şark arasında kalan sanatçı, ikili hayat biçimlerinin yaşandığı bir toplumda kendini inşa etmek için bilgi kaynaklarını çeşitlendirir, duyarlık yelpazesini genişletir (Shayegan, 2017, s. 1). Mümtaz'ın Şark'ın ve Garb'ın büyük eserlerine olan merakı ve temayülü en belirgin özelliği olarak kültürel bilincinin oluşumunda öne çıkarılmaktadır. Ancak içine düştüğü romantizm, duygusallık ve hayat karşısındaki zayıflığı bu birikimi kırık bir aynanın dış gerçekliği yansıtması kabilinden müphem, amorf ve parçalı kılar. Tanzimat dönemiyle başlayan Batılılaşmanın sanata ve topluma olan yansımalarını bir problem olarak ele alan Tanpınar, modernliğin anlaşılabilmesi ve sindirilememesinden kaynaklanan ikili/tezat yaşamlara sanatçı kahramanı Mümtaz ve onun ikiz benini, iç sesi olarak düşünebileceğimiz Suat ile dikkat çeker. Batı etkisi ve modernlik karşısındaki tutumlar sanatçı kahramanın geri çekilmesine, sanat tarihinin büyük isimlerine yönelerek yetersizliğini aşma çabasına dönüşür. Mümtaz, daha önce değindiğimiz üzere Batı medeniyeti ile karşılaştırdığında Osmanlı-İslam medeniyetinin sadece şiir, musikî ve mimari ile boy ölçüşebileceğini düşünmektedir. Bu kıymetlerin yaşadığı dönemde anlaşılabilmesine, reddedilmesine ve giderek yok olmasına karşı çıkan Mümtaz, sanatçı kahraman olarak bu durumu aşmak ve kendi sanatsal varlığını gerçekleştirmek için Şeyh Galip adlı bir roman yazmak amacındadır. “Tanpınar'ın sanatçı kahramanı neden Şeyh Galip gibi Divan şiirinin son zirve isminin romanını yazmak istemektedir?” sorusu bu bölümde cevaplanmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte şu soruya da bu bölümde yanıt aramak yararlı olacaktır. Tanpınar neden Mümtaz'a Şeyh Galip romanını yazdırmaktadır? Joyce, sanatçı kahramanı gibi edebi ideallerini gerçekleştirmek için bir insan nezdinde kutsal sayılabilecek tüm değerleri ardında bırakır. Sanatçı kahraman hayatına anlam katan değerlere son bakışını ve bu yolculuğu şu sözlerle tasvir eder:

“Stephen:

“-Bana bak, Cranly, dedi. Bana ne yapacağımı ve ne yapmayacağımı sordun. Ne yapacağımı ve ne yapmayacağımı anlatayım sana. İster evim, ister yurdum, ister kilisem olsun, inanmadığım şeye hizmet etmeyeceğim: Ve kendimi olabildiği kadar özgürce ve olabildiği kadar bütünlükle dile getireceğim bir hayat ya da sanat tarzı bulmaya çalışacağım, kendimi savunmak için de kullanmasını bildiğim silahları kullanacağım, sessizlik, sürgün ve kurnazlık” (J. Joyce, 2018, s. 314).

James Joyce, edebi ideallerini gerçekleştirmek amacıyla kahramanını dini, ailevi, toplumsal, ulusal bütün değerlerini ardında bırakarak sürgüne gönderir. Tanpınar ise Mümtaz'ı edebi ideallerine ulaştırmak için değerlerin ve toplumsal mesuliyetin esas alındığı bir roman yazdırarak kendilik bilincini var etmeye çalışır. Mümtaz düşündüğü, tasavvur ettiği, hayalini kurduğu, yazmaya başladığı roman ile bilhassa Nuran'a âşık olduktan sonra ferdin hikâyesinden hareketle toplumsalı inşa etmeye; tarihten, kültürden, medeniyet birikiminden istifade ederek “deneme roman”ını (Tanpınar, 2016, s. 474) bitirmeye çalışmaktadır. Tanpınar, Huzur romanını hangi şartlar altında ne şekilde yazdığını ve bir bütün olarak yazma serüvenini daha önce değindiğimiz yazılarında detaylı bir şekilde olmasa da bilindik üslubuylaröportajlarında, günlüğünde ve mektuplarında anlatır. Tanpınar bir röportajında huzursuzluğunun nedenlerini ve *Huzur*'un hayatındaki yerini, şair Rainer Maria Rilke'nin tek romanı olan Malte Laurids Brigge'nin Notları (Rilke 2018) eseri için söylediği bir söz ışığında yorumlar:

“Çünkü bu kitap beni, kendimi daha derin surette yoklamaya mecbur etti. Rilke bu asrın belki en güzel kitaplarından biri olan Malte Laurids Brigge'nin Notları'nın Defteri için “Hayatla barışmak imkânlarını aradığım eser” der. Huzur benim için bu vazifeyi gördü... Çünkü huzursuz bir dünyada yaşıyoruz. Çünkü insan kendisi ile barışık değil. Değerler karşısında ve insan karşısında yeniden düşünmeye mecburuz. Çünkü her şeyden şüphedeyiz. Ve nihayet arkamızda eskisi kadar kuvvetle Allah'ı hissetmiyoruz. Hülâsa huzursuzuz, onun için...” (Tanpınar 2016:473-74).

Necdet Evliyagil ile yaptığı bir konuşmada roman tekniğinin çok değiştiğini ve romanın belirli bir tekniği olabileceğine inanmadığını söyleyen Tanpınar; yazar olarak niyetinin ne olduğunu açıklar. Romanının şiir ve düşünceyle birlikte ilerlemesini, bilince akan düşünceleri hareket halinde gösterme isteğinden bahseder. Meselelerin tartışılması ve ikinci derecede karakterler aracılığıyla sanatçı kahraman olarak değerlendirdiğimiz Mümtaz'ın duygu ve fikir dünyasının yansıdığı, çok sesli ve birden fazla açıdan yaklaşılan bir zemin oluşturmaya çalıştığını vurgular. Tanpınar, okurun hayata şahit olan ve bu hayatı iç dünyası üzerinden yorumlayan bir karakterle yani Mümtaz'ın bilinciyle karşılaşmasını ister:

“Romanın muayyen bir tekniği olabileceğine inanmıyorum. Ben bilmem istediklerimi yapmaya cesaret ettim mi? Size niyetlerimi anlatıyorsam roman tekniğini nasıl anladığımı izah etmiş olurum. Evvela romanın şiir ve düşünce ile beraber yürütmesini istedim. Vakıa düşüncelerimizi hareket hâlinde göstermek mümkün, belki de müreccaktır. Fakat o zaman karaktere mal olur, mahiyetini kaybeder,

hülasa ferdileşir. Ben ise meselelerin münakaşasını istiyordum. Psikolojik tahliller de böyle... Hâlbuki bu ikinci derecede şahısların Mümtaz'ın etrafında hem tesir edici bir 'zemin' hem de fikirlerinin ve duygularının değişik aynaları olmalarını istiyordum. Hülasa bir düşünce ve duygunun birkaç zaviyeden görünüşünü istiyordum... Ben okuyucunun bir müşahitle, onun içinden geçenlerle karşılaşmasını istiyordum" (Tanpınar 2016:469).

Yazar olarak niyet ve tasavvurlarını açıkça belirten Tanpınar, okurun neden hayat karşısında bir müşahitle karşılaşmasını istediği sorusuna "Çünkü münakaşayı kendim yapmak istiyordum" diye cevap verir. Çağının roman anlayışının bu yönde geliştiğini ifade eder. Kitabıyla ilgili memnuniyetini soran Evliyagil'e *Huzur*'un misyonuna işaret eden bir cevap verir:

"... memleketimizde zihnî bir tembellik var, bir safsata gibi görünecek ama, ıstıraplı ve meselesiz yaşıyoruz. Eğer kitap bu tembelliği silmeye yardım ederse mesut olurum. Bir de benden sonra yazacaklara ufak bir yardımım olursa..." (Tanpınar, 2016, s. 472).

Cumhuriyet dönemi yazarlarının ve Tanpınar'ın da yaşadığı medeniyet buhranı ve bu buhran neticesinde yaşanan kimlik sorunsalını konu olarak ele alan yazar (Tanpınar, 1998, s. 112) paratagonisti Mümtaz ile bu krizi temsil eder. Büyük bir medeniyet ve geleneğin takipçisi olan ve bu birikimin kıymetini bilen sanatçı olarak şahsını değişimin karşı konulmaz etkisi karşısında konumlandırma çatışması yaşamaktadır. Bu çatışmaya ve sorgulamaya cevaplar aramaktadır Mümtaz. *Huzur*'da aydın sanatçının temsili olan İhsan; sanatçı temayüllerini yönlendirdiği ve desteklediği Mümtaz'ın kimlik, aidiyet konularındaki sorusuna oldukça kitabi ve akılcı bir yaklaşımla klasik musiki, mimari, tarih bilinci ilişkisi doğrultusunda Yahya Kemal'in türkü ve roman arasında oluşturmak istediği bağ ile karşılık verir:

"Mümtaz:

-Evet güç oluyor. O kadar güç oluyor ki, bazen biz neyiz? diye kendi kendime soruyorum.

-İşte buyuz. Bu Nevakâr'ız. Bu Mahur Beste'yiz, bunlara benzeyen nice nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz. Yahya Kemal, bizim romanımız şarkılarımızdır, diyordu, hakkı da var" (Tanpınar, 2017, s. 260).

Varoluş, ölüm, sonsuzluk-eser ilişkisi, anlam arayışı, hayat karşısında tutunamayan idealist genç sanatçı kahramanın tezatlarla yalpalayan yaşamı, insanın hayat yolculuğundaki hakikat arayışına sanatsal bir pencereden yaklaşan sanatçı romanlarının ele aldığı izleklerdendir. Hayatı biçimlendiren tecrübe ve geçmiş anlam

arayışın temel dayanaklarından. Herman Hesse (1877-1962) sanatçı romanı *Demian*'da (1919) Demian'ın “kendilik” ve “kendi olma” yolculuğunu şu sözlerle dile getirir:

“Her insanın hayatı, o insanı kendine götüren bir yoldur; bir yol denemesi, bir yol taslağıdır. Hiçbir insan yüzde yüz kendisi olamamıştır, ama yine de herkes gücü yettiğinde ilerler bu yoldaki kimi biraz daha gözü açık kimi biraz daha gözü kapalı. Herkes kendi doğumuna ilişkin artıkları, bir ilk çağ dünyasının sümüksü cismini ve yumurta kabuklarını sonuna dek sürükleyip götürür kendisiyle” (Hesse, 2019, s. 14).

Yazmakta olduğu Şeyh Galip romanı ile kendi hayatı, sanat anlayışı, aşkı ve arasında ilişki kuran Mümtaz, yazarın aydın sorumluluğu ile sanatçı kişiliği arasında yaşadığı çatışmanın aksidir. Mümtaz; iç dünyasında yaşayan, hayata kendi kalp gözüyle bakan, duygusal, romantik bir genç sanatçıdır. Meziyetleri ve meyilleri açısından ferdi merkezde bulunduğu bir sanat anlayışına sahiptir. Divan şiirine meraklı, Batı'nın bohem/dekadan şair ve sanatçıları idealize eden, Klasik Batı müziği ile Klasik Türk musikisi repertuarına haiz bir protagonisttir. Edebi temellerinde Divan şiirinin ustaları Baki, Nefi, Fuzuli, Nedim'den Budelair, Poe, Verlaine, Mallarme gibi şairlerin harcı karılan, ufkunda Batı'nın sembolist şairleri bulunan bir sanatçıdır (Tanpınar, 2017, ss. 44-45). Mümtaz, başucunda tuttuğu Baudelair gibi şairlerin bireyi, huzursuzluğunu ve bireyin anlam arayışını şiirine mesken edinen bir sanat tavrı peşindedir. Bu tavrı ile aydın sanatçının milli mesuliyetleri, toplumsal ödevleri her şeyin üstünde tutan sanatçı tavrının temsili olan İhsan'ın sanat anlayışı arasında sıkışmıştır. Mümtaz yaşadığı çatışmayı aşmak için çocukluğunun geçmiş güzel günlerine gitmektedir. Kendi hikâyesini toplumsal anlatı ile buluşturarak yeniden kurmaktadır. Bu inşa eyleminde asıl önemli husus, sanatçının bireyi merkeze alan bir sanat anlayışında mı yoksa toplumsal olanı eksene alan bir sanat anlayışında mı olduğu konusundaki kararıdır. Mümtaz, İstanbul sokaklarında yürürken hikâyesini geri dönüşlerle değerlendirir. Kendini kâinattan ve hayattan sorumlu tutan bir tavır ile edebi ideallerinden vaz geçer. Toplumsal duyarlılık ve sorumluluk bilinciyle kendi aşkıdan feragat eder. Kendini iç huzur/ *Huzur*'u için buna mecbur hisseder. Mümtaz, toplumsalı öne çıkaran aydın sanatçı tavrı ile ferdi ve onun ideallerini, hislerini, hırslarını, arzularını merkeze alan sanatçı tutumu arasında kararsız, zayıflığının bilincinde genç bir protagonist olarak arafta kalır:

“Evet hayatı yapmak isteyenler kendilerini cömertçe ona bağışlamalıdır. Fakat Nuran'ın düşüncesi içinden bu cümleyi başka türlü tekrarladı: "Hakikaten sevenler de karşılık beklemeden severler." Nuran'a karşı haksızlık ettiği düşüncesi bir türlü zihninden çıkmıyor, ondan uzak yaşamağa tahammül edemiyordu. "İhsan, bana fikirden bahsediyor. Ben o kadar bedbahtım ki." Birdenbire İhsan'a karşı deminki hiddet ve kini yeniden duydu: "Niçin hayatın üzerinde duranlar insanı anlamıyorlar?" Hayat ve insan ayrı şeylerdi. Biri ötekini etiyle, kemiğiyle, alın teriyle, düşüncesiyle yapıyordu. Fakat aynı şey değildiler. Birinden birini seçmek lazımdı. Fakat Mümtaz ikisinin ortasında sonuna kadar sallanacağını biliyordu. Ne ferdi saadetinden vazgeçebilecekti, ne de etrafındaki hayatın korkunç icabını, bu on yaşında evliya türbesini bekleyen biçare kızı ve ihtiyar Ermeni karısını unutacaktı. "Ben zayıf adamım; sadece zayıf yaratılmış bir adam. Fakat hangimiz zayıf değiliz?"” (Tanpınar, 2017, s. 354).

Huzur için “Hayatla barışmak imkânlarını aradığım eser” (Tanpınar, 2016, s. 473) diyen yazar, *Huzur*’da hayatla barışma sürecini sanatçı kişiliğinin karşıt kutuplarını yansıtan iki karakter ile verir: Mümtaz ve Suat. Mümtaz’ın yaşam öyküsünü merkeze koyarak sorumluluğunun farkına varması, hayatla uyum sürecini anlatır. Mümtaz, bireyi merkeze alan bir sanatçı duyusundan toplumsal duyarlıkları önemseyen aydın sanatçı tutumuna doğru ilerleyen bir dönüşüm yaşar. Bu dönüşüm Tanpınar’ın hayatı ile de örtüşmektedir. 1932 yılına kadar cezri bir Batıcı olan Tanpınar, bir çeşit itiraf olarak niteleyebileceğimiz 1 Aralık 1951’de Varlık dergisinde yayımlanan mektubundaki sözleriyle izah eder:

“1932’ye kadar çok cezri bir Garpcı idim. Şark’ı tamamıyla reddediyordum. 1932’den sonra kendime göre tefsir ettiğim bir Şark’ta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir terkip olacağına inanıyorum. *Beş Şehir* ve *Huzur* bu terkinin araştırmalarıdır. Yazacağım öbür eserlerin de çekirdeği budur” (Tanpınar, 2000, ss. 300-310). *Huzur*’da sentezci bir anlayışı savunan, öğrencilerine topluma ve hayata karşı mesuliyet fikrini öğütleyen aydın tipi İhsan’dır. İhsan’ın Yahya Kemal ile benzerlikleri, romandaki fikir meclisleri ve sofralarında bir hoca edasıyla sanat, tarih, toplum, kalkınma, istihsal, iktisat gibi modernleşen Türkiye’nin kronik sorunlarını çözme noktasında etrafındakiler tarafından otorite olarak algılanmasından anlaşılmaktadır. Bu benzerlikler romanda İhsan ve diğer karakterler arasındaki diyaloglarda çok sesliliğe karşı hâkim bir tavır olarak İhsan’ın sesinde belirginleşmektedir:

“-Hazin tarafı şu ki, bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. Hegel, Nietzsche, Marx geldiler, geçtiler. Dostoyevski Suat’tan seksen sene evvel bu azabı çekti. Bizim için yeni nedir bilir misiniz? Ne Eluard’ın şiiri, ne de Comte Stravogvine’in azabıdır. Bizim için yeni, en ufak Türk köyünde,

Anadolu'nun en ücra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir. Bilmem, fikrimi anlıyor musunuz? Suat'ı itham etmiyorum. Fakat onun meselelerinin bugünümüzün, kendi günümüzün çerçevesine giremeyeceğini söylüyorum” (Tanpınar, 2017, s. 318).

İhsan'ın fikirleri Tanpınar'ın *ilk ve tek hocam* (Kaplan, 2013, s. 223) dediği Yahya Kemal'in fikirleri arasında paralellik göstermektedir. Tanpınar, *Huzur*'da ele aldığı birçok konuyu teorik yazılarında inşa etmiştir (S. Tural, 2010a, ss. 183-206). Tanpınar, ülkesinin kronik sorunlarını *Huzur*'da ele almış; benzer bir perspektifle bu problematiğe teori/tenkit yazılarında da yer vermiştir.

“Geniş hayat önümüzdeki bin başlı bir muamma gibi duruyor. Onu çözdükçe kendimizi bulacağız; hakikî şahsiyete, hür san'ata kavuşacağız. Ağaç güneşte serpilir, fakat toprağın derinliklerindeki kökü ile beslenir. İnsanoğlu kendi ferdiyetini bile ancak içinde yaşadığı cemiyetle idrak eder” (Tanpınar, 2000, s. 43).

Roman türünün ilk örneklerinin 19. yy'da görülmeye başlandığı Tanzimat döneminde bir kahraman olarak yazar figürü Batıdaki muadilleri gibi bohem, dekadan, varoluşçu, sürreel bir sanatçı kimliğine sahip olan eksik, tutunamayan kahramanlar değil genellikle bilen, aydın sanatçı figürü olarak şekillenmiştir (Parla, 2015, ss. 9-10). Türk edebiyatında yazar kahraman genellikle toplumu aydınlatma göreviyle hareket etmiş, aydın olmanın sorumluluğunun tercih edildiği bir perspektifle çizilmiştir. Türk edebiyatının ilk sanatçı kahramanının Ahmet Cemil; ilk künstlerromanın *Mai ve Siyah* (Uşaklıgil, 2016) olduğunu belirten Parla (Parla, 2015, s. 19); edebiyatımızdaki sanatçı kahramanların toplumsal bir misyona talip olduklarını ve bu misyonun gerektirdiği hikâye içinde var olduklarını bildirir. Huzur romanında Tanpınar sanatçı kahraman olarak dekadan sanatçı figürü bağlamında marazi yönleri öne çıkarılan, romantik eğilimleri baskın, erotizmi, ölüm tutkusunu esrik ve estetik bir duygusallıkla benimseyen Suat'ı değil; denge ve uyumu öne çıkaran, Türkiye'nin meselelerini önceleyen sanatçı aydını temsil eden İhsan'ı ve onun telkinleriyle sorumluluğunun bilincine varan Mümtaz'ı tercih eder (Parla, 2015, ss. 20-21). Bu tercihi Tanpınar'ın 1932'den sonra geçirdiği dönüşümün romandaki iz düşümü olarak okuyabiliriz. Mümtaz, bir sanatçı kahraman olarak aydın olma vasfıyla toplumsal sorumlulukları, kişisel saadeti ile edebi idealleri arasında kalan bir karakterdir; yazacağı roman hem kendini gerçekleştirme hem de yok olmaya yüz tutmuş geleneğin dirilmesine imkân sağlayacaktır.

1.4.2. Kendine Giden Anlatı

Genç bir kahramanın gelişim ve oluşumunu merkeze alan bir roman türü olan Bildungsromanın bir alt dalı olarak genç bir sanatçının oluşumunu eksene alan Künstlerroman olması itibarıyla *Huzur* romanında arayış ve yolculuk temalarının öne çıktığını görürüz. Mümtaz'ın anlam arayışı hayat karşısında bir genç sanatçının arayışıdır. Hayatı ve yaşadığı toplumu anlamaya çalışan, onun bir parçası olmaya, uyum sağlamaya ve denge kurmaya çalışan Mümtaz'ın yaşadığı huzursuzluğun ve değerler çatışmasının nedeni sanatçı ve aydın olma ikilemini yaşamasıdır. Toplumu anlamının ve kendi kişiliğini toplum içinde konumlandırmanın süreci sonunda ulaşılan huzurun peşindedir yazar. Mümtaz'ın hayat hikâyesi onun sanatçı bilincinin coğrafyası ve eklemlendiği art alandır. Sanatçı kahraman içinde yaşadığı hayatı ve toplumu anlamlandırmaya kendisini bu hikâyenin bir parçası kılmaya çalışır. Bir toplumu anlamak, o toplumun hikâye birikimini, tarihini ve tarihi yapanları bilmekle mümkün olabilir. Tanpınar'da geçmiş ve tarih merakının bir nedeni de bu olsa gerektir. İçinde var olduğu toplumu tanımanın ve bilmenin; mirasçısı olduğu medeniyetin tarihini, şiirini, sanatçılarını, türkülerini, büyük şahsiyetlerini bilmek ve anlamakla mümkün olduğunun farkındadır. Mümtaz bu sebeple hep geçmişte, başka hayatların peşindedir. İnsan eylemleriyle kurgular arasında bir ilişki olduğunu belirten McIntyre bireyin toplumla kuracağı ilişkinin toplum tarafından oluşturulan hikâye birikimini bilmek ve bireyin hangi hikâyeye kendini dâhil edeceğiyle belirleneceğini söyler:

“(…) insan, pratik ve edimlerinde, en az kurgularında olduğu kadar, öz olarak öykü-anlatan bir hayvandır. O özü gereği değil, ama kendi tarihi içinde, hakikati arzulayan öykülerin bir anlatıcısı haline gelir. Gelgelelim, insanlar için temel sorun kendi yazarlıklarıyla ilgili değildir; "Ne yapmam gerekiyor?" sorusunu, ancak, bundan önce gelen "Kendimi hangi öykü, ya da öykülerin bir parçası olarak görüyorum?" sorusuna bir yanıt bulabiliyor isek yanıtlayabiliriz. Beşeri bir toplum içine gireriz; yani, bize atfedilmiş olan bir ya da birkaç karakterle -içine sürüklenmiş olduğumuz roller ile- topluma katılırız ve ötekilerden aldığımız tepkilerin ve onlara verdiğimiz karşılıkların nasıl yorumlanacağını anlayabilmek için bunların ne olduğunu öğrenmek zorunda kalırız” (MacIntyre, 2001, s. 319).

Tanpınar'ın *Huzur*'da tartıştığı konulardan biri de Tanzimat'tan beri geçirdiğimiz modernleşme çabalarının eleştirisidir. Tarihin ve geçmişin inkârına karşı çıkan yazar, bu durumun medeniyet buhranına yol açtığını söyler. Bu buhranın hem toplumsal hayatı hem de zihinleri böldüğünü ve ikili bir hayat telakkisine sebep olduğunu söyler.

Bu eleştirilerine hem *Huzur*'da hem de Yahya Kemal(Tanpınar, 1962) monografisinde “imtidad” düşüncesi bağlamında yer verir:

“Köksüz şeyler daima yüzer, daima beyhude yere bir karşı sahil arar. Hâlbuki milli hayat devamdır. Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir. Çünkü yaratmanın ilk şartı devamdır. Hakiki kırılışlar ve kopuşlar ancak yaratış ucubeleri, yarım mahlûklar vücuda getirir. Bu ikilik evvela umumi hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibarıyla ikiye bölmüş, nihayet ameliyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak ta içimize yerleştirmiştir” (Tanpınar, 2018, s. 20)

Kendine ve eserine dışardan bakabilme niteliğine sahip olan Tanpınar, romanı ve onun sanatçı kahramanın oluşumu hakkında da yorum yapar. Eserini bir eleştirmen ve yazar olarak değerlendirir. Mümtaz'ın sanatkâr kişiliğinin oluşumunu, Suat'ın intihar etme nedenini, insan talihini üzerinde durmaya değer konular olarak gördüğünü söyler. Tanpınar'ın eseriyle ilgili yorumlarını ve niyetini deneme ve röportajlarında birbirine yakın bakış açısıyla görürüz:

“... Mümtaz bütün hayatı boyunca o ilk gecenin tesiri altındadır. Onda sanatkâr taraf bu ağır şartlar içinde doğar. Bir nevi kompleks teşekkül eder. Hata karşısında günah ve vicdan azabı kompleksi. Aşk ve dolayısıyla hayatı hususi bir şekilde görür. Sonra zamanla bu kompleksi, gene bir nevi -tabir yerinde ise- Eurydike, yahut Orpheus kompleksine tahavvül eder. (...) Tabiatıyla bir cihan harbinin başlaması kadar mühim meseleyi mevzu olarak alan bir roman, bizzat insanı ve insanın talihini düşünmekten vazgeçemezdi. (...) Allah'ı bulamadığı için, Suat benim tasavvurumda bugünkü insanlıktır. Hareketlerini gerektiği gibi kontrol edemediği için bedbahttır...” (Tanpınar, 2016, ss. 470-471)

Aynı röportajda Huzur'un asıl kahramanları “İstanbul ve bizim musikimiz” diyen Tanpınar roman boyunca kendi kültürüne, değerlerine ve toplumuna yabancılaşan medeniyet krizi içindeki sanatçı ve aydın kesimin bu durumuna çözüm olarak musikiyi gösterir. Romanda musikiyi öne çıkarmasının nedenini müzik-kimlik bağlamında kurmaya çalıştığı anlatı çabasıyla yazdığı yazılarında görmek mümkündür. Huzur'da “Yahya Kemal bizim romanımız şarkılarımızdır diyordu, hakkı da var (Tanpınar, 2017, s. 260) ifadesine yer veren Tanpınar; Yahya Kemal kitabında da bu sözü zikreder (Tanpınar, 2018, s. 25). Bu bağlamda Tanpınar'ın Huzur romanı ile Yahya Kemal kitabı arasında ortak bir bakış açısı görülür. Huzur romanında yabancılaşmayı şöyle tasvir eder:

“Biz galiba son halkayız. Yarın bir Nedim, bir Nef'i, hatta bize o kadar çekici gelen eski musiki ebediyen yabancı olacağımız şeyler arasına girecek.

-Güçlük var. Fakat imkânsız değil. Biz şimdi bir aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede'yi Wagner olmadığı için, Yunus'u Verlaine, Baki'yi Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz” (Tanpınar, 2017, s. 267).

Toplumsal hayatın sürekliliğinin sanatla mümkün olacağını ve bu imkânın musikide bulunduğunu Yahya Kemal kitabında da sürdürür:

“Bu cemiyeti ruhunda mı öğrenmek istiyorsunuz? Musikisine ve halk havalarına, tekke nefeslerine bakacaktınız. O zaman bizi biz yapan, hayatla oynamaktan hoşlanan coşkunluğu onun sanatta ifadesi olan büyük lirizmi keşfederdiniz” (Tanpınar, 2018, s. 25). Tanpınar, roman üzerine yazdığı yazılarında ve eserleriyle ilgili sorulan soruları cevapladığı röportajlarda, denemelerinde romanlarıyla ilgili yazarın amacını ve niyetini belirleyebileceğimiz bilgiler verir. Bu bilgilerden yola çıkarak romanla ilgili birincil yorumlar yapmak mümkündür. Bu doğrultuda eser, romanda ferdi anlatmayı önemseyen, insanın talihinin, kâinat karşısındaki sorumluluk ve görevlerinin yarattığı huzursuzluk halinin farkında olan bir yazarın iç âleminin yansımasıdır. Huzur, romanları için kendisinin, kendi hayatının ve başka insanlara ait zamanın peşinde olduğunu belirten bir yazarın eseridir. Huzur romanı; yazarın kendi toplumu, yaşamı ve sanat anlayışıyla hesaplaştığı bir eserdir.

1.4.3. Eser ve Sonsuzluk Arzusu

Roman geleneğimizdeki aydın sanatçı tavrı, Rus edebiyat teorisini M. Şolohov'un inandığı gibi yazarın halka karşı sorumluluğu ekseninde gelişmiştir. Şolohov, her bireyin bir başına ve biz duygusu içinde eriyerek halkın vicdanı olmasını, yazarın üreteceği eser ile bir tesir yaratarak vazife bilinciyle hareket etmesi gerektiğini ifade eder (Şolohov, 1983, s. 83). Osmanlı imparatorluğunda Tanzimat Fermanı ile başlayan modernleşme/batılılaşma hareketlerinin etkisiyle çoğu devlet görevlisi olan ilk dönem romancılarımızın temel gayesi romanlar ile halkı aydınlatmak ve imparatorluğun çöküşünü engellemek için halkı bilinçlendirmektir. Bu yenilik ve modernleşme sürecinin devamı olan Türkiye Cumhuriyeti ideolojik ve politik olarak Osmanlı kültür ile medeniyetinin radikal bir şekilde reddi mirasına dayanıyordu. Tarihin, kültürün, geçmişin, eski şiirin ve musikinin yok sayılması anlamına gelen bu kopuş halkta rağbet görmese de devrimler ve radikal uygulamalar bazı sanatçı-aydınlarda ikircikli bir

tepkiye yol açmıştır. İrticacılık -dekadanlık da diyebiliriz- devrimlere karşı çıkma, ‘mazi hasreti’ suçlamalarına maruz kalmak endişesi, “devam ederek değişme/modernleşme”yi savunan aydınların eleştirilerini roman gibi edebi türler üzerinden aktarmalarına neden olmuştur. Bu tavrı ile Tanpınar kendi nesli, hayatı ve yaşadığı ülke ile hesaplaşmasını, devrimlere, radikal kopuşlara karşı olan tutumunu romanlarına yansıtmıştır. 1950’li yıllara kadar roman geleneğimizde kötülük temsili ya “alafranga züppeden haine” şeklinde ya da köy romanlarında Cumhuriyet devrimlerine angaje olan aydın sanatçıların halkı eğitmek için kurguladığı ilerici-gerici, yobaz-çağdaş, ağa-köylü, imam-öğretmen ikileminde gerçekleşmiştir. Tanpınar’ın *Huzur*’u yazdığı yıllarda yeni rejimin bekçisi rolündeki yazarların ilerici-gerici, yobaz-çağdaş, ağa-hoca-imam tiplerini kötülük kaynağı olarak gösterilir. Bu köy romanlarında kırsal bölgelerde cumhuriyeti koruma görevini üstlenen, insanlara hizmet eden, yeni rejimin değerlerini içselleştirmiş, aydınlanmanın ve modernitenin bilincinde idealist bir kahramanda somutlaşan vatansever bir duygunun hâkim olduğu aydın kahraman anlatının merkezi bilincidir. Bu ilerici ve vatansever kahramanın karşısında kötülüğün, çağdışılığın temsili olan imam, hoca, ağa tiplerinden biri yerleştirilerek halkın sorunlarının temel kaynağı olarak genellikle din, feodalite, maziye olan bağlılık gösterilir. Tanpınar, *Huzur* romanında insanın varoluşuyla tabiat arasındaki karşıtlığı öne çıkaran, irade ve bilinç sahibi insanın bu yetilere sahip olmayan nesneler dünyasına fırlatılmış olduğunu savunan Varoluşçuluk felsefesinin (Cevizci, 1999, s. 889) kendi bilincindeki ve sanat anlayışındaki yansımalarını kötülüğün temsili Suat ile yansıtır. Suat, sorumluluğu reddeden sanatçı kahramandır. Tanpınar, İhsan ile temsil ettiği sorumlu aydın sanatçı temsilinin karşısına insana, aileye, topluma, tarihe, geleneğe ve hatta kendisine karşı olan sorumluluklarını inkâr eden Suat’ı yerleştirir. Bu karşıtlık romanda kutupluluk ve çok sesliliği oluşturmak counter-pointi sağlamak içindir. Suat mesuliyetlerini neden inkâr eder, diye sorguladığımızda ise karşımızda içinde yaşanan dönemin, dünya çapında gerçekleşen büyük kırılmaların sanatçı kahramanın oluşumu üzerindeki etkilerini görmek mümkündür. Suat, “herkes kendi neslinin şuuruyla doğar” (Tanpınar, 2017, s. 269) düşüncesinden hareketle kurgulanmış bir karakterdir. Varlığın sorgulandığı bir dönemde yaşayan sanatçının bu kendilik arayışı ekseninde oluşan problemleri, iki büyük dünya savaşının ağır travmatik etkisiyle yalnızlaşan bilinci, inancını yitirmesi,

hayatın ve ölümün kıyılarında Tanrı'nın sorgulandığı bir dünyada yaşaması kötülüğün mevcudiyetinin nedenleri olarak görülür. *Huzur* romanında kötülük daha çok yazarın nefsi, Mümtaz'ın öteki benliği de diyebileceğimiz Suat ile verilmiştir. Suat'ın intiharı ile romanın diğer merkezi figürlerinin kötülük olgusuna ve sanatçının varoluş kaygılarına olan bakış açılarıyla sanatçı kahramanın yaşadığı buhranın nedenleri sorgulanmaya çalışılmıştır. Yazarın sorumlu aydın bilincinin temsili olan İhsan'ın yaklaşımı ile Mümtaz'ın varoluşa, varlık sancısına bakışı Suat'ın bu anlayışa olan tepkisi önemlidir. Suat'ın intihar etmesi ve Mümtaz'a bıraktığı mektupla bu tepkisellik ifade edilir:

"Mahzun mahzun başını salladı. "Beni hiç beğenmezdi. Fakat ne diye ölmüştü? Niçin bize böyle yüklendi? Mademki bunu biliyordu. İhsan'ın bütün dedikleri doğru. Yalnız kendisi çok can sıkıcı; hem senden fazla, seninle hiç olmazsa alay edilir." İhsan, üstelik makul da. Acele acele yoluna devam etti. "Bütün mektubu ezberlemişim." Keşke İhsan'ın nasihatini dinlese ve seyahate çıksaydı. Şimdi unuturdu. Fakat Suat, İhsan'ın hangi fikrini doğru bulmuştu. "İnsan, bütün kainattan mesuldür." Evet, buydu. Suat, doğru, fakat budalaca. Daha doğrusu ilk bakışta doğru fikrini veriyor diyordu. Biraz sonra da itiraz ediyordu; bu onun tabiatıydı. Bir an evvel beğendiğine muhakkak hücum edecekti. "Zavallı insanlık! Hangi mesuliyet fikri? James Joyce'in M. Bloom'u gibi, kendi korkularımızın üstüne oturmuş, felsefe ve şiir yapıyoruz" (Tanpınar, 2017, ss. 362-363).

Eşikte olma halini döneminin en önemli meselelerinden bir olarak gören ve bunu kahramanları ile romanlarında işleyen Tanpınar, sanatçı kişiliğinin bir yönü olarak kendi eşikte olma durumunu Mümtaz ile ortaya koymaktadır. Sanatçı kahramanın birey olma, kendilik bilincini oluşturma ve edebi ideallerini gerçekleştirme isteği onu bir arayışa itmektedir. Bu arayışın katalizörü sanatçı tahayyülün ışığına muhtaç olduğu aşktır. Mümtaz, satıhta kalmaktan kurtulmak, İhsan'ın -babanın- otoritesini sanatçı kişiliğini oluşturarak yıkmak için edebi ideallerini gerçekleştireceği kendi iç âlemini yansıtacağı bir eser yaratmak ister. Mümtaz, yazdığı Şeyh Galip romanından bahsederek kendisinin estetik anlayışını, birey olma düşüncesini, roman anlayışının ne olduğunu Divan şiirinin son büyük temsilcilerinden olan Şeyh Galip ve klasik Türk musikisinin zirvelerinden olan Dede Efendi örneklerinden hareketle Nuran'a anlatır:

"-Asıl mühim olan şey insandır. Gerisinden bana ne? Belki bir insan hayatı zamanın fırınında ateşe attığımız bir kağıt kadar çabuk yanıyor. Belki hayat, hakikaten bazı filozofların dediği gibi, gülünç bir oyundur. Tam bir ümitsizlik içinde bir yığın karar kılıklı tereddüt ve küçük, ümitsiz savunmalardır, hatta hülyadır. Ama, gerçekten yaşamış bir insanın ömrü yine mühim bir şeydir.(...) Sanatkârcasına yaşamının, küçük hesap ve israflarda kaybolmanın farklarını buluyoruz.

Nuran dikkatle genç adama bakıyordu:

-Hareket, hareketten bahsetmiyorsunuz?

-Bahsettim işte... Herkes bir şey yapmağa mecbur. Herkesin bir talihi var. Ne bileyim, ben, bu talihi kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamağı seviyorum. Yani sanatı seviyorum. Belki o bizi ölümün en iyi, en rahatça kabul edebileceğimiz çehreleriyle karşılaştırıyor. Şurası muhakkak ki, bir insanın hayatı bazen bir sanat eseri kadar güzel olabiliyor. Onu bulduğum zaman...

-Mesela...

-Mesela Şeyh Galib... Genç yaşta, en parlak devrinde ölüyor. Başlıbaşına hikmet olan bir terbiyeden geçmiş. Bu terbiye onda birçok şeyleri, muzır şeyleri, başında öldürmüş. Ne sabahı, ne ikindisi var. Sakin bir akşam gibi, hareket, ışığın oyunundan, sevilen şeylere sadakatten ibaret. Mesela, Dede. Bine yakın eseri var. Hayatına bakıyoruz; herhangi bir hayat. Fakat sade kendisinin” (Tanpınar, 2017, s. 133).

Sadece kendisinin olan bir hayatı ve sanat anlayışını arzulayan Mümtaz, aşkın da etkisiyle realiteden koparak kendi nostaljik ruhunu anlatan bu satırlarla kendi sesini, üslubunu bulma isteğini Divan şiirinin büyük şairi Şeyh Galip ve musikimizin önemli temsilcilerinden Dede Efendi ile kurduğu bağla sağlamaya çalışır. Batılı kaynakları ile mazisinin büyük kaynaklarını sentezleyerek bir terkip oluşturmaya çalışır. Mümtaz’da devam fikri etrafında oluşturulmuş bu tasavvur romanda İhsan’ın Türk edebiyatında ise Tanzimat’tan Cumhuriyet’e tevarüs eden sanat anlayışının bir örneğidir. Mümtaz ve arkadaşları bir araya geldiğinde ya da Mümtaz Nuran ile konuştuğunda siyasetten sanata, ahlaktan felsefeye, musikiye hatta gündelik hayata kadar her alanda sarf edilen sözlerde süreklilik, hayata uygunluk, bilgiyle ve mantıkla uyumluluk hep İhsan karakteriyle temsil edilir. Entelektüel sohbetlerinde göz ardı ettikleri temel husus ise düşüncenin nasıl eyleme dönüştürüleceğidir. Bu bağlamda Suat düşündüklerini, hayallerini gerçekleştiren, yaşamaya, deneyimlemeye çalışan bohem dekadan karakter olarak çizilir. Suat, Mümtaz’a sadece sözde kaldığını söyleyerek edebi ideallerini gerçekleştiremeyen, hayallerini, hayal kırıklıklarını ve arzularını dilde aramakla yetinen bir yazar olduğu gerçeğini öteki benliği olarak ortaya koyar:

“-Ne kadar güzelleşmişsin! Hem çok, çok güzel olmuşsun. Bu hüznün sana yakışıyor. Bilir misin neye benziyorsun? Betticelli’nin meleklerine. Hani o Passion’da İsa’ya üç çivi verene...

Suat sözünü kesti:

-Bırak bu manasız benzetmeleri. Bir şeyi öbürüne benzetmeden konuşamaz mısın? Bu fena huylar yüzünden işleri ne kadar karıştırdığınızı hala anlamadınız mı?

Mümtaz bir çocuk gibi yalvardı:

-Beni azarlama. O kadar sıkıntı çektim ki. Ben hiç de fena bir şey yapmadım; seni sadece güzel buldum. Niçin bu kadar güzelleştin?

-Bir zihinde yaşayanlar daima güzeldirler” (Tanpınar, 2017, s. 409).

Dünya edebiyatındaki tüm büyük kahramanlar sonsuzluk arzusuna ya savaşlarda gösterdiği kahramanlıklar ile ya yüzlerce yıl anlatılan Hüsnü Aşk benzeri bir aşk hikâyesiyle ya da büyük bir eser bırakarak ulaşmak isterler. Mümtaz da yazacağı Şeyh Galip romanı ile aşkını ve eserini ölümsüzleştirerek sonsuzluk arzusunu gerçekleştirmek ister. Aşkta da roman yazma eyleminde de başarısız olur, bir eksik yazar olarak düş kırıklıkları ile geçmişini yeniden inşaya çalışır. Kendini topluma adayarak araştırma görevliliğine devam eder; tanınmış bir edebiyat tarihçisi ve hoca olarak tamamlanmamış yazıldığı dönemde dostları ve arkadaşları arasında bile kıymeti anlaşılamamış, eserleriyle okurunu beklemeye koyulur. Şair olmak, hatta insanlığın büyük destanını lisanın yardımı ile yazmak isterken, yazgısı, hiç de umduğu gibi olmaz. Kalem tamamlanmamış romanları ve hikâyeleri üzerinde kalmış ve sonuçta aşk acısıyla yaralanmış müzmin bir yazar/eksik yazar olabilmıştır ancak.

1.5. SANATÇI KAHRAMANIN İKİLEMİ: BİREYSEL YÖNELİMLER

Tanpınar *Antalyalı Genç Kıza Mektub*’unda (Kaplan, 2013, s. 223) Mümtaz’ın çocukluğunda ortaya çıkan sanatçı duyarlılığını ve kişisel farkındalığını “Huzur romanımda Antalya’da bahis vardır. Hastahanebaşı’ndaki kayalar, güvercinlik ve deniz, Mümtaz’ın iç hayatının adeta örgüsünü yaparlar. Fakat dikkatli okumak, gizli bağları bulmak lazımdır. Bütün roman bu iç zemin üstüne düşer.” sözleriyle ifade eder. Mümtaz’ın iç hayatının örgüsünü kuran tabiat öğelerini ve bunların yaşamına etkisini çözümlemeye çalıştığımızda, ebeveynini yitirmiş çocuk, ışıktan kaçarak denize ve mağaraya sığınan biri olarak karşımıza çıkar. Bu hâl yaşamının ilerleyen yıllarında, gençliğinde ve sonrasında hem sanatçının hem de sanatçı kahramanın sanat eserlerine, anlayışına ve yaşamına yansıyan belirgin bir vasıf olacaktır. Romanda Mümtaz’ın sanatçı kişiliğinin oluşumunu, dönüşümünü sağlayan çok sayıda aydınlanma kesiti bilinç düzeyinde verilmiştir. Bu aydınlanma anlarından biri de Mümtaz’ın vapur yolculuğunda Nuran’ı görmesi ve ona âşık olması sürecinden sonra anlatılır. Mümtaz Nuran’la tanışıp yakınlaştıktan sonra İhsan ve arkadaşlarıyla buluşur. Büyükağa’da bir sofrada İhsan ve arkadaşlarıyla sohbet eden Mümtaz zihninin bir yanı Nuran

ile meşgul iken bir yandan da arkadaşlarının daha önce şahit olmadığı romantik, coşkun bir ruh hali içinde yeni bir şiir anlayışından söz eder:

“-Ben insanı seviyorum. Onun şartlarıyla döğüşme kudretini seviyorum. Kaderini bile bile hayatı yüklenmesini, o cesareti seviyorum. Hangimiz yıldızlı bir gecede kâinatı bütün ağırlığıyla sırtımızda taşımayız. Hiçbir şey insanoğlunun cesareti kadar güzel olamaz. Şair olsaydım tek bir manzume yazardım; büyük bir destan. İki ayağı üstüne kalkan ilk ceddimizden bugüne kadar insanlığın macerasını anlatırdım İlk düşünceler, ilk korkular, ilk sevgi, kâinatı gittikçe ihata eden, kendi başlarına mevcut olan her şeyi birleştiren zekânın ilk kımıldanışı, tabiata izafe ettiğimiz bir yığın zenginlikler... Allah'ı etrafımızda ve kendi içimizde yaratmamız. Evet tek bir manzume yazardım. İnsanı teganni etmek istiyorum derdim; maddeyi uykusundan uyandıran ve kâinata kendi ruhunu geçireni teganni edeceğim, ey bütün büyüklüğü ihata eden lisan! Sen bana yardım et!” (Tanpınar, 2017, s. 101).

Mümtaz'ın tavırlarındaki ve düşüncelerindeki bu değişim İhsan'ı, Suat'ı ve diğer arkadaşlarını şaşırtır. İnsanın cesaretine, şartlarla mücadelesine, ıstıraplı serinkanlılıkla karşılaşmasına, kaderini bilerek hayatın zorluklarını yüklenmesine hayranlığını dile getiren Mümtaz; bu düşüncelerle ilk insandan günümüze olan macerayı anlatan bir şiir yazma isteğini anlatır. Mümtaz'daki bu dönüşüm hocası İhsan'ın dikkatinden kaçmaz. Mümtaz'ın insanı merkeze alan sanat anlayışına ve coşkusuna şüpheyle yaklaşır; Suat, Mümtaz'ın duyguları ve şiir anlayışıyla alay eder:

“İhsan yeğenine şüphe ile baktı:

-Bu ne coşkunluk Mümtaz? Adeta on dokuzuncu asrın medeniyet müminlerine benzedin.

...

-Mümtaz gorilden insana doğru yürüyüşün şiirini yazmak istiyor” (Tanpınar, 2017, s. 101).

Nuran'a âşık olan Mümtaz, bu aşkla birlikte çocukluğunda ve fakülte yıllarında deneyimlediği ten yakınlığı sonrasında ortaya çıkan haz/günah ikileminden çok farklı bir sanatçı duyarlığına sürüklenmeye başlar.

1.5.1. Aşkın Estetize Edilmesi: Nuran

Huzur romanında aşk sanatçı kahramanın bilincini, yaratma becerisini harekete geçiren en önemli tema olarak ele alınır. Yazar, aşk ve ölüm arasında bir yakınlık olduğunu düşündürür. Mümtaz peşinde olduğu tamlık düşüncesini, olgunlaşmayı, hayatı güzelleştirmeyi, ölüme rağmen yaşama isteğini aşkta ve aşkın insan ruhunda uyandırdığı duygularda bulur. Aşk ve ölümü hayatın iki yüzü, tamlığın koşulu olarak

algılar. Sanatçı kahramanı Mümtaz'ın aşka yüklediği anlamı, Tanpınar “Aşk ve Ölüm” yazısında şöyle anlatır:

“Sevdiğim bir muharrir «aşk, ölümün gülümseyen yüzüdür» der; bu mes'ut cümleyi her hatırladıkça, onu kendim söylememiş olduğuma müteessir olurum. 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” (Tanpınar, 2000, s. 104).

Hayat, aşk ve ölüm arasındaki metafizik ilişkiyi irdeleyen Mümtaz eksik olan yanını Nuran'a olan aşkıyla tamamlamaya çalışır. Aşk ve sanat ölüme karşı sanatçının sığınağı hayata tutunma alanları olarak işlev görür. Tanpınar, Mümtaz'ın aşka olan bakışının “ölüm düşüncesinin tehdidi altında” şekillendiğini söyler. Tanpınar, Mümtaz'ın sanatçı bilincinin bütün hayatı boyunca babasının ölümünden sonra gerçekleştirdiği yolculuk esnasında yaşadığı ten tecrübesinin etkisinde oluşan bir tür kompleks ile açıklar. Bu kompleks günah ve vicdan azabının oluşturduğu hususi bir aşk ve hayat anlayışına dönüşür. Bu anlayışın zamanla *Orpheus* kompleksine evrildiğini ve Mümtaz'ın hayatındaki insanları kaybetme korkusu içinde veya katbetmiş gibi sevdiğini söyler (Tanpınar, 2016, s. 470). Mümtaz'ın hayat, aşk ve sanat anlayışının ölüm korkusu eşliğinde oluşması ve bilincinin daima geçmişe dönük olarak çalışması mitolojideki *Orpheus* efsanesini çağırıştırır. Tanpınar, Mümtaz'ın aşk ve sanat anlayışını *Orpheus* mitiyle ilişkilendirir. Mümtaz, sevdiği kadını ölümler dünyasından kurtarmaya giden Orpheus gibidir. Orpheus'un eşini kurtarmak için arkasına dönüp bakmaması gerekir. Geriye döndüğü için eşine kavuşamaz. Mümtaz da bu kompleks çerçevesinde oluşan kaybetme korkusu içinde seven, yaşayan bir kahramandır. Zihni ve iç dünyası geçmişe dönüktür, her an arkasına bakmakta çocukluğunun acı hatıralarıyla yaşamaktadır. Mümtaz aşk ve ölüm arasında bir yakınlık olduğunu düşünür ve ikisini bir bütünün parçaları olarak görür. Mümtaz, yazdığı romanın ana fikrini bu aşk anlayışı ile oluşturur. “Aşk, ölümün gülümseyen yüzüdür” cümlesini söylemediği için üzülen yazar bu cümlenin benzerini Huzur'da Mümtaz'a söyler:

“-Çok gelişi güzel var, diyordu, halbuki böyle olmasını istemiyorum. Şimdi seni dinlerken alelaide terkibin dışında bir nevi denemenin lüzumunu hissettim. Bir hikayenin behemehal bir yerde başlayıp bir yerde bitmesi, behemehal kahramanların kesif şekilde, döşenmiş bir rayda yürüten bir lokomotif

gibi yürümesi lazım mı? Belki hayatı zemin gibi alması, onu birkaç kişinin etrafında toplaması yeter. Şeyh Galib bu zemin ve gruplar üzerinde birkaç ruh haleti ile, ömrünün birkaç safhası ile görünse kafi...
-Sonra karşı kıyıları bakarak ilave etti-Şu şartla ki...

-Hangi şartla Mümtaz?

-Bizi izah etsin, bizi ve etrafımızı...

(...)

-Esas fikir diyorsun, o ne? Mümtaz, hiçbir cevap vermedi; hakikaten esas düşünce ne idi?

-Aşk, dedi. Hayatın içimizde gülümseyen yüzü” (Tanpınar, 2017, ss. 196-197).

Mümtaz’ın Nuran için hissettikleri yazdığı romanı yeni baştan değerlendirmeye götürecek kadar mühim bir işleve sahiptir. Mümtaz kitaplardan, şiirlerden öğrendiği aşk duygusunu deneyimlemektedir. Bu deneyim estetik bir yolculuğa dönüşür. Mümtaz ve Nuran’ın İstanbul’un tarihi semtlerine yaptıkları yolculuklar, boğaz gezileri aşklarını tarih ve mekânla özdeşleştirmelerini sağlar. Mümtaz, yazdığı romanı kendi aşk anlayışı ve deneyimi etrafında şekillendirmeye çalışır.

Tanpınar, “Aşka Dair” yazısında bu duygunun ölüme ve ölümle ilişkili bazı rüyalara benzediğini söyler. Aşkın atalarımızdan bize kalan bir miras olduğuna inanır. Bütün âşıkların ilk insandan kendine kadar olan aşk tecrübesini devam ettirdiğini düşünür. *Huzur* romanında Mümtaz ile Nuran’ın aşkı Tanpınar’ın bu duyguyu açıkladığı şu düşünceler ışığında çizilmiş gibidir:

“...aşk tecrübesinin, ölüm tecrübesi ve onunla sıkı sıkıya rabıtalı bazı rüyalar gibi, bize cedlerin mirası olduğuna ve bu ezeliyet fikrinin de oradan geldiğine kaniim. Hattâ daha ileriye giderek, en tecrübesiz âşık bile, kendi macerasının daha eşiğindeyken ilk cedlerin cennetteki telâkilerinden kendisine kadar olan bütün bir tecrübeyi, emsalsiz hazları, acı hayal sukutları ve zâlim ayrılıklarıyla bizzat tatmış gibi kendi nefsinde hazır bulur, diyeceğim” (Tanpınar, 2000, s. 101).

Aynı yazısında “her âşık bir «reminiscence» vehmi içinde yaşar” düşüncesiyle her aşkın bir hatırlama hali içinde sevdiğini belirten Tanpınar; bu düşüncesini Yahya Kemal, Goethe ve Schiller ile ilişkilendirerek aşkı insan kafasının bir oyunu olarak görür. Yazar, yaratma sürecini sanatçı kahramanın eserine ilham kaynağı olan aşk, ölüm, ölümsüzlük gibi duyguları deneyimlendiği sahneler ile oluşturur. Aşk ve sanat, Mümtaz’ın hayatın bir realitesi olarak gördüğü ölümü alt etme/aşma çabası olarak

anlaşılmaktadır. Mümtaz, hayatın gülümseyen yüzü olan aşkı hayatın bir başka realitesi olan ölüm ile dengelemeye çalışır. Bu durum romanda şöyle anlatılır:

“Bazı anlarında Nuran, karşısında iken kendi hayatından çekilmiş görünebiliyordu. Ve bu hal genç adamda, kendi ruh hallerine göre onu bir ölümün perdesi arkasından veya unutulmuş olmanın araya koyduğu uzaklıklardan seyrediyormuş zannını uyandırıyor. Mümtaz’ın bu vehim ve korkularda haklı olduğu bir nokta vardı. Gerçekten bir rüya içinde yaşıyordu” (Tanpınar, 2017, s. 218).

Aşk, Mümtaz’ı hayatının ve geçmişinin sıkıntılarından kurtarıp sanat, tabiat, tarih, medeniyet gibi konulara doğru estetik bir yolculuğa çıkarır. Nuran’ın varlığı Mümtaz’ın yazarlık tecrübesinde estetik bir obje, estetik bir yolculuk metaforu olarak işlev kazanır. Nuran, sanatçı kahramanın bakış açısıyla zihninde kurduğu güzellik formuna uygun bir biçimde çizilmiştir. Nuran, sanatçı kahramanın yaratma yetisini harekete geçiren bir figür olarak Mümtaz’ın yazarlığını geliştiren olumlu yönde pekiştiren bir karakterdir. Bu durum romanın birçok sahnesinde aşk/yaratma bağlamında anlatılmıştır:

“Gündüzleri o kadar vazih, her kenarı, her kıvrımı ayrı ayrı işlenmiş gibi meydanda ve berrak güneş altında yalnız kendisi olan koyların, tepelerin, koruların birdenbire kendilerinin de içinde bir vehim, bir hayal oldukları bu rüya hali Mümtaz için sade o ana ait bir lezzet değildi; belki o anda sanatın büyüye yakın sırrını bulurdu. Nuran’a sık sık:

-Bu senin ruhunun içinden geçmeğe benziyor, dediği zaman, ayrı ayrı nizamlarda üç güzelliğin, sanatın, sevilen tabiatın ve hiç bir cazibesi kaybedilmeyen kadının birbiriyle kendi ruhunda nasıl karıştığını, ne acayip. Büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar alemini bir tek realite gibi yaşadığını kendi de fark ederdi” (Tanpınar, 2017, s. 219).

Sanatın büyüye yakın sırrını Nuran’da bulan Mümtaz aşkın ruhunda oluşturduğu coşkuyla tabiat, sanat ve sevilen kadın arasında çeşitli ilişkiler kurar. İstanbul’u, Boğaz’ı, musikiyi ve sevdiği kadını bir bütün olarak algılar. Bu bütünlük algısı, aşk ve ölüm ekseninde kurgulanan tabiat tasvirleriyle romanın ikinci bölümünde etraflıca anlatılır:

“Fakat halita onun zannettiği kadar sathi olmadığı, Nuran, hayatına birdenbire gelişle kendisinde öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlatmış adeta kendisini kabule hazır şeylerin arasında saltanatını kurduğu için, artık ne İstanbul’u, ne Boğaz’ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkan bulurdu. Çünkü Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle, o kadar canlı hatıranın konuştuğu değişik

güzelliğiyle, hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu. Eski musikiye gelince, o kadar sıkı nizamlar içinde kıvranan, fırtına ve gül yağmurlarını boşaltan diyonizyak cümbüşüyle, insana telkin ettiği bütün ömrünce tek düşüncenin, tek ihtirasın avı ve nezri olmak, onun ocağında yanıp kül olduktan sonra, tekrar yanıp tekrar kül olmak için dirilmek fikri ve birbirlerini çok eski ve adeta unutulmuş güzelliklerin içinden arayıp bulmak zevkiyle bu hazır ve her türlü ihtimali karşılayacak derecede zengin hayat çerçevesini doldurmağa teşvik ediyor, bunu yapabilmenin yolunu gösteriyor, onu yaşamağa içten onları hazırlıyordu” (Tanpınar, 2017, s. 220).

Romanda tabiat, musiki ve Boğaz bir sanat eseri gibi tasarlanan aşka zemin oluşturur. Sanatçı kahraman, aşkın uyandırdığı haller içinde üretkenliği artmış ve eserini oluşturmak için yeni kurgular, tasarımlar ile muhayyilesi meşgul olarak görülür. Mümtaz, aşkın etkisiyle daha önce okuduğu kitaplardan öğrendiklerini farklı bir bakışla görmeye, tasvir etmeye ve hissetmeye başlar. Mümtaz, sanatkâr olarak yaşama isteğindedir. Bu aşk Mümtaz’ın hayatı güzelleştirme çabası olarak gerçekleştirdiği estetik bir yolculuk olarak kurgulanmıştır. Mümtaz kitaplara dayanan hislerini hayatın içinde deneyimleme fırsatı bulmuştur. Aşk, Mümtaz’ın kişiliğinde ve sanatçı benliğinde inşa edici bir unsur olur. Mümtaz, Nuran ile yaşadıkları dolayısıyla büyümeye, olgunlaşmaya başlar. Sanatçı olma yolculuğunda ve Mümtaz’ın gelişiminde bu aşk önemli bir unsur olarak romanın yapısında yer alır. Aşkın, yaratıcı yazarın gelişimi ve sanatçı kişiliğinin üretim eylemi üzerindeki etkisi romanın son bölümünde şöyle anlatılır:

“İhsan, başının etrafında deminden beri altın kavisler çizen bir arıyı eliyle kovaladı ve pencereden sokağın kenarında iten katırtınaklarına bakarak:

-Sen Şeyh Galib'i ne yaptın? dedi.

Genç adam ayağa kalktı:

-O da başka dert, dedi. Bütün füsün sönmüş. Üç haftadır uğraşıyorum. Bir sahife bile yazamadım. Galiba yazamayacağım” (Tanpınar, 2017, s. 351).

Nuran'ın gitmesiyle zihni hayatı durmuş gibiydi. Sanki genç kadın bu mazi rüyasının bütün canlı ve güzel taraflarını beraberinde götürmüş, yerinde tıpkı Mümtaz'ın hayatı gibi bir kül yığını kalmıştı. O kadar dikkatle hazırladığı, beraberinde yaşadığı kahramanlar, bir daha dirilmeleri imkan olmayan gölgeler, sıska ve cansız kuklalar olmuşlardı” (Tanpınar, 2017, s. 351).Mümtaz’ın hayatında ve yaratıcı yazarlığında Nuran ve ona olan aşkın rolü çok büyüktür. Aşkın bitmesi ve ayrılık ile Mümtaz’ın kendi aşkını anlatma çabasında olduğu Şeyh Galip romanı da yarım kalır. Aşk, sanatçı

kahramanın hayat ve sanat arasında kurduğu güzel yaşam üzerinden estetize edilmiş bir motif olarak romanda öne çıkan bir unsurdur.

1.5.1.1. Aşkın Kıyılarından Dünyaya Bakmak

Mümtaz'ın iç dünyasındaki gerçeklik ile dışındaki dünyanın realiteleri hiçbir zaman tam anlamıyla örtüşmez. Çocukluğunda yaşadığı travmatik olayların ve Nuran'dan ayrılmasının etkisiyle hayatı iç dünyasında yeniden kurulur; dış dünyanın onda uyandırdığı empresyonlar iç dünyasının bu ıstıraplı ikliminde şekillenir. Düşünceleri, hayalleri, tasavvurları ve eylemleri gerçekliğin duvarlarına çarpıp yok olduğunda Mümtaz dış dünyada hep onları, içindekileri görmeye devam eder. Mümtaz, hayatın anlamını yitirdiği, dünyanın büyüünün bozulduğu II. Cihan Harbi öncesinde anlamlı bir hayat arayışı içindedir. Mümtaz'ın sanatkârca yaşamak dediği bu hayat kendine ait bir dilin, ahlakın, kültürel ve siyasi göstergelerin birden fazla bakış açısından hikâye edildiği yirmi dört saat süren bir anlatıya sığdırılmıştır. Bu durumu “*Bin Bir Gece'deki eskicinin hikâyesine benzeyen ikiz bir ömrü yaşamaya*” benzeten Mümtaz muhayyilesinin yönlendirmesiyle cenneti ve cehennemi iç dünyasında yaşayan bir karakter olarak görür kendini (Tanpınar, 2017, ss. 62-67). Mümtaz'da aşkın ele alınışı, sanat ve güzellik anlayışının oluşumu da bu iç dünyanın ıstıraplı iklimi ile biçimlenmiştir. Yazar ve Mümtaz aşkı, güzelliği, estetik bir ide olarak sevgiliyi tasvir ederken ırk, coğrafya, kültür arasında bir senteze gider. Tanpınar, Yahya Kemal'in *Bir Tepeden* (Beyatlı, 2004, s. 19) şiiri ve bu şiirin dayandığı zihni arka plan doğrultusunda Nuran'ı biçimlendirir (S. Tural, 2010a, s. 188). *Huzur*'da inşa edilen estetik anlayışın şahsında ifade edildiği, romanın ana karakterlerinden olan Nuran'ın portresi *Bir Tepeden* şiiri düşünülerek İstanbul ve boğaz ile bağ kurularak oluşturulmuştur. Tanpınar'ın, *Huzur*'da ele aldığı birçok meseleyi romanı yazmadan önce makale ve denemelerinde işlediği aşikârdır. “*Yahya Kemal Hakkında*” denemesinde şairin “*Bir Tepeden*” şiirinde geçen bir mısraını yıllar sonra bir romanında, güzelliğin ve estetiğin şahsında belireceği bir karakterin oluşumunda kullanacağını işaret etmiştir:

“Yahya Kemal en büyük liriğimizdir. Hiç kimse şiirimizde kadın güzelliğinden, hatıradan, geçmiş zamandan onun gibi bahsetmedi. “Baktım konuşurken daha bir kerre güzeldin” mısraı belki bütün bir romanın mevzuu olabilir” (Tanpınar, 1998, s. 315).

Tanpınar Yahya Kemal'in "*Baktım konuşurken daha bir kerre güzeldin*" mısrasıyla kadın güzelliğini mükemmel bir şekilde taziz ettiğini (Tanpınar, 1998, s. 321) ve sevgilisine olan hayranlığını kendisinin de şahsi tecrübelerine hitap edilerek şiire dönüştürdüğünü, "*Atlar karışırken ayak altında kalanlar*" mısrasıyla bir harp meydanını belki de bu vesile ile İkinci Dünya Savaşında küçük milletlerin durumunu anlattığını söyler (Tanpınar, 2018, s. 165). İkinci Dünya Savaşı'ndan bir gün önce hocası İhsan hasta yatağındayken İstanbul sokaklarında fiziki ve zihni yolculuklar yapan Mümtaz; Nuran'ı ve onun güzelliğini inşa eden unsurları ırk, coğrafya ile kültür olarak hatırlarken Yahya Kemal'in "*Bir Tepeden*" şiirinin izlerini takip eder gibidir. Tanpınar bu şiirin bir mısraının bir romana konu olabileceğini söyledikten dokuz yıl sonra *Huzur*'u yazmıştır. Nuran'ı ve onun güzelliğini kendi iç dünyasında yaşadığı masalın ve maceranın tesiriyle zihninde biçimlendiren Mümtaz onun şu özelliklerini öne çıkarır:

"Mümtaz genç kadının güzel ve biçimli büstünü, beyaz bir rüyayı andıran yüzünü daha evvelden beğenmişti. Konuşur konuşmaz bu İstanbulludur, diye düşünmüş, 'insan alıştığı yerden vazgeçemiyor, ama bazen Boğaz içi sıkıcı oluyor' dediği zaman kim olduğunu anlamıştı. Mümtaz için kadın güzelliğinin iki büyük şartı vardı: Biri İstanbullu olmak, öbürü de Boğazda yetişmek, Üçüncü ve en büyük şartının tıpkı tıpkısına Nuran'a benzemek, Türkçeyi onun gibi teganni eder derecesinde konuşmak, karşısındakine onun gözlerinin ısrarıyla bakmak, kendisine hitap edildiği zaman kumral başını onun gibi sallayarak konuşana dönmek, elleriyle aynı jestleri yapmak konuşurken bir müddet sonra kendi cesaretine şaşıarak öyle kızarma hiçbir özentisiz telaşsız, büyük ve geniş suları dibi görünecek kadar berrak, bir nehir gibi hayatın ortasında hep kendi kendisini olarak sakın, besleyici akmak olduğunu o gün değilse bile o haftalar içinde öğrendi" (Tanpınar, 2017, s. 81).

Coğrafya, ırk, gelenek ve kültürel mirasın devamı/terkibi olarak tasvir edilen Nuran'ın güzel ve biçimli fiziğini hatırlayan Mümtaz; Nuran'ı zihninde yeniden inşa ederken onun görünüşüne dair niteleyici somut sözcükler kullanmaz. Nuran'ın güzelliğini ve tavırlarını belirleyen iki önemli özellik olarak İstanbullu olmak ile Boğaz'da yetişmesine dikkat çeker. Bir üçüncü husus ise Nuran'ın sesi ve musiki kültürüdür. Bu kültür üzerinden Mümtaz mazi ile bağ kurar. Mümtaz İstanbul sokaklarında geçmişe yolculuklar yaparken yakın ve uzak geçmişini hatırlayarak Nuran'ın güzelliğini iç dünyasında farklı yönleriyle yeniden inşa eder. Mümtaz'ın sanatçı muhayyilesi özellikle Nuran'ı hatırlarken faal olur. Nuran'ın portresini İstanbul, Boğaz kültürü, klasik Türk musikisi, Mevlevi cetleri ve halk türküleri etrafında oluşturur. Yazar;

yaşadığı dönem, neslinin anlayışı, devrinin sanat yönelimleri, hocası Yahya Kemal’in izinde kurduğu mazi bilinci ve sanat zihniyetiyle aşkı ve güzeli inşa ederken coğrafya/ mekân ile geleneğin vücut bulduğu İstanbul’u/ Boğaz’ı romanda merkezi konumda olan bir karakter gibi ele alır. İstanbul’un/Boğaz’ın aşkın ve güzelliğin inşasında rolü Nuran ile Mümtaz’ın duygu dünyasındaki inşa edici yanı şöyle anlatılır:

“Gündüzleri o kadar vazih, her kenarı, her kıvrımı ayrı ayrı işlenmiş gibi meydanda ve berrak güneş altında yalnız kendisi olan koyların, tepelerin, koruların birdenbire kendilerinin de içinde bir vehim, bir hayal oldukları bu rüya hali Mümtaz için sade o ana ait bir lezzet değildi; belki o anda sanatın büyüye yakın sırrını bulurdu. Nuran'a sık sık:

-Bu senin ruhunun içinden geçmeğe benziyor, dediği zaman, ayrı ayrı nizamlarda üç güzelliğin, sanatın, sevilen tabiatın ve hiç bir cazibesi kaybedilmeyen kadının birbiriyle kendi ruhunda nasıl karıştığını, ne acayip. Büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar alemini bir tek realite gibi yaşadığını kendi de fark ederdi. Onun için ara sıra kendisine sorardı: “Birbirimizi mi, yoksa Boğaz’ı mı seviyoruz?” Bazen çılgınlıklarını ve saadetlerini eski musikinin getirdiği coşkunluğa yorar, "Bu eski sihirbazlar bizi ellerinde oynatıyorlar." diye düşünür ve Nuran'ı onlardan ayrı düşünmeğe, yalnız başına ve kendi güzellikleri içinde aramağa çalışırdı. Fakat halita onun zannettiği kadar sathi olmadığı, Nuran, hayatına birdenbire gelişle kendisinde öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlattığı adeta kendisini kabule hazır şeylerin arasında saltanatını kurduğu için, artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkan bulurdu. Çünkü Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle, o kadar canlı hatıranın konuştuğu değişik güzelliğiyle, hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu” (Tanpınar, 2017, ss. 219-220).

Sanatçı kahramanın, *sanatın büyüye yakın sırrını* bulduğu anlar, Nuran, Boğaz ve musiki ile oluşturulan rüya hali olarak verilir. Bu rüya hali şiir anlayışını *dilde rüya halini kurmak* (Kaplan, 2013, s. 223) olarak ifade eden Tanpınar’ın sanatçı kahramanla aynileştiği bir zemin katmaktadır romana. Estetiğinin temelini rüya fikri üzerinde inşa eden Tanpınar bu fikrin Mümtaz’ın da estetiğinin ilk kıvılcımlarının uyandığı Antalya’daki mağarada oluştuğunu belirtir (Kaplan, 2013, s. 224). Estetiğinin oluşumunda Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’i zikreden, Yahya Kemal’den dil bilinci, şiirde mükemmeliyet, tarih ve millet anlayışı noktasında etkilenen Tanpınar, şiir estetiğinin ise hocası ile farklı olduğunu söyler. Divan şiiri, Klasik Türk Musikisi ile Batı müziğine girmesinde Yahya Kemal’in yönlendirmesi etkilidir (Kaplan, 2013, s. 224). *Huzur*’da Mümtaz’ın sanat anlayışının oluşumunda etkilendiği kaynaklar ve

genç kahramanın sanatçı beninin oluşumunda en önemli karakter İhsan'dır. İhsan'ın yönlendirmeleriyle sanatçı tarafı beslenen Mümtaz; Fransız sembolistlere, Divan şiirine, Klasik Türk Musikisine, Batı müziğinin ve resminin zirvelerine bu destek sonucunda ulaşır. Mümtaz, İhsan'ın fikirlerine ve estetik anlayışına değer vermekle birlikte onun tarihe ve millete dönük tarafının çok belirgin olduğunu düşünerek sanat anlayışlarının farklı olduğunu belirtir. Tanpınar bu farklılığın, kendisiyle hocası Yahya Kemal arasında olduğunu da belirtir (Kaplan, 2013, ss. 223-224). Huzur'da hayatın tamlığına dönük anlam arayışı Mümtaz'ın estetik arayışı ve kimlik problemi ile birlikte ele alınır. Romanda "*kendimizin peşinde*" bir kimlik arayışı içinde olan Mümtaz'ın yok olan bir geleneğin huzurlu estetiğinde klasik Türk musikisiyle mistisizme sığındığı görülür. Mümtaz'ın bu yönelimi Nuran'a olan aşkıyla daha da derinleşir ve bu dönüşüm anlatının dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. Ailesinin uzun bir tasavvuf geçmişi bulunan Nuran, Mümtaz'ın estetik anlayışını ve muhayyilesini harekete geçiren tüm arzularının sembolü olarak temsil edilir. Osmanlı seçkinlerinin kültürel özelliklerini ve erdemlerinin sentezi olarak gösterilen Nuran (F. M. Gürle, 2013, ss. 102-103), Divan şiirine ve eski musikiye hayran olan Mümtaz'ın sanatçı bilincinin dayandığı 'kutsal pınar' olarak resmedilir.

Mümtaz'ın şiir anlayışının ve estetik perpesktifinin oluşumunda eski şiir ile Batı şiiri, klasik musiki ile Batı müziği terkip halinde gösterilir. Divan şiiri Mümtaz'ın İhsan vasıtasıyla zevkini edindiği estetik bilincine yön veren kaynaklarından. Şahin, Nuran'ın güzelin sembolü olarak çizilmesinde Divan şiirindeki sevgili tipinin etkili olduğunu Tanpınar'ın 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin giriş kısmındaki aşk anlayışıyla bağlantılı olarak değerlendirir (Şahin, 2012, s. 147). Tanzimat dönemiyle birlikte Divan şiirinin en çok eleştirilen özelliğinin hayal dünyası tespitinde bulunan Tanpınar, asırlarca devam eden hayal kalıplarının değişmeyen sembolü ve çok renkli hususî bir dil anlayışı kurduğunu belirtir. Divan şairleri asırlar boyunca işledikleri hazır hayaller ve mazmunlar üzerinden inşa ettikleri bu mücerret dille, muayyen bir estetiğin/güzelliğin muayyen bir şekilde övülmesiyle muayyen bir sevgili ve aşk anlayışı kurmuştur (Tanpınar, 1988, s. 5). "Peyzajda, güneş sisteminde, kozmik hadiselerde benzerini gördüğümüz bu aşk istiaresi tabiatıyla duyuş ve duygulanma tarzlarını da tayin edecekti" (Tanpınar, 1988, s. 6) diyen Tanpınar, Divan şiirinde aşkın sembolizasyonunda güneş sisteminin örnek alındığını sevgilinin hükümdarla

özdeş kabul edildiğini belirtir. Bu temsilde hükümdar olan sevgiliye özelliklerini veren güneştir. Güneşin dünyayı ısıtmasından ve aydınlatmasından hareketle sevgili aşkın hayatını ve ruhunu aydınlatan ya da karartan yönleriyle nur, ışık özelliğiyle ele alınır. Bu sistemde hükümdar güneş ile sembolize edilir. Eski şiirde aşkın cemiyet haddini dinle ve tasavvufla beraber ele alınırsa iki tabakayla ilişkili bir istiare olduğunu ifade eder (Tanpınar, 1988, s. 9). Buradan hareket edersek aşkın klasik şiirde olduğu gibi Tanpınar'da da bir bütünlük formu olduğu sonucuna ulaşırız. Tanpınar, devrinin sezgiyi öne çıkaran felsefi ekollerinin de etkisiyle sanatçı kahramanı Mümtaz'ı bütünlük, tamlik formuna aşk ve aşkın tesiriyle iç dünyasında gelişen algılar, empresyonlar ile ulaştırmaya çalışır. Mümtaz'ın sevdiği kadının adının Nuran olması tesadüf değildir. Nuran, Mümtaz'ın kararsız kişiliğini ve sanatçı benliğini nuruyla/ışığıyla aydınlatır. Sanatçı kahramandaki dönüşüm, eserini/Şeyh Galip romanını Nuran merkezli düşünmesi ve üretmesi sevgili formunun eski şiir ile klasik musikinin sentezlenerek oluşturulduğunu düşündürmektedir:

“Mümtaz yavaş yavaş Nuran'ın başının etrafına sevdiği ve özlediği şeyleri topladıkça kendisini kuvvetlerine daha sahip buluyordu. O da asrımızın büyük romancılarından biri gibi, bir kadına dayandığı zaman yaşadığını duymağa başlamıştı. O vakte kadar epeyce şey okumuş, az çok düşünmüştü; fakat şimdi onların hayatına daha kudretle geçtiğini, Nuran'a olan sevgisiyle canlı hayata çıktıklarını anlıyordu. Sanki Nuran kafasında ve etrafındaki şeylerin arasında bir ışık külçesi imiş gibi hepsi onunla aydınlanmış, en dağınık unsurlar bir terkip haline gelmişti. Eski musikimiz bunlardan biriydi. Nuran'la tanıştıktan sonra bu sanat onun için bütün kapılarını açmış gibiydi. Şimdi onda insan ruhunun en saf ve diriltici kaynaklarından birini buluyordu.(...)Bu gezintilerden dönüşlerinde Mümtaz'ı yazmakta olduğu Şeyh Galip için sıkıştırıyordu. Üçüncü Selim devrinin bu iç romanı kendisine ait bir şey olacaktı. Mümtaz Hatice Sultan'la Beyhan Sultan'ın portrelerini Nuran'ı düşünerek çizmişti. Şimdi genç kadın müsveddelerdeki tasvirleri okurken adeta terzisinde model veya bir mağazada kumaş seçer gibi titiz oluyordu.

-Birisinde Memling'le, öbüründe Şeyh Galib'le berabersin...” (Tanpınar, 2017, ss. 178-180).

Kendisini ve bütün kâinatı tek bir varlık olarak görmeyi Şark'ın önemli bir özelliği olarak gören Mümtaz (Tanpınar, 2017, s. 180), aşk ve ölüm arasındaki yakınlıktan hareketle insanın kurtuluşunun bu güzellik anlayışında saklı olduğunu düşünür. Sanatçı kahraman Mümtaz döneminin bir büyük roman yazarı gibi bir kadınla birlikte olunca yaşadığını hissettiğini ifade eder. Hayatı duyma ile okuduklarına aşkın verdiği tamlik formuyla, Nuran'ın etrafında kurduğu sanat ve güzellik anlayışını kastedir. Nuran'ın zihnini ve etrafındaki hayatı bir ışık külçesi gibi aydınlattığını söyler.

Hayatının, zihninin ve sanatçı kişiliğinin en dağınık unsurlarının Nuran'ın ışığıyla bir terkibe ulaştığını belirtir. *Aşk ve Ölüm* (Tanpınar, 2000, ss. 104-108) yazısında “aşk, ölümün gülümseyen yüzüdür” sözünün yazarını kışkırttığını söyleyerek “büyüğe, bütüne, kemale, ancak onlara eriştiğimiz, bu tecrübeleri nefsimize mal ettiğimiz zaman vasıl oluruz.” der. Bu sözler ölüm karşısında aşkın sağladığı tamlık düşüncesiyle, aşkın insan hayatını güzelleştirmesi ve güzelliğin ölümden veya ayrılıktan sonra da tutunacak, yaşanacak bir zemin sağladığı anlaşılmaktadır. Şahin, *Huzur*'da Nuran ile Mümtaz aşkının “tamlık”a ilişkin metaforlarla kurulduğunu aşk yolculuğunun bu metaforları içerdiğini belirtir. Mümtaz'ın Nuran'ı gördüğünde zihninden geçen “altın meyve/dal budak saçan ağaç” mecazları Yunan mitolojisinde “tamlık”ın simgesel ifadeleridir (Şahin, 2012, ss. 152-153). Bu simgesel ifadeler Nuran'ı tasvir ederken ya da betimlerken Mümtaz'ın bilincinden verilir. Nuran ve onun güzelliğinin Mümtaz'ın iç dünyasında oluşturduğu güzellik fikri Nuran'ın maddi özelliklerinden çok sanatçı kahramanın bilincinde çoğalan empresyonlardır. Tanpınar, Nuran'ı simgesel olarak Mümtaz'ın iç dünyasında çoğaltarak aşk bittikten, Nuran ile Mümtaz ayrıldıktan sonra da simgesel sevgili ve onun etrafında biçimlenen güzellik fikrinin Mümtaz'ın iç dünyasında/bilincinde yaşamasına imkân vermiştir. Aşk ve sevgili etrafında kurulan empresyonlar, sanatçı kahramanın tamlık düşüncesini ifade ederken kullandığı sembolik dille tamlık fikrini dil düzeyinde ve sanat anlayışında sağlamak için kullanılmıştır.

Sanat, sanatkâr ve eser ilişkisini “Bir sanat eserinde rüyasını nakletmek veya rüyanın tesadüflerini taklit etmek, insan muhayyilesinin, isterse, kolayca benimseyebileceği nizamsızlıklarla sun'i bir acayiplikler silsilesi kurmaktan başka bir şey değildir.” (Tanpınar, 1998, s. 34) anlayışıyla yorumlayan Tanpınar; Mümtaz'ın Nuran'ın şahsında gördüğü rüyasını estetik, mistik bazen de seküler yorumlarla Şeyh Galip romanına nakletmek istemiştir. Mümtaz sanat alanındaki kararsızlıklarını değişen toplumun hayat şekillerindeki nizamsızlıkların ürettiği ikili hayat tarzını Nuran ile kurduğu musiki, İstanbul ve şiir iklimi ile aşmaya çalışmıştır. Nuran ve aşkın sanatçı kahramanda yarattığı dönüşüm onu ferdi saadeti ile toplumsal sorumluluğu arasında bir seçim yapma noktasına ulaştırmıştır.

1.5.1.2. Sanatkârca Yaşama Arzusu

Mümtaz hayal kurmayı seven, iç dünyasında yaşamayı ve buradan hayata bakmayı tercih eden bir karakterdir. Sosyal gerçeklikte aktif olarak yer almak istemez, büyük eylemlerin peşinde değildir. Üstünlüğü tefekkürde, kültürün ve hayatın devamında arayan maruz bir müşahit olmayı, seçkinliği tercih eder. Hayatı güzelleştirmeyi, sanatkârca yaşamayı ve yaşam ile sanat arasında ilişki kurmayı arzular. Ancak bu arzular hayatın sert kabuğu ve realitenin gerçeklikleriyle karşılaşınca büyük bir hayal kırıklığına ve boşluğa neden olur. Mümtaz bu boşluğu geçmişe dönerek çocukluğunun ve mutlu olduğu güzel günlerin hatıralarını anımsayarak aşmaya çalışır. Mümtaz'ın bu tavrı kendini sorgulamasına; sorumluluk düşüncesi ile hayat ve sanat anlayışını değiştirmesine yol açar. Sanatçı romanları arayış ve yolculuk, bireyin oluşumu ve eğitimi, ailesi ve yetiştiği çevrenin ve toplumsal koşulların etkisi gibi konuları işlemesi bakımından bildungsroman geleneğini devam ettirir. Gürle'ye göre roman kişileri, bildungsromanlarda deneyimleri ve başkalarıyla kurdukları ilişki sayesinde ilk düşüncelerini terk ederek inandıkları ve aşınası oldukları gerçekliğin ve hayatın nasıl illüzyona dönüştüğünü keşfederler. Gürle bu durumun Hegel'in Fenomenoliji'sinde olduğu gibi bilincin somut olarak açığa çıkarılmasıyla gerçekleştiğini belirtir. Kahraman, bir süreç içinde gerçek bildiklerinden ve inandıklarından şüphe etmeye başlar. Böylece kahramanın olgunlaşma, bilinci aracılığıyla kendi geçmişini izleme ve kimliğini keşfetme süreci gerçekleşir. Hakikatin ne olduğunu bulmaya çalışan birey kendi gerçeklerinden şüphe ederek, eski kanaatlerini bırakır; kendisine yabancılaşarak gerçeğe ulaşır. Gürle'nin 'kendilik bilgisi' dediği ve Hegel'in *Fenomenoliji*'sindeki trajik yapıya benzettiği bu süreçte başlangıçta saf bir bilince sahip olan kahraman; kendisini temaşa eder, süreç içinde kendisine yabancılaşır sonunda kendilik bilgisine sahip olur (M. Gürle, 1996, s. 38). Mümtaz'ın genç bir sanatçı olarak oluşum sürecini ele aldığımızda, çocukluğundan gençliğine hayat telakkisinin ve sanatçı benliğinin hangi süreçler ve deneyimler eşliğinde nasıl şekillendiğini anlayabiliriz. Mümtaz'ın yaşadıkları, savaş anıları, yolculukları, karşılaştığı insanlar kişiliğinde dönüşü mümkün olmayan tesirler bırakır. Bu tesirler onun sanatçı kişiliğinin oluşumunu da belirler. Bireyin kendisini tanımasının ve anlamasının toplumsal koşullar içinde mümkün olduğunu belirten Gürle, roman kahramanın dünyaya açılmadan aslında kim olduğunu fark edemeyeceğini söyler. Bu nedenle evden çıkmanın Bildungsromanın

başlangıç noktası olduğunu vurgular (M. Gürle, 2016, s. 158). Bildungsroman yapısını ve temalarını sürdüren sanatçı romanlarında da kahramanın evden ayrıldığını görürüz. *Huzur* romanında Mümtaz evinden ayrılmak zorunda kalır ve yollara düşer. Bundan sonra kahramanın deneyimleri, yaşamı çok zorlu ve trajik olaylara sahne olur. Olgunluk ve büyüme süreci, sanatsal kişiliğin oluşumu bu deneyimler ve olaylar üzerinden inşa edilir. *Huzur*'da Mümtaz'ın gelişimi ve olgunlaşması, kendine yabancılaşma süreci ve sanatçı kişiliğinin oluşumu; babasının öldürülmesi ve akabinde evlerinden ayrılmak zorunda kalan, annesinin eline tutunan duyarlı bir çocuğun yolculuğu ile başlar.

Mümtaz, romanın birinci bölümünde geri dönüşlerle çocukluk yıllarına döner. Yazar, sanatçı kahramanın anlatı zamanında yaşadığı hüznün, kederin, yalnızlığın, çatışmanın ve kişiliğindeki huzursuzluğun kaynaklarını göstermek için okuru Mümtaz'ın iç dünyasını biçimlendiren temele, çocukluk yıllarına götürür. Anlatı, zamanında Mümtaz'ın huzursuzluğuna neden olan durumlar, İhsan'ın hastalığı, savaş tehlikesi, Nuran ile bir yıl önce yaşadıkları aşk üzerinden ilerler. Ancak Mümtaz'ın hayatı boyunca unutamadığı, kişiliğinde onulmaz yaralar bırakan, sanatçı kişiliğinin ve kendinin farkına vardığı anlar vardır. Bu anlar, sanatçı romanlarında önemli kırılma anları olarak görülür ve sanatçı kişiliğin gelişiminde belirleyici karar anları olarak değerlendirilir.

Tanpınar, Mümtaz'ın çocukluğunu İhsan'ın hastalığı ve Nuran'dan ayrılmış olmanın verdiği kederle çağrışımlar yoluyla İstanbul sokaklarında hayatına tesir eden önemli sahneleri hatırlamasıyla empresyonlar üzerinden verir. Bu anların anlatılması; geçmişin ve geçmişin devam ettiği hâl'in sanatçı kahramanın kişiliğini değiştirecek bir biçimde kurgulanmasıdır. Mümtaz'ın çocukluğu ve çocukluğunda yaşadığı travmatik olaylar; sanatçı benliğini kuran, geliştiren koşullar olarak şiire, müziğe ve sanata duyarlı bir insan olmasının romandaki dayanaklarıdır. Çocukluğunda yaşadığı acı olaylar hayatı boyunca Mümtaz'ı takip eder ve hayata bakışını değiştirir. Mümtaz'ın çocukluğundaki kırılma anlarının ve travmatik olayların sanatçı benliğini inşa etmesi; Freud'un edebi eserin oluşumunda çocukluğun rolü üzerine yaptığı değerlendirmelerle uyumlu bir biçimde kurgulanmıştır. Mümtaz bir somnambul (uyurgezer) hâliyle gündüz düşleri gören bir sanatçı karakter olarak çocukluk anlarıyla yaşadığı an arasında gösterilir. Bu düşler onu çocukluğuna, geçmişinin unutamadığı anlarına ve

anılarına götürür. Bu bağlamda Freud'un "gündüz düşleri" ve yazarlık arasında kurduğu ilişkiye -Tanpınar'ın da bildiğini varsayarak- değinmek gerekir. Freud, "*Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri*" (Freud, 1908) yazısında edebi eserin oluşumunu şu şekilde izah etmiştir:

"Yazar, gündelik hayatta karşılaştığı bir olaydan gayri ihtiyari çocukluğuna gider ve yaşadığı bir tecrübeyi hatırlar. Böylece, içinde o yıllarda duymuş olduğu 'bir isteği' tekrar canlandırmak arzusu uyanır. Ve yazar, kuvvetle hissettiği bu isteği gerçekleştirecek bir 'anlatı' için harekete geçer. Süreç, zihindeki eski ve yeni materyalin bir arada kullanılmasıyla tamamlanır"(Cebeci, 2004, s. 175).

Tanpınar, sanatçı kahramanını ve sanat anlayışını oluştururken onun çocukluğundan yararlanmışır. Bu çocukluk yazarın kendi geçmişinden izler taşımaktadır. Mümtaz'ın sanatçı benliğinin ve kişiliğinin kurucu unsurları olarak işlenen çocukluğundaki bu anılar; baba ve annenin ölümü, savaş nedeniyle yaşadığı şehirden ayrılma, S'den A'ya yaptığı yolculuk sırasında ilk cinsel tecrübe ile günah fikri, yaşadığı acıya eşlik eden halk türküleri, annesinin ölümünden sonra A'da tabiata, denize yöneldiği dönemdir. Bu anların Mümtaz'ın sanatçı benliği üzerindeki önemini Tanpınar da belirtir:

"...Mümtaz bütün hayatı boyunca o ilk gecenin tesiri altındadır. Onda sanatkar taraf bu ağır şartlar içinde doğar. Bir nevi kompleks teşekkül eder. Hata karşısında günah ve vicdan azabı kompleksi. Aşkı ve dolayısıyla hayatı hususi bir şekilde görür" (Tanpınar 2016:470).

Huzur'da Tanpınar'ın da işaret ettiği "sanatkar taraf"ın içinde olduğu travmatik çocukluk anılarına uzunca yer verilir. Tanpınar, romanın bu bölümlerinin ağırlığını ikrar eder. Roman boyunca sanatçı kahramanın davranışlarına yön veren bir kompleksin temeli olarak bu pasajın önemini vurgular. Anlatıcı, romanın ilk bölümünün üçüncü ve dördüncü kısımlarında Mümtaz'ın çocukluk dönemini anlatır. Mümtaz, babasıyla annesinin birkaç hafta arayla ölümünden sonra hem hocası hem de babası yerine koyduğu amcası oğlu olan İhsan'ın ve eşi Macide'nin yanında büyümüştür. İhsan'ın zatürree olmasıyla garip bir heyecana kapılan, korku içinde yaşayan Mümtaz çocukluğuna geri döner. Anlatıcı Mümtaz'ın bu hâlini, psikolojik durumunu çok çarpıcı bir şekilde çocukluk yıllarına bağlayarak tasvir eder:

“Mümtaz, bu psikolojiyi ömründe ilk defa olarak tanımıyordu. Onun için benliğini, o sular altında uyuyan, fakat her şeyi idare eden kesif tabakayı biraz da bu korku yapardı. İhsan, daha o çocukken içine çöreklenen bu yılanı, kökü kalbinde ağacı ondan sökebilmek için çok uğraşmıştı. Fakat asıl Macide'nin eve gelişi ile Mümtaz iyileşmiş, yüzünü güneşe çevirmişti. Onun eline geçene kadar Mümtaz, her şeye küskün, etrafa kapalı, gökten yalnız felaket bekleyen bir mahlûktu ve bunda da haklıydı” (Tanpınar, 2017, s. 25).

Anlatıcı, Mümtaz'ın içinde bulunduğu psikolojiyi ve anlatı zamanındaki hâli vermek için sanatçı kahramanın geçmişine gider. Bilinçaltına yerleşen ve zaman zaman yüzeye çıkan anılar Mümtaz'ın yaşadığı kriz anlarını daha da yoğunlaştırır. Alıntılarımız paragrafta Tanpınar psikanalizin birçok terimini kullanır: psikoloji, benlik, sular altında uyuyan korku, kesif tabaka, çocukken içine çöreklenen yılan, gökten yalnız felaket bekleyen mahlûk... Tanpınar, Mümtaz'ın çocukluğunda içine yerleşen korkuyu bu cümleler ile anlatırken onun kişiliğinin ipuçlarını da verir. Mümtaz'ı her şeye küskün, içine kapanık, gelecekte yalnız felaket bekleyen bir insan olarak tasvir eder.

Mümtaz'ın benliğinde yer edinen korkunun anlatımı sanatkâr yanını oluşturan çocukluk döneminin zorlu hikâyesi ile sürdürülür. Babasının S... 'nin işgali gecesinde tam şehri terk edecekleri saatlerde ev sahibine düşman bir Rum tarafından öldürülmesi ile sonrasında yaşananlar Mümtaz'ın iç dünyasında yer edinen ve yılanla benzetilen korkunun sebepleridir. Tanpınar romanda bir kaç defa “Mümtaz o anı/ o sahneyi hiç unutamadı.” cümlesini kullanır. Bu cümlenin ilk kullanıldığı yer babasının evlerinin bahçesine gömülme sahnesidir:

“Biraz sonra komşular gelmiş, ihtiyar bir adam onları ölünün üstünden kaldırmağa çalışmış, "Bu kadar iyiliğini gördük. Şu adamı açıkta bırakmayalım, gömelim, şehittir, elbisesiyle gömülür", demişti. Sonra isli bir fenerle yarı çılgın bir bahçıvanın tuttuğu henüz denge girmemiş petrol lambasının ışığı altında, bahçenin bir köşesinde, büyükçe bir ağacın dibinde, alelacele bir mezar kazmışlardı. Mümtaz bu sahneyi hiç unutamadı. Annesi yukarıda hep ölünün üstünde ağlıyordu. Kendisi bahçe kapısının bir kanadına yapışmış, büyülenmiş gibi oradan ağacın dibinde çalışanlara bakıyordu. Üç insan, ağacın dalına astıkları bir fenerin altında çalışıyorlardı.(...) Bahçedekiler şimdi kıpkırmızı bir göğün altında çalışıyorlardı. Bir an sonra tek tük şarapnel parçaları bahçeye düşmeğe başladı. Sonra şehirde büyük, bendini yıkmış sularını geçen bir uğultu başladı. Bu her türlü sestten bir mahşerdi. Bir adam bahçenin çitinden içeriye atladı. Şehre giriyorlar, diye bağırdı. O zaman hepsi birden durdular. Fakat annesi aşağıya inmiş valıyordu. Mümtaz daha fazlasına dayanamadı, eli birdenbire tutunduğu kapının kanadında gevşedi ve yere yıkıldı. Olduğu yerde kulağına birtakım sesler geliyor, fakat etrafındakilerden büsbütün başka

şeyler görüyordu. Babası her akşam yaptığı gibi büyük kesme billur lambanın şişesini çıkarmış, onu yakmağa çalışıyordu” (Tanpınar, 2017, ss. 26-27).

Babasının defninden sonra yarı baygın bir halde annesinin talimatlarıyla yola düşen Mümtaz’ın hayatında yeni bir safha başlar. Yaşadıkları şehrin işgalini ve yanmasını bir tepeden seyrettikten sonra düşmandan kaçmak için yollara düşen perişan insan kalabalıklarının arasına karışırlar. Bu anları hayal görür gibi hatırlayan Mümtaz, bu esnada annesinin davranışlarındaki değişimi unutamaz. Annesinin elini sıkı sıkı tutmuş yürürken hayal eden Mümtaz’ın bu halini yazar şu cümleyle tasvir eder: “Mümtaz avuçlarında hala bu kilitlenmenin, belki ölümün ötesine kadar sürecek kavrayışını duyardı” (Tanpınar, 2017, s. 27). Yazarın Mümtaz’ın bu yolculuk esnasında yaşadıklarını ölümün ötesine kadar devam edecek bir duygu olarak belirtmesi çocukluk dönemindeki anıların kişiliğini inşa edici yönünü vurgulaması bakımından önemlidir.

Yolculuk, künstlerroman ve bildungsromanda kahramanın gelişimini, hayata açılmasını sağlayan bir temadır. Kahramanın oluşumunu gerçekleştirmesi ve gelişmesi için evinden, yurdundan ayrılması gerekir. Babasının ölümünden sonra Mümtaz’ın annesiyle işgalden ve ölümden kaçmak için zorunlu olarak yollara düşmesi trajik bir durumdur. Bu yolculuk esnasında Mümtaz’ın unutmadığı bir hadise daha gerçekleşir. Yolculuğun ikinci gecesi bir handa savaştan kaçan genç bir kızla yakınlaşır. Sanatçı kahramanın ilk cinsel tecrübesi olarak tasvir edilen bu olay, anlatıcı tarafından Mümtaz’ın bedenini keşfettiği, büyüme sürecinin bir emaresi olarak gösterilir:

“Mümtaz bu genç kıızı yalnız birkaç saat gördü. Fakat o geceden sonraki uykularında, onun, bütün gece vücudunda duyduğu yakınlığının verdiği duyguyu duydu. Uzun zaman, o gece birkaç kere olduğu gibi, onun kolları arasında, onun göğsü göğsünde ve saçları yüzünü örtmüş, yahut alnı nefesiyle buğulu uyandı.(...) Fakat uykuya dalar dalmaz, bacakları ve kollarıyla Mümtaz’ı kavlıyor, sanki annesinin koynundan zorla çekiyor, yüzü bütün bir saç ve nefes kalabalığıyla yüzüne geçiyor yahut onu göğsünün tam ortasına çekip bastırıyordu. Mümtaz sık sık bir kucaklayıştan veya iniltilerden uyandıkça, bu yabancı ve bilinmedik iştihalarla dolu vücudu bu kadar kendisiyle içiçe görmekten şaşırıyor, bütün vücuduyla, bir akşam evvel ilk tecrübesini yaptığı ölümden başka türlü ölmeğe hazır bu vücut, yaklaştığı her şeyi adeta nefesinde yumuşak bir maden gibi eriten bu nefes, bu acayip ve gergin yüz onu korkutuyor, hala yanmakta devam eden gaz lambasının ışığında gözlerinin kendinde olmayan pırıltısını görmemek için gözlerini yumuyordu” (Tanpınar, 2017, s. 29).

Mümtaz'ın bu yolculuğunun kişiliğinin oluşumunda önemli bir rolü vardır; roman boyunca etkisini sürdüren bir izlek olarak defaatle hatırladığını görürüz. Bu cinsel hazzın uyandırdığı hislerin etkisinde yolculuğuna devam eden Mümtaz babasının ölümünü düşünür ve bayılacak gibi olur. Cinsel tecrübenin arkasından gelen haz duygusuyla ölüm fikrinin birleşmesi ve bunun uyandırdığı suçluluk duygusu Mümtaz'ın rüyalarına sinen iki başlı bir yılan imgesiyle hayatı boyunca peşini bırakmayan bir anı olur. Mümtaz babasının ölümünden kendini sorumlu tutar ve suçlar. Büyük bir günah işlemiş gibi hisseder. Babasının hayali karşısında belirir ve onu bir daha göremeyecek olmanın acısını duyar. Mümtaz'ın cinselliği ve cinsel hazzı yaşadığı bu ilk eylem sonrasında ilk günah düşüncesini doğurmuştur. Anlatıcının erotik imgeler ve tasvirlerle anlattığı bu anlar; kahramanın haz ve günah ikileminin başlangıcı olarak gösterilir. Mümtaz'ın roman boyunca gördüğü “gündüz düşlerine” ilk örnek olarak bu sahnededir. Anlatıcı, sanatçı kahramanın kişiliğini derinden etkileyen bu cinsel haz duygusuyla günah işlemiş olmanın verdiği suçluluk psikolojisini babasının ölümüyle aynı bağlamda gösterir:

“İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı; kendisini bilmediği şeylerden mücrim sanıyordu. Belki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi. Bu çok korkunç bir duygu idi. Kendisini son derecede sefil buluyordu. Bu garip ruh hali Mümtaz'da senelerce devam edecek, her adım atışında ayağına takılacaktır. İlk gençliğine girdiği devirlerde bile Mümtaz bu hislerin içinde kalacaktır. Rüyalarının bir tarafını dolduran hayaller, o garip tereddütleri, korkuları, hayatının zenginliğini ve ıstırabını yapan bir yığın ruh hali hep bu ikiz tesadüfe bağlıdır” (Tanpınar, 2017, s. 32).

Mümtaz, babasının ölümünü genç kız ile yaşadığı cinsel deneyimle ilişkilendirir, derin bir acı hisseder. Kendisini sefil bulur. Ölümün ve babasının yitirmenin verdiği acı ile cinselliğin getirdiği haz arasında ilişki kurulur. Bu iki durumun birleştirilmesi yazar tarafından bir ikizlik hali, “ikiz tesadüf” olarak Mümtaz'ın hayatına yön veren ve gençliğinde bile psikolojisini, kişiliğini, iç dünyasını yapan bir unsur olarak aktarılır. Tanpınar, Mümtaz'ın çocukluğunda yaşadığı travmatik olayları onun bütün yaşamına ve romanın tamamında yaşadıklarına sirayet etmiş olarak gösterir. Mümtaz'ın çocukken yaşadığı bu cinsel deneyim zihin dünyasında hayat, aşk ve ölüm üzerine olan düşüncelerini belirler. Sanatçı kahramanın çocukluğunda yaşadığı bu cinsel tecrübe ve sonrasında gelişen suçluluk duygusu, Mümtaz'ın hayatının ilerleyen safhalarında da haz ile günah ve haz ile azap arasında gidip gelen bir kişi olarak şekillenmesine neden olmuştur. Şahin, Mümtaz'ın yaşadığı bu cinsel tecrübenin ve sonrasında beliren

suçluluk/günahkârlık hissinin babaya karşı işlenen ve simgesel anlamı olan bir günah olarak değerlendirilebileceğini belirtir. Baba figürünün genellikle simgesel olarak “geçmiş”i temsil eden bir unsur olarak yorumlandığını belirten Şahin, günah ve suçluluk duygusunun Tanrı’ya veya kendiliğe karşı işlenmiş bir eylemden kaynaklandığı bir yorumun mümkün olduğunu belirtir (Şahin, 2012, s. 386).

Haz ve günah ikileminde kalan Mümtaz bu günden arınmanın çaresini bulmaya, ikiz hayat algısını aşmaya ve yaşamı bütüncül bir bakış açısıyla anlamaya çalışır. Nuran ile olan aşkına ve sanat anlayışının oluşmasında bu deneyimin payı büyüktür. Yolculuk teması roman boyunca devam eder. Mümtaz’ın İstanbul sokaklarında yürürken gördüklerinden hareketle iç dünyasına yönelmesiyle birlikte yaklaşan savaşın ona çocukluğundaki savaş günlerini ve yaşadıklarını hatırlattığını görürüz. Nuran’a olan aşkıyı anımsarken eş zamanlı bir şekilde çocukluğundaki ilk ten tecrübesine gider; bu durum zamanda sıçramalar ve bellekte yapılan yolculuklar aracılığı ile sanatçı kahramanın huzursuzluğunun bilincinden aktarılmasıdır.

Eşikte olma halini döneminin en önemli meselelerinden bir olarak gören ve bunu kahramanları ile romanlarında işleyen Tanpınar, sanatçı kişiliğinin bir yönü olarak kendi eşikte olma durumunu Mümtaz ile ortaya koymaktadır. Sanatçı kahramanın birey olma, kendilik bilincini oluşturma ve edebi ideallerini gerçekleştirme isteği onu bir arayışa itmektedir. Bu arayışın katalizörü sanatçı tahayyülün ışığına muhtaç olduğu aşktır. Mümtaz, satıhta kalmaktan kurtulmak, İhsan’ın -babasının- otoritesini sanatçı kişiliğini oluşturarak yıkmak için edebi ideallerini gerçekleştireceği kendi iç âlemini yansıtaacağı bir eser yaratmak ister. Mümtaz, yazdığı Şeyh Galip romanından bahsederek kendisinin estetik anlayışını, birey olma düşüncesini, roman anlayışının ne olduğunu Divan şiirinin son büyük temsilcilerinden olan Şeyh Galip ve klasik Türk musikisinin zirvelerinden olan Dede Efendi örneklerinden hareketle Nuran’a anlatır:

“-Asıl mühim olan şey insandır. Gerisinden bana ne? Belki bir insan hayatı zamanın fırınında ateşe attığımız bir kağıt kadar çabuk yanıyor. Belki hayat, hakikaten bazı filozofların dediği gibi, gülünç bir oyundur. Tam bir ümitsizlik içinde bir yığın karar kılıklı tereddüt ve küçük, ümitsiz savunmalardır, hatta hülyadır. Ama, gerçekten yaşamış bir insanın ömrü yine mühim bir şeydir.(...) Sanatkârcasına yaşamının, küçük hesap ve israflarda kaybolmanın farklarını buluyoruz.

Nuran dikkatle genç adama bakıyordu:

-Hareket, hareketten bahsetmiyorsunuz?

-Bahsettim işte... Herkes bir şey yapmağa mecbur. Herkesin bir talihi var. Ne bileyim, ben, bu talihi kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamağı seviyorum. Yani sanatı seviyorum. Belki o bizi ölümün en iyi, en rahatça kabul edebileceğimiz çehreleriyle karşılaştırıyor. Şurası muhakkak ki, bir insanın hayatı bazen bir sanat eseri kadar güzel olabiliyor. Onu bulduğum zaman...

-Mesela...

-Mesela Şeyh Galib... Genç yaşta, en parlak devrinde ölüyor. Başlıbaşına hikmet olan bir terbiyeden geçmiş. Bu terbiye onda birçok şeyleri, muzır şeyleri, başında öldürmüş. Ne sabahı, ne ikindisi var. Sakin bir akşam gibi, hareket, ışığın oyunundan, sevilen şeylere sadakatten ibaret. Mesela, Dede. Bine yakın eseri var. Hayatına bakıyoruz; herhangi bir hayat. Fakat sade kendisinin” (Tanpınar, 2017, s. 133).

Yalnızca kendisine ait bir hayatı ve edebi idealleri arzulayan Mümtaz, aşkın da tesiriyle realiteden uzaklaşarak nostaljik ruhunu anlatan bu sözlerle özgün sesini, anlatı tarzını keşfetmeyi Divan şiirinin son ustası kabul edilen Şeyh Galip ve Klasik Türk musikisinin büyük isimlerinden Dede Efendi ile kurduğu yakınlık ile sağlamak ister. Batılı sanatçılar ve sanat anlayışı ile medeniyetinin sanat ve şiir anlayışını terkip etmeye çalışır. Bu terkip çabası reel dünyada olmayan sanat ile kurulmaya çalışılan bir tamlık, bütünlük özlemidir. Mümtaz’da devam fikri etrafında kurgulanmış bu tasavvur Huzur’da İhsan’ın; Türk edebiyatında ise Tanzimat’tan Cumhuriyet’e tevarüs eden sentezci sanat anlayışının bir örneğidir.

1.5.1.3. Mutluluk Özlemi: Ütopik Güzellik

Çocukluğunun trajik tesadüfleri Mümtaz’ı hep mutsuz kılmıştır. Sanatçı kahraman ölümünü sırtında taşıyan Sisifos gibidir. Mümtaz, sevdiklerini uzaktan sevmeye yazgılıdır. Hayatla karşılaştığı her trajik anda gittikçe kendi içine eğilen sanatçı kahraman iç dünyasını ışığın kırıldığı bir ayna gibi işlemeye, bilincinin yarıklarından sızan acılar ile sanatçı benliğini yeniden inşa etmek için kalp huzurunu sağlayacak ütopik bir güzellik anlayışı oluşturur. Âşık olduktan sonra bu yaklaşım Mümtaz’ın sanatçı kişiliğinin merkezi olur. Romanın ikinci bölümünde adadaki sofrada İhsan, insana olan güvensizliğini belirtir ve insanın zayıf bir varlık olduğunu, yaklaşan büyük savaşın insanlığın asırlar boyu biriktirdiği kültürü yine insan eliyle yok edeceğini söyler. Mümtaz ise Nuran’la tanışmanın verdiği ilk duygular gönlüne düştükten hemen sonra zihni sevdiği kadınla meşgul bir halde iken insan, sanat ve şiir hakkında kişisel düşüncelerini anlatıp İhsan’a karşı çıkar:

“Ben insanı seviyorum. Onun şartlarıyla dövüşme kudretini seviyorum. Kaderini bile bile hayatı yüklenmesini, o cesareti seviyorum. Hangimiz yıldızlı bir gecede kâinatı bütün ağırlığıyla sırtımızda

taşımayız. Hiçbir şey insanoğlunun cesareti kadar güzel olamaz. Şair olsaydım tek bir manzume yazardım; büyük bir destan. İki ayağı üstüne kalkan ilk ceddimizden bugüne kadar insanlığın macerasını anlatırdım. İlk düşünceler, ilk korkular, ilk sevgi, kâinatı gittikçe ihata eden, kendi başlarına mevcut olan her şeyi birleştiren zekânın ilk kımıldanışı, tabiata izafe ettiğimiz bir yığın zenginlikler... Allah'ı etrafımızda ve kendi içimizde yaratmamız. Evet tek bir manzume yazardım. İnsanı teganni etmek istiyorum, derdim; maddeyi uykusundan uyandıran ve kâinata kendi ruhunu geçireni teganni edeceğim, ey bütün büyüklüğü ihata eden lisan! Sen bana yardım et!” (Tanpınar, 2017, s. 101)

İnsanı merkeze alan onun kader karşısında durma cesareti göstermesini ve öleceğini bilerek mücadelesini sürdürmesini, insanın trajedisini seven Mümtaz en büyük desteği ise lisandan bekler. Yazacağı tek bir şiir ile insan ruhunun maddeyi uykusundan uyandıran gücünü ve insanın kâinatı şekillendiren bakışını anlatmak ister. Mümtaz, sanat ve hayat anlayışına dair kişisel görüşlerini dile getirdiğinde hem İhsan hem de Suat ironik bir tutumla onu eleştirirler:

“İhsan yeğenine şüphe ile baktı:

-Bu ne coşkunluk Mümtaz? Adeta on dokuzuncu asrın medeniyet müminlerine benzedin.

-Hayır benzemedim. Çünkü, meselelerin halledileceğine inanmıyorum. Daima öleceğiz ve öldüreceğiz. Daima bir tehdit altında kalacağız. Ben trajedinin kendisini seviyorum.

Asıl büyüklük, ölüm şuuruna rağmen gösterdiğimiz cesarette.

-Mümtaz gorilden insana doğru yürüyüşün şiirini yazmak istiyor” (Tanpınar, 2017, s. 101).

Huzur'da İhsan'ın Mümtaz üzerindeki etkisi birey olmaya çabalayan ve toplumsal sorumluluk ile kişisel mutluluğu, edebi idealleri arasında tereddüt içinde olan genç sanatçı kahramanın devam ve terkip fikrine yönlendirilmesiyle gösterilir. Mümtaz'ın sanatçı kişiliğinin oluşumuna, gelişimine yön veren anlar roman boyunca verilmiştir. Romanın sonunda Suat'la karşılaşan veya Suat'ı rüya halinde gören Mümtaz epifanik bir an içinde gösterilir. Suat'ı görmeden önce hayatın ne kadar güzel olduğunu düşünen Mümtaz; hayatın zorluklarından boşanmış bir halde mutluluk içinde, hastalık, savaş, ölüm, ıstırap gibi korku ve duyguları ardında bırakmış mutluluk içinde yüzen bir ruh haliyle düşünülmektedir. Mümtaz, ruhu güzellik duygusuyla mest olmuş, zihni her sorunla ilgisini kesmiş bir halde sadece kendisi olduğu bir an yaşamaktadır. Kendilik bilincinin oluştuğu, sadece kendisini, hayatın güzelliğini düşündüğü bu anda bir aydınlanma yaşar ve yanında Suat'a benzettiği bir adam ile konuşmaya başlar:

“Bu bir nevi keşfe benziyordu. Hem o cins keşiflerden idi ki insana ancak en son dakikada, zihninin her şeyle alakasını kesip kendi kendisi olduğu, en saf şekilde işlediği anda gelebilirdi. Bu uçurumun başında bulunan hakikatlerdendi. İçindeki berraklık ancak böyle bir son an berraklığı olabilirdi.

-Ne garip! Hiçbir şey öteki ile birleşmiyor. Her şeyi ayrı ayrı görüyorum, diye söylendi.

Yanındaki adam cevap verdi:

-Elbette birleşemez, çünkü hakikati görüyorsun.

-Ama dün, evvelisi gün böyle görmüyor muydum? Hiç hakikat görmedim mi? Bir kere karşılaşmadım mı?

Adamı yanında hissediyor, yüzüne bakamıyor, fakat bunu tabii buluyordu.

-Hayır. Çünkü o zaman etrafına kendi benliğinin arasından bakıyordun. Kendini seyreliyordun. Ne hayat, ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının vehmidir” (Tanpınar, 2017, s. 406).

Mümtaz; bu olaydan sonra yaşadığı aydınlanmanın, farkına vardığı trajik anın ayırdındadır. Bu duygu halini bir keşfe benzetir. İnsanın sadece kendisi olabileceği anlarda farkına varabileceği, uçurumun kıyısında anlaşılabilecek bir gerçeği anlamaktadır. Mümtaz, bu anın oluşturduğu düşüncelerinde etrafındaki her şeyi ayrı ayrı görmektedir. Suat, etrafına iç dünyasından baktığı için bütünlük fikrine kapıldığını bu durumun insan zihninin bir kuruntusu olduğunu söyler. Mümtaz’ın yaşadığı bu an sanatçı benliğinde, iç dünyasında, ruhunda bir dönüşüme yol açar. Bu trajik anın önemi Mümtaz’ın kendi beninin farkına varması, benliğini görmesi ve hayata yeni bir gözle bakmayı öğrenmesidir. Suat’ı, Tanpınar’ın sanatçı kişiliğinin öteki yanı olarak düşündüğümüzde aslında yazarın iki farklı sanatçı tavrından birini seçtiğini, Mümtaz’ın şahsında bu seçimin belirginleştiğini görebiliriz. Bu epifanik anı sanatçı romanı açısından önemli kılan husus ise sanatçının karar anı olarak belirmesidir. Suat’ın elinde benliğini gören Mümtaz’ın düşüncelerindeki değişim ve dönüşüm; sanatçı kahramanın hayat algısındaki farklılaşma romanın sonundaki belirsizliği dağıtmaktadır. Mümtaz, bir seçim yapmaktadır; ölümü değil yaşamı seçecektir:

“Mümtaz bir çocuk gibi yalvardı:

-Beni azarlama. O kadar sıkıntı çektim ki. Ben hiç de fena bir şey yapmadım; seni sadece güzel buldum. Niçin bu kadar güzelleştin?

-Bir zihinde yaşayanlar daima güzeldirler. (...)

-Hiçbir şey yapamazsın! Benimle gel. Hepsinden kurtulursun. Bunlar senin taşıyamayacağın yükler.

Mümtaz, yolun ortasında bir daha durdu ve Suat'a baktı:

-Hayır, dedi. Ben yükümün derecesine yükselebilirim. Yükselsemezsem altında ezilmeğe razıyım. Fakat seninle gelemem.

-Geleceksin!

-Hayır, alçaklık olur.

-Öyle ise kal mezbelende.

Suat kollarını açtı ve onun yüzüne şiddetle vurdu. Genç adam sendeleyerek yere düştü. Kalktığı zaman yüzü, gözü kan içindeydi. İlaç şişeleri avucunda kırılmıştı. Bununla beraber yüzünde garip, çok ince bir tebessüm vardı” (Tanpınar, 2017, ss. 409-412).

Mümtaz’ın pencerelerden birinde II. Dünya Savaşının ilanını duymadan önce yaşadığı bu anlar kendi benliğinin, hayat ve yaşama isteğinin farkına vardığı anlardır. Mümtaz, ölüm korkusunun, yaşama isteğinin ve sevincinin yüzüne yansıttığı tebessümle karşılar. Bu an Mümtaz’ın kendilik bilincine vardığı bir deneyim olarak romanın kurgusunda önemli bir yer tutmaktadır.

1.5.1.4. Mahur Besteden Dünyaya Bakmak

Romanında eski ile yeni, Doğu ile Batı, madde ile ruh, hakikat ile hayal arasında kararsız kalan kahramanlarının kişiliğine odaklanan, bu ikili yaşamı ve çifte gerçeklik durumunu romanına asli mesele yapan Tanpınar, toplumun medeniyet krizinde olduğu tespitinden hareketle çözüm yolları arar. Çözümün münevverlerde olduğunu düşünen Tanpınar, romanlarında aydın çevreleri, aşinası olduğu bir kesimi ele alır. Bir kriz yaşayan toplumun yitirilen, unutilan, unutturulmaya çalışılan ya da yozlaşan değerlerini romanlarında işler. Eserlerinde geçmişi yansıtan birçok unsur kullanır, klasik müziğin güzel bir örneği olarak Mahur Beste gibi unsurları kullanarak geçmişin kıymetli kültürel birikimini/devamını sağlamak endişesini taşır. Bu değerlere ve kültüre nasıl yaklaşılması gerektiğini, sentezci bir bakışla sunar. Mümtaz’ı, bir aydın olarak sorumluluğunun farkına varan bir karaktere dönüştürür. Cumhuriyet dönemi aydınlarının ve kendisinin de yaşadığı medeniyet krizi ve krizin doğurduğu kimlik problemlerini bir tema olarak kullanan yazar (Tanpınar, 1998, s. 112) sanatçı kahramanı Mümtaz ile bu durumu sorgular. Bir yazar olarak kendini hangi hikâyenin bir parçası olarak gördüğü sorusuna cevap arar. *Huzur*’da sorumluluk sahibi sanatçının temsili olan İhsan; sanatçı kabiliyetini yönlendirdiği ve onayladığı Mümtaz’ın kimlik,

aidiyet, medeniyet bilinci, tarih şuuru konulu sorularına klasik musiki ve onun ilham ettikleriyle, Yahya Kemal'in türkü ve roman arasında kurduğu ilişki ile cevap verir:

“Mümtaz:

-Evet güç oluyor. O kadar güç oluyor ki, bazen biz neyiz? diye kendi kendime soruyorum.

-İşte buyuz. Bu Nevakâr'ız. Bu Mahur Beste'yiz, bunlara benzeyen nice nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz. Yahya Kemal, bizim romanımız şarkılarımızdır, diyordu, hakkı da var” (Tanpınar, 2017, s. 260).

Tanzimat'ın aydın sanatçıları ile başlayan faydacı sanat anlayışı Cumhuriyet döneminde de devam ettirilmiştir. Batıdan alınan roman, hikâye, tiyatro vb. türlerde temel gaye topluma faydalı olmaktır. Toplum için iyi ve güzel olanın faydalı kabul edildiği bu sanat anlayışında amaç halkı aydınlatmak; Batılılaşma ile başlayan değişim hareketlerini, yeni rejimin ilkelerini topluma mal etmektir. Tanpınar Tanzimat'la başlayan modernleşme projelerinin toplum ve hayat üzerinde yarattığı sıkıntıları gözlemlemiş; kendi eserlerinde “*medeniyet buhranını ve onun doğurduğu zihniyet ikiliğini tema olarak*” (Tanpınar, 1998, s. 112) işlemiştir. Tanpınar'ın medeniyet buhranı ve zihniyet ikiliğini ele aldığı *Huzur*'da kendini ve otobiyografisinden hareketle Mümtaz'ın sanatçı karakterinin inşa sürecini anlatır. Tanpınar, *Huzur* romanında Tanzimat döneminden beri toplumda yaşanan ikiliği ve çifte gerçeklik durumunu Mümtaz'ın oluşum süreci ile vermek ister. Tanzimat ile başlayan ve Cumhuriyet dönemi ile belirginleşen toplumsal hayattaki ikiliği Mümtaz ve Suat üzerinden kendi yaşamından izlerle romanda bir mesele olarak ele alır. Mümtaz ve Suat Tanpınar'ın sanatçı kişiliğinin birbirine zıt iki yönünü göstermektedir. Mümtaz ya da Tanpınar “Debussy'yi, Wagner'i seven, fakat Mahur Beste'yi yaşayan” (Tanpınar, 2017, s. 149) iki veya daha fazla şekilde duyan, hisseden bölünmüş bir karakterdir. Yaşadığı dönemde klasik Türk musikisinin yasaklanmasına *Huzur* romanında anlamın ve kurgunun temel taşıyıcılarından olan Mahur Beste örneği ile karşı çıkmıştır. Tanpınar kendisinin, aydın çevresinin ve toplumun içinde olduğu bu ikili zihniyeti aşmak için sentezci bir yaklaşım ile maziyi yok saymadan çözmeye taraftarıdır. Bu meseleyi çözmek için Mümtaz'ın yanında Suat'ın karşısında yer alır. Tanpınar'ın 1932'den sonra kendisine göre yorumladığını belirttiği ve hayatla barıştığını söylediği romanı olan *Huzur*'da toplumsal faydanın medeniyet krizinden

çıkış ile mümkün olduğunu belirtir. Bu çıkışın yolunu ise yeni ile eskinin terki binde ve değişerek devam etmede görür:

“Mazi yi ihmal edersek hayatımızda ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder, terki binin içine ister istemez sokacağ ız. O, kendisinden gelmemiz lazım gelen bir şeydir. Bir devam fikrine vehim de olsa muhtacı z” (Tanpınar,2017, s. 227). Tanpınar, devam fikrinin somutlaşmış halini şarkılar, türküler, mimari eserler ve şiirin yanı sıra kendi zihninin kurdu ğ u Mahur Beste ile de vermek istemiş gibidir.

1.5.2. Toposu Mitosa Dönüştürmek: İstanbul

Türk edebiyatında şehrin hallerini özellikle İstanbul’u, şehir/medeniyet/sanat/kimlik ilişkisi bakımından geniş bir perspektifle sanatçı gözüyle estetik bir duyarlılıkla eserlerinde anlatan avangart sanatkârlar olarak Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ı görmek mümkündür.¹⁷ Çalışmamızın temel dayanağı olan *Huzur* romanında Tanpınar, şehrin önemini ve medeniyet birikimini göstermesi açısından İstanbul’un tarihi hafsalada tuttu ğ u yeri göstermek istercesine İstanbul sözcüğünü doksan, Üsküdar ve Taksim’i on dörder, Fatih’i dokuz, Galata’yı sekiz, Kadıköy’ü üç, Eminönü ilçesini ise iki defa zikretmiştir. Milletvekili oldu ğ u dönemde Ankara’nın en çok İstanbul’a dönüşünü sevdiğini belirtir Yahya Kemal. Tanpınar, İstanbul’un medeniyetlerin birleşti ğ i mekân olarak muttasıl başşehir olması, sanatın ve kültürün kalbinde akması hasebiyle olmasından ötürü, şehri romanın kahramanlarından kılmıştır. Romanda yazarın ve sanatçı kahramanın arzusunun sanatçı muhayyileyi hayata hâkim kılmak, hayata geri döndürme amacıyla olduğunu görmek mümkündür. Anlatı; şehri, şehrin mekânlarını hikâyelerle dönüştürerek geçmiş güzel günlerin hatıralarıyla toposu mitosa dönüştüren şehir yaşamının katalizörü ve simyacısıdır (Boym, 2009, s. 194). Romanda şehrin iç ve dış mekânlarını yıkımdan, hastalıktan, terk edilmişlikten kurtaran maddi güç yoktur. Fakat sözün varoluşsal bağlamdaki kudretine istinaden, sanatçı kahraman ya da yazarın sanat vasıtasıyla şehri iç dünyasına taşıyarak; şiir, mimari, musiki gibi zamanın yozlaştırıcı etkisine karşı duran medeniyet birikimi ile döneminin angaje edebi anlayışına cevap vermektedir. Sanatçı kahraman hikâye anlatıldığı müddetçe ölüme direnen bir savaş kahramanı gibidir. *Huzur*’da

¹⁷ Güneş, M. (2018). *Şehre Yansıyan Medeniyet Edebiyata Yansıyan Şehir Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Şehir*. Hece Yayınları.

şehrin kendisi yani İstanbul bir anlatının sanatçı kahramanı gibi kişileştirilmiştir. Mümtaz; kendi ruhunu ve sanatçı benliğini inşa eden, içinde yaşadığı var olduğu medeniyetin ihtişamının yitik parçalarını mekânın ruhunu ortaya çıkaran şehir gezilerinde anlamaya çalışır. Sanatçı kahramanın sanatçı yanının ve güzellik idesinin mekânı İstanbul'dur. Tanpınar, bu durumu ve romanı yazma amacını verdiği bir röportajda şöyle gerekçelendirir:

“Bu romanı asıl yazmaktaki gayeniz ne idi?”

-İkinci Cihan Harbi'nin başında düşündüklerimizi ve meselelerimizi anlatmak. Bizi de tehdit eden bu umumî felakette dünya ile müşterek ve ayrı taraflarımızı göstermek. Harbin başladığı gece ben bir hasta başında hep bunları düşünmüştüm. Romanın asıl kahramanları İstanbul ve bizim musikimizdir. Fakat bununla kalmıyor. Tabiatıyla bir cihan harbinin başlaması kadar mühim meseleyi mevzu olarak alan bir roman, bizzat insanı ve insanın talihini düşünmekten vazgeçemezdi” (Tanpınar, 2016, s. 470).

Bir roman yazarı olarak ferdin peşinde olan fertile birlikte dönemini ve toplumu anlamaya çalışan yazar; devrinin politik ve edebi duruşundan farklı bir tavırla imparatorluk döneminin başşehrini, sanatçı kahramanının aşkına çerçeve olacak bir düzleme yerleştirerek bir anlatı ormanının mekânı kılar.

1.5.2.1. Boğazın Şiirsel Panoraması

Tanpınar klasik şiirin, musikin, geleneğin büyük isimlerini tanıyan, eserlerinden istifade eden bir sanatkârdır. Bir mekân olarak İstanbul'u ve Boğazı romanına dekor olarak seçmesi; şehri bir roman karakteri mesabesinde görmesi dönemine göre oldukça ileri bir sanatçı tutumudur. Şeyh Galip romanını yazmakta olan Mümtaz da şehre bu perspektif ile yaklaşır. Tanpınar'ın topografyayı mitosa dönüştürmede büyüğü gerçekçi yazar gibi tavır aldığını müşahade ederiz. Bu tavır sanatçının şiir geleneğine ve kültürel birikime yaslandığının temel göstergelerindendir. Divan şiirinde imparatorluk başkenti İstanbul şehirlerin tahtında oturtulmaktadır. Bu tercihe bir örnek olarak İstanbul'un çeşitli güzellikleriyle tasvir edildiği bir kasidesi bulunan Nedim'in (1681-1730)¹⁸ şu beyitleri sunulabilir:

“Bu şehr-i Sitanbul ki bi misl ü bahâdır

Yek sengine yek pâre acem mülkü fedadır

¹⁸ bkz. Fevziye Abdullah Tansel, “Nedîm”, *İA*, IX, 169-174.

Bir gevher-i yekpare iki bahr arasında

Hurşîd-i cihan-tâb ile tartılsa sezadır”

Tanpınar ile Mümtaz arasında çocukluk, yaşadıkları şehirler, aile, mesleki yakınlıklar gibi pek çok benzerlik görülmektedir. Hayatları arasındaki benzerliklerin yanı sıra kültüre, geleneğe, sanata, aşka, tabiata, tarihe, geçmişe, İstanbul’a, musikiye ve sanata bakışları arasında da çok yakın bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki pek çok bilimsel çalışmada vurgulanmıştır (Kaplan, 1962, s. 36), (Moran, 2011, ss. 228-229), (Aytaç, 2016, s. 72), (Törenek, 2009, ss. 51-52). Tanpınar, Mümtaz’ın karakteriyle romanda; mazi ile an, doğu ile batı, rüya ile uyanıklık, bilinç ile bilinçdışı, aşk ile vuslat, ölüm ile hayat arasında bir terkip bir bütünlük kurmaya çalışmıştır. Mümtaz, kendini yapmak, bir iç nizam kurmak, kesif yaşamak, büyük bir roman yazmak iddiasında olan genç bir yazar, sanatkârdır. Hayata bir şair duyarlılığıyla bakan, hassas, içe dönük, yalnızlıktan hoşlanan sanatçı bir kahramandır. Bir künstlerroman olan *Huzur*’da Mümtaz’ın sanatla ilgili düşünceleri daha çok Nuran’la yaşadığı aşk üzerinden verilmeye, somutlaştırılmaya çalışılır. Roman, Tanpınar’ın diğer eserlerinde olduğu gibi Türkiye’nin modernleşme sürecinin yarattığı sıkıntıların, sorunların bir süreç olarak sanatçının oluşumunda yol açtığı kaygıya odaklanır. Roman boyunca modernleşme sürecinin toplumsal yaşamda yol açtığı ikilik, çifte gerçeklik durumu Mümtaz’ın sanat, hayat, tarih, müzik, şiir, aşk vb. konulardaki düşünceleri, hayalleri, arzuları üzerinden ele alınmış ve bunları belirleyen realiteler olarak değerlendirilmiştir. Mümtaz bir anlam arayışı içindedir, kendi geçmişinden gelen bir arayıştır bu. Arayış ve yolculuk sanatçı romanlarında en çok işlenen temalardandır. Aslında Mümtaz’ın kendini arayışı bir anlamda sanatçının kendine yolculuğudur. Mümtaz, kendi geçmişine dönerek hayatında iz bırakan, sanat anlayışına yön veren, mizacını ve ruhsal durumunu etkileyen olayları İstanbul sokaklarındaki yolculuklarında tekrar tekrar ele almaktadır. Hayatına yön veren olayları ve unutamadığı deneyimleri iç dünyasında yeniden yaşamakta, bu anların sebep olduğu sıkıntıdan, huzursuzluktan kurtulmak için bir çıkış yolu bulmaya çalışmaktadır. Mümtaz kendi geçmişine, iç dünyasına ve hayallerine yolculuklar yapmaktadır. Romanın birçok bölümünde İstanbul sokakları eşliğinde bu arayış tasvir edilmektedir. Bu gezilerinde sokaklar, nesneler, sesler ve Boğaz Mümtaz’ı geçmişe, aşkla geçen güzel günlerine götürmekte bazen de çocukluğunun acı dolu geçmiş günlerine

uzanmaktadır. Bu yolculuklarda Mümtaz'ın sanatçı benliğini yeniden kurguladığını kendi hikâyesini bir yazar gibi ele aldığını görürüz. Bu içe bakışı bir anlamda yazarın kendi kahramanını kurgularken kendi hikâyesini yeniden yazması; kendi geçmişine yolculuğu olarak değerlendirmek mümkündür.

Huzur'un başkahramanı Mümtaz gelenek ve modernlik çatışmasının üstesinden gelememiş özgünlük arzusuyla arayış içinde olan bir genç sanatçıdır. *Huzur*; kültürel değişimin sorgulandığı, yaşam ve sanat anlayışındaki ikiliğin ve çifte gerçekliğin eleştirildiği, sahici bir hayatın yalnız 'kendi' olmanın ne olduğu, bir sanatçının sanat eseri üretirken yaşadığı huzursuzluğun ve etkilenme endişesinin, özgünlük problemlerinin anlatıldığı bir romandır. Yazar kendi huzursuzluğunu; ikili yaşam ve çifte gerçeklik bağlamındaki tıkanmışlığını başkahramanı Mümtaz üzerinden anlatır. İkinci Dünya Savaşı'ndan bir gün önce hocası İhsan hasta yatağındaiken İstanbul sokaklarında fiziki ve zihni yolculuklar yapan Mümtaz; Nuran'ı ve onun güzelliğini inşa eden unsurları ırk, coğrafya ile kültür olarak hatırlarken Yahya Kemal'in "*Bir Tepeden*" (Beyatlı, 2004, s. 19) şiirinin izlerini takip eder gibidir. Tanpınar bu şiirin bir mısraının bir romana konu olabileceğini söyledikten dokuz yıl sonra *Huzur*'u yazmıştır. Nuran'ı ve onun güzelliğini kendi iç dünyasında yaşadığı masalın ve maceranın tesiriyle zihninde biçimlendiren Mümtaz onun şu özelliklerini öne çıkarır:

"Mümtaz genç kadının güzel ve biçimli büstünü, beyaz bir rüyayı andıran yüzünü daha evvelden beğenmişti. Konuşur konuşmaz bu İstanbulludur, diye düşünmüş, 'insan alıştığı yerden vazgeçemiyor, ama bazen Boğaz içi sıkıcı oluyor' dediği zaman kim olduğunu anlamıştı. Mümtaz için kadın güzelliğinin iki büyük şartı vardı: Biri İstanbullu olmak, öbürü de Boğazda yetişmek, Üçüncü ve en büyük şartının tıpkı tıpkısına Nuran'a benzemek, Türkçeyi onun gibi teganni eder derecesinde konuşmak, karşısındakine onun gözlerinin ısrarıyla bakmak, kendisine hitap edildiği zaman kumral başını onun gibi sallayarak konuşana dönmek, elleriyle aynı jestleri yapmak konuşurken bir müddet sonra kendi cesaretine şaşırarak öyle kızarma hiçbir özentisiz telaşsız, büyük ve geniş suları dibi görünecek kadar berrak, bir nehir gibi hayatın ortasında hep kendi kendisini olarak sakın, besleyici akmak olduğunu o gün değilse bile o haftalar içinde öğrendi" (Tanpınar, 2017, s. 81).

Coğrafya, ırk, gelenek ve kültürel mirasın devamı/terkibi olarak tasvir edilen Nuran'ın güzel ve biçimli fiziğini hatırlayan Mümtaz; Nuran'ı zihninde yeniden inşa ederken onun görünüşüne dair niteleyici somut sözcükler kullanmaz. Nuran'ın güzelliğini ve tavırlarını belirleyen iki önemli özellik olarak İstanbullu olmak ile Boğaz'da yetişmesine dikkat çeker. Bir üçüncü husus ise Nuran'ın sesi ve musiki kültürüdür. Bu

kültür üzerinden Mümtaz mazi ile bağ kurar. Mümtaz İstanbul sokaklarında geçmişe yolculuklar yaparken yakın geçmişi ve uzak geçmişini hatırlayarak Nuran'ın güzelliğini iç dünyasında farklı yönleriyle yeniden inşa eder. Mümtaz'ın sanatçı muhayyilesi özellikle Nuran'ı hatırlarken faal olur. Nuran'ın portresini İstanbul, Boğaz kültürü, klasik Türk musikisi, Mevlevi cetleri ve halk türküleri etrafında oluşturur. Yazar; yaşadığı dönem, neslinin anlayışı, devrinin sanat yönelimleri, hocası Yahya Kemal'in izinde kurduğu mazi bilinci ve sanat zihniyetiyle aşkı ve güzeli inşa ederken coğrafya/ mekân ile geleneğin vücut bulduğu İstanbul'u/ Boğaz'ı romanda merkezi konumda olan bir karakter gibi ele alır. İstanbul'un/Boğaz'ın aşkın ve güzelliğin inşasında rolü Nuran ile Mümtaz'ın duygu dünyasındaki inşa edici yanı şöyle anlatılır:

“Gündüzleri o kadar vazih, her kenarı, her kıvrımı ayrı ayrı işlenmiş gibi meydanda ve berrak güneş altında yalnız kendisi olan koyların, tepelerin, koruların birdenbire kendilerinin de içinde bir vehim, bir hayal oldukları bu rüya hali Mümtaz için sade o ana ait bir lezzet değildi; belki o anda sanatın büyüye yakın sırrını bulurdu. Nuran'a sık sık:

-Bu senin ruhunun içinden geçmeğe benziyor, dediği zaman, ayrı ayrı nizamlarda üç güzelliğin, sanatın, sevilen tabiatın ve hiç bir cazibesi kaybedilmeyen kadının birbiriyle kendi ruhunda nasıl karıştığını, ne acayip. Büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar alemi bir tek realite gibi yaşadığını kendi de fark ederdi. Onun için ara sıra kendisine sorardı: “Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?” Bazen çılgınlıklarını ve saadetlerini eski musikinin getirdiği coşkunluğa yorar, "Bu eski sihirbazlar bizi ellerinde oynatıyorlar." diye düşünür ve Nuran'ı onlardan ayrı düşünmeğe, yalnız başına ve kendi güzellikleri içinde aramağa çalışırdı. Fakat halita onun zannettiği kadar sathi olmadığı, Nuran, hayatına birdenbire gelişle kendisinde öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlatmış adeta kendisini kabule hazır şeylerin arasında saltanatını kurduğu için, artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkân bulurdu. Çünkü Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle, o kadar canlı hatıranın konuştuğu değişik güzelliğiyle, hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu” (Tanpınar, 2017, ss. 219-220).

Boğaz'ı ve tarihi yapılarıyla İstanbul'u romanının asli kahramanlarından kılan yazar, devam zincirinin oluşacağı mekânı, rüya estetiği bağlamında sembolik/ütopik bir dil ile kendi iç dünyasının yansımaları olarak inşa eder.

1.5.2.2. Üsküdar'ın Ruhani Dokusu

Şehir, medeniyet, kültür ve sanat arasındaki ilişkiyi önemseyen *Beş Şehir* (1941) adlı muhallem bir eseri bulunan Tanpınar, teorik yazılarının yanı sıra öykü, deneme ve romanlarında da şehri sanatçı kahramanı inşa eden unsurlar arasında ilk sıralara

yerleştirir. *Huzur* (1949) romanından önce yazılan *Beş Şehir*'de en büyük bölüm (Tanpınar, 1989, ss. 139-260) İstanbul'a ayrılır. Şehirlerin kimlik oluşumuna olan etkisinin bilincinde olan Tanpınar, hocası Yahya Kemal gibi Osmanlı-İslam kültürünün sembol şehri olan İstanbul'a değer verir ve İstanbul'un medeniyet birikiminin yaşadığı devirde yok sayılmasına eserleriyle karşı çıkar. Cumhuriyet devrimlerinin, yeni makbul vatandaş oluşturma politikalarının, şehir ve kimlik inşası sürecinde bir ağacın kökleri mesabesinde olan Şark/İslam/Osmanlı medeniyet ve kültür birikiminin bir kalemde silinmesine karşı çıkan Tanpınar'ın duruşu münevver bir sanatkarın tavrıdır. Bu tavır Ahmet Mansur Tural'ın bir yazısında değindiği üzere Roma'nın fiziki ve kültürel işgaline karşı Latince'nin tahakkümüne Antik Yunanca ile cevap vermeye benzemektedir:

“Sırasıyla, edebiyat tarihçilerimizin Bahtin'in tezlerine sırtlarını dayayarak üfleyip püflediği, romans diye küçümsediği, romanın arke tartışmasında tarihsellik dışında ne estetik ne teknik bir orijin olamayacaklarını savundukları Heliodoros'un Etiyopyalılar'ı, Longus'un Defnive Kloe'si, Efesli Zenofon'un Efeslileri, Akhilleus Tatios'un Theagenes ile Kharikleia'sı, Kharitonos'un Kallirhoe'si. Geçen yüzyılın en önemli Latinistlerinden biri olan Pierre Grimaldi'nin de sıklıkla altını çizdiği üzere bu eserler -antik romanlar- uzun bir süre boyunca milattan sonraki ilk yüzyılda ortaya çıkmış bir edebi hareket olan İkinci Sofistlerin nesirdeki karşılığı olarak düşünülegeldi. Politik herhangi bir meseleyle ilgilenmeyen, yalnızca Neron sonrası Grekoromen günlük hayatın sorunlarını düşünen bir akımdır bu. Yüksek kültür üzerinde o dönem öyle büyük bir etki bıraktı ki retorik bir sanattan ziyade gerçek anlamıyla bir meslek olarak ortaya çıkmasına ön ayak oldular. İşbu, Helenistik dönemde kaleme alınan bu antik romanlar da Roma hâkimiyeti altında yazılmış olmalarına rağmen, ne kendi dönemlerinin ne de nostaljik bir duygu içerisinde kendilerinden eskilerin politik olaylarını arka plan olarak ele aldı. Yalnızca basmakalıp günlük hayatın uğraşlarını aşk maceraları üzerinden anlatmayı tercih etti. Bu durum, onların İkinci Sofistlere ait bir ürün olduğuna dair yanlış bir görüşün hâkim olmasına yol açtı. Oysaki politik hiçbir olaydan, özellikle Antik Roma'yla alakalı hiçbir şeyden bahsetmemek başlı başına cüret edilebilecek en büyük politik bilinç değil de nedir! Latincenin yavaş yavaş lingua franca olduğu dönemde hâlen Antik Yunanca kaleme almak, bu türün merkezinde seyahat yazıları yer alsa da akla gelebilecek her köşe bucağa yolculuklar konu edilse de Roma'ya, Roma'nın yarattığı dünyaya yolculuk etmemek kelimenin tam anlamıyla Roma'nın tasfiyesidir. Bu romanlar, Antik Yunan edebiyatının ve sanatının düştüğü, kültürel hayatın romalılaştığı bir dönemde Antik Yunan bilincinin Roma'ya karşı kültürel hegemonyasını perçinlediği bir gövde gösterisidir. Sanki şöyle der her bir Grek roman yazarı:

*Siyasi olarak her yol Roma'ya çıksa da, kültürel olarak orası yok-ülke !*¹⁹

Tanpınar, *Huzur*'un anlatı mekânı olarak seçtiği İstanbul'u sanatçı kahramanın bilincinin inşa edildiği bir mekan olarak sunar. Reel hayatta bulamadığı birlik/bütünlük fikrini Mümtaz şehirde aramaktadır. Üsküdar İslam izlerinin on birinci yüzyıla dayandığı bir ilçedir. *Huzur*'da dokuz defa Üsküdar kelimesi kullanılır. Boğaz'a nazır olan bu ilçe romanın Anadolu yakasındaki mekânı olması bakımından Tanpınar'ın politik ve sanatsal karşı duruşunun anlatı sembolüdür. Bir hafıza-mekan olarak Üsküdar romanda ilkin Osmanlı dönemi saray aristokrasisinin bir teamülü ile anlatılır:

“Günün birinde büyük yenge mutat ziyaretini yapmağa karar verir ve merhum Selim Paşa'nın kızı refakatinde kimse olmadan sokağa çıkamayacağı için Üsküdar'daki Arife Hanım'a haber gönderilir, Arife Hanım tayin edilen günde gelir, o geldikten sonra üç dört gün üst üste "Yarın gitsek, şu herifi görsek" diye karar verilir, hatta komşuları ziyarette, yahut Kapalıçarşı'da hızı kesilen teşebbüsler olur ve nihayet günün birinde bindiği otomobil bir yığın eşya ile dolu eve dönerdi” (Tanpınar, 2017, s. 15).

Anlatıcı yazar Üsküdar'ı Nuran/Mümtaz aşkının ve bu aşkın oluşumunda sanatkar bakışın hayata aksi olarak bir fon olarak kullanır. Üsküdar, milli benliği veren, sanatçı kahramanın ve sevdiği kadının fiziki ve kültürel genlerini sergileyen bir topografyadır. Bu ilçe sadece coğrafyası ile değil mitolojik figürleri, ruhaniyeti, dervişleri, evliyalrı, musikişinasları, mezarlıkları, ölüleri, şairleri, şiirleri ile de anlatılır. Üsküdar, Mümtaz'ın aşkını, ruh hallerini yansıtan sanatçı yanını besleyen tablolar halinde tasvir eder:

“Üsküdar açıkları, lodoslu akşamın suda kurulmuş malikanesi olmağa başlamıştı. Sanki Kızkulesi'nden Marmara açıklarına kadar denizin altına, su tabakalarının arasına yer yer, iyi dövülmüş bir yığın mücevher parıltısından geçirilmiş bakır levhalar döşenmişti. Bazen bu bakır levhalar suyun üstünde yüzüyor, adeta mücevher salları yapıyor, bazen da primitif ressamalarda, mağfiretin timsali ışığın kaynaştığı derinlikler gibi hasretle, bir hakikate yükseliş arzusu ile dolu, büyük ve kıpkırmızı uçurumlar açıyordu. Bu, sıcak renklerin göz için bir lezzetten, bir ruh miracına kadar her imkanı denediği andı.

Mümtaz:

-Çok güzel akşam, dedi.

¹⁹ Tural, A. M. (2024, Ekim 26). “Batı'dan notlar (II): Antik Yunan romanları” [IndependentTürkçe.https://www.indyturk.com/node/747598/t%C3%BCrki%C3%87yedensesler/bat%C4%B1dan-notlar-ii-antik-yunan-romanlar%C4%B1](https://www.indyturk.com/node/747598/t%C3%BCrki%C3%87yedensesler/bat%C4%B1dan-notlar-ii-antik-yunan-romanlar%C4%B1)

Genç kadın şaşırmış görünmek istemedi:

-Mevsimi! dedi.

-Mevsimi olması hayretimize mani değil ki... İçinden, "Sen güzelsin, ve bu güzelliğin gençliğinden geliyor. Fakat ben gene şaşıyorum." diye düşündü. Fakat hakikaten güzel miydi? Karşısındakini sarhoşluklarından uzak seyretmek istedi. Hayır, bir şey söylemeyecekti. Hatta görmüyordu bile. Bir kamaşmadan başka hiçbir şey görmüyordu. Daha ikisi içindeki hayranlığın aynasıyla karşılaşmıştı. Tılsımlı bir aynada kendi içini, yavaş yavaş uyanan arzuyu seyreliyordu. Nuran bu cevabın doğrudan doğruya kendisine olduğunu, deminden beri bilinmez yerlerden gelen davetin, şimdi aydınlığa çıktığını anladı.

-Öyle demedim, dedi. Bundan sonra böyle çok güzel akşamlarımız olacak demek istedim. Ve sözünün başka bir manası olduğunu; bunu bile bile söylediği için kendisine kızdı. Boğaz vapuruna epeyce vakit vardı. Kitapçı Kemal'in önünde durdular. Nuran bir iki gazete, roman aldı. Mümtaz onun çantasını açmasını, para çıkarmasını seyreliyordu. Her gün tekrarlanan bu hareketler, ona harikulade şeyler gibi geliyordu. Zaten Köprü değişmiş, kitapçı değişmiş, kitap alma, okuma denen şey değişmişti. Sanki bir masal dünyasında, canlı çizgilerin ve parlak renklerin her şeyi dirilttiği, her şeye en geniş rahmaniyete kadar giden bir mana verdikleri, her kımıldanışın geniş ve durgun bir suda uzanan ışıklar gibi bir sonsuzluğa doğru ürperdiği, çalkandığı bir dünyada yaşıyordu. Kitapçı paranın üstünü verdi. Sonra kendi hediyesi, onun aldığı şeyler, hepsi elinde ve o yanında, Boğaz iskelesine doğru yürüdüler. Onunla beraber yürüyordu. Daha dün sabah vapurda uzaktan gördüğü, sonra bir tesadüfle tanıdığı kadınla şimdi İstanbul'a çıkmış bir başka vapurla Boğaz'a gideceklerdi. Bu kendisi için inanılmayacak işti. Varsın, her gün tekrarlanan şeylerden olsun, varsın yüz binlerce kişi bu hisleri hayatında bir defa, yüz defa tatmış olsun; bundan hiçbir şey çıkmazdı. O da biliyordu ki, sevmek, mesut olmak, sevmeden evvel tanışmak, sevdikten sonra unutmak, hatta düşman olmak olağan şeylerdi. Fakat denizde yıkanmak da öyleydi; uyumak da öyleydi. Her şey, herkeste olduğu gibiydi. Tecrübenin yeni ve ilk olmaması onun ruhundaki şevki eksiltmiyordu. Kendisinde mademki ilk defa oluyordu; mademki ilk defa teni ve ruhu beraberce harekete gelmişler, tam bir terkip, bir anlaşma içinde mesuttular. O halde yeniydi" (Tanpınar, 2017, ss. 121-122).

Aşk bile iki insan arasında bir terkip olarak anlayan yazar ile sanatçı kahramanın şehir ve medeniyet okuması bu anlayıştan farklı değildir. İstanbul, Üsküdar; camileri, minareleri, türbeleri, mezarlıkları, ölüleri, türküleri, şairleri, tarikatları, musikisi ve üzerinde yaşayanlar ile bir terkip meydana getirmektedir. Bu terkibi oluşturan en önemli bileşenler İslamiyet, kültür, medeniyet birikimi ile bunların terkibiyle oluşan sanat eserleridir. Sanatçı kahramanın yaşadığı devrin büyük romancılarıyla kendisi arasında kurduğu yakınlığın benzeri bir bakış açısını Yahya Kemal ile Tanpınar'ın şehre, mekâna ve kimliğin oluşumunda şehrin rolüne verdikleri önemde de görmek mümkündür. İslam kültüründe şehir tasavvurunun cennetin bir yansıması olduğunu

belirten Cansever, insanların cennet inancının ve Müslüman şehirlerinin inşasında İslami ölçülerin belirleyici olduğunu söyler (Cansever, 2013, s. 25). Tanpınar, hocası Yahya Kemal gibi İstanbul gezileri yapar kenar semtlerde, sanatçı kahramanı Mümtaz'da kurgusal dünyada gerçekleştirir bu gezileri. Üsküdar'da Nuran yani âşık olduğu, sevdiği kadın yanındayken daha da romantik bir çehreye bürünen, idealist bir sanat ve kültür bilincine sahip olan Mümtaz; şehir/sanat/hayat/kimlik medeniyet ilişkisini uzun uzun anlatır:

“Mümtaz yavaş yavaş Nuran'ın başının etrafına sevdiği ve özlediği şeyleri topladıkça kendisini kuvvetlerine daha sahip buluyordu. O da asrımızın büyük romancılarından biri gibi, bir kadına dayandığı zaman yaşadığını duymağa başlamıştı. O vakte kadar epeyce şey okumuş, az çok düşünmüştü; fakat şimdi onların hayatına daha kudretle geçtiğini, Nuran'a olan sevgisiyle canlı hayata çıktıklarını anlıyordu. Sanki Nuran kafasında ve etrafındaki şeylerin arasında bir ışık külçesi imiş gibi hepsi onunla aydınlanmış, en dağınık unsurlar bir terkip haline gelmişti. Eski musikimiz bunlardan biriydi. Nuran'la tanıştıktan sonra bu sanat onun için bütün kapılarını açmış gibiydi. Şimdi onda insan ruhunun en saf ve diriltici kaynaklarından birini buluyordu. Bir gün beraberce Üsküdar'ı gezdiler. İlk önce vapuru iskelede beklememek için Mihrimâh Camii'ni dolaştılar, sonra Üçüncü Ahmed'in annesinin camiine girdiler. Türbeyi, küçük, bir meyve içi gibi döşeli camii Nuran pek beğendi. Vapuru çoktan kaçırmışlardı. Onun için bir araba ile Atik Valde'ye, oradan Orta Valde'ye gittiler. Garip bir tesadüfle Üsküdar'ın bu dört büyük camii aşka, güzelliğe yahut hiç olmazsa annelik duygusuna ithaf edilmişti.

-Mümtaz, Üsküdar'da hakiki kadın saltanatı var...

Ertesi gün Rum Mehmed Paşa Camii ile Ayazma Camii'ni ve Şemsipaşa taraflarını yayan dolaştılar. Birkaç gün sonra Selimiye Kışlası'nın etrafında kızgın güneş altında başıboş gezdiler. İstanbul'da açılan ilk hendesi caddeleri, o cazip ve mazi hülyası adlı sokakları, İstanbul akşamlarının hakiki ziyafet sofraları gibi gördükçe, garip bir mazi daussılası onu yakalıyordu.

-İstanbul, İstanbul, diyordu. İstanbul'u tanımadıkça kendimizi bulamayız. Şimdi bütün o fakir halka, yıkılmağa yüz tutmuş evlerle ruhunda kardeş olmuştu. Sultantepe'yi adeta humma içinde dolaşmıştı. Fakat asıl sevdiği yer Çarşı içindeki Küçük Valde idi. Türbeyi o kadar beğenmiyordu.

-Ben olsam burada yatmam; çok açıkta, diyordu.

-Öldükten sonra?

-Ne bileyim ben, öldükten sonra bile bu kadar herkesin içinde... Zaten ölüm hissedilmiyor ki... Hâlbuki cami açıldığı zaman, Valde Sultan'ın ve haremın geldiğini görmesinler diye çarşı kapatılmıştı. Nuran bilhassa camii ve onun akşam saatlerindeki loşluğunu seviyordu. Mermer ve yaldız süslerin arasında kilim motifi ile işlenmiş saçaklara bayılıyordu. Bu gezintilerden dönüşlerinde Mümtaz'ı yazmakta olduğu Şeyh Galip için sıkıştırıyordu. Üçüncü Selim devrinin bu iç romanı kendisine ait bir şey olacaktı. Mümtaz Hatice Sultan'la Beyhan Sultan'ın portrelerini Nuran'ı düşünerek çizmişti. Şimdi genç kadın

müsveddelerdeki tasvirleri okurken adeta terzisinde model veya bir mağazada kumaş seçer gibi titiz oluyordu.

-Birisinde Memling'le, öbüründe Şeyh Galip'le berabersin...

Bu Mümtaz'ın bitmeyen şarkısıydı: İstedğin kadar onlarla flört yap.

-Yani bütün ölümler benim... İyi ikram doğrusu..." (Tanpınar, 2017, ss. 178-179).

Cami, türbe, aşk, ölüm, hayat, sanat mefhumları arasında şehir bağlamında bir anlatı kuran Tanpınar, sanatçı kahramanın kişiliğinin kurulmasında kimliğinin oluşumunda İstanbul'un rolünü Üsküdar gezilerinde Mümtaz ve Nuran'ın diyalogları vasıtasıyla anlatır. Mümtaz'ın geçmişe Nuran'ın hale dönük bakışları birbirini seven bu çiftin arasındaki temel fark olarak gösterilmiştir.

1.5.2.3. Estetik Anıtlar: Mimari, Musiki ve Resim

Tanpınar, şehre, maziye, kültüre yolculuklar yaparak milletin yalnızca fütühatçı bir millet olmadığını (Demiralp, 2000, s. 95) yarattığı medeniyetin en belirgin unsuru olan yaşayan şehirler ve musikiyle hayatîyetin değişerek devam ettiğini eserleriyle özellikle *Huzur* ile göstermek istemiş gibidir. Mümtaz'ın İstanbul sokaklarında gerçekleştirdiği zihinsel ve fiziksel yolculuklar ile hafıza mekânlarına dönüşü şehrin yeniden inşasına dönük bir faaliyet olarak değerlendirilebilir. Üsküdar, Boğaz, Eyüp, Eminönü Mümtaz ile Nuran aşkı etrafında örülen kültür ve medeniyet duyarlılığının, kendini yapma sürecinin somutlaştığı coğrafya olarak tasvir edilir romanda:

"Üsküdar bir hazine idi. Bir türlü bitmiyordu. Valide-i Cedid'in biraz arkasında Aziz Mahmud Hüdayi Efendi vardı. Birinci Ahmed devrinin bu manevi saltanatı, Nuran'ın aile gelenekleri arasına girmişti. Daha yukarıda Dördüncü Mehmed devrinin dizginlerini birkaç sene elinde tutan Selami Efendi vardı. Karacaahmet'te an'änenin Orhan Gazi zamanına çıkarttığı, Horasan erenlerinden Bursa'daki Geyikli Baba'nın çağdaşı, belki de gaza arkadaşı Karacaahmet, Sultantepe'de yine Celveti Baki Efendi yatıyordu. Nuran tarikatları çok merak ediyor, fakat ikisi de mistik yaratılıştan olmadıklarından üzerinde durmuyorlardı. Bir gün istediği zaman takındığı o çocuk tavrıyla:

-Ben o zamanlar gelseydim... Muhakkak Celveti olurdum, dedi. Fakat hakikaten inanıyorlar mıydı bütün bunlara?

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

-Nedir o?

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

-Bulduğu şeyin ahlakını yapabilmiş mi?

-Zannetmem, fakat bu buluşta kendisini avuttuğu için hareket imkânlarını az çok azaltmış. Yarı şiir bir hülyada, realitenin sınırlarında yaşamış. Mamafih bu hali benim hoşuma gitmiyor, deve kervanı ile seyahat gibi ağır ve yorucu geliyor. Mümtaz'ın düşüncesinde Antalya'daki otelin önüne her gün dizilen deve katarları canlandı. Kendisini o mahzun türkülerin zamanından bir daha geri dönemeyecek sandı.

-Akşamleyin boş ufukta deve dizisi ne kadar başka türlü oluyor” (Tanpınar, 2017, ss. 180-181).

Tanpınar'ın geçmiş ve geleceği aynı perspektifte buluşturduğu için modern olduğunu belirten Dellaloğlu (2021, s. 170), sanatçı kahramanın Huzur'da sürekli geçmiş ile meşgul olmasının geleceği kurmak için, ayağa kalkmak için basılacak yer olarak geçmişin görülmesi gerekliliğinin ifadesidir. Tanpınar, mazinin büyük sanatkârları ve musiki konulu yazılarında romanda yer alan şu pasajlardaki düşüncesini benzer şekilde tekrar eder:

-Ne acayip insanlar Yarabbim, diyordu. Sonra birdenbire içinde uyanan bir şüphe ile Mümtaz'a sordu:

-Niçin eskiye bu kadar bağlıyız?

-İster istemez onların bir parçasıyız. Eski musikimizi seviyoruz, iyi kötü anlıyoruz. Elimizde iyi kötü bize maziye açacak bir anahtar var. O bize üst üste zamanlarını veriyor, bütün isimleri giydiriyor, içimizde bir hazine bulunduğu, ferahfeza yahut sultaniyegâhın arasından etrafımıza baktığımız için. Mümtaz'a göre İstanbul peyzajı, bütün medeniyetimiz, kırımımız, pasımız, güzel taraflarımız, hepsi musikideydi. Garbın bizi anlamaması, aramızda yabancı olarak gezmesi de yine onu anlamamaktan geliyordu. Bu o kadar böyleydi ki, birçok peyzajlar, kendiliğinden nağme ile beraber gözlerinin önüne gelirdi.

-Kaldı ki sanat, sanat eseri, bizatihi kıymet olan şey, altını musiki çizdiği zaman büsbütün değişiyor. Garip değil mi? İnsan hayatı sonunda sestem başka hiçbir şeyi benimsemiyor, hepsinin üstünden geçer gibi yaşıyoruz, ancak dokunuyoruz. Fakat şiirde, musikide... Bazen genç kadına bu eski şeylerin meftunu çocuğun kendisini zorla bir katakompa tıkmak istediği şüphesi geliyordu. Bu dünyada türlü türlü hazlar, başka çeşit düşünceler de vardı. Üsküdar'ı seviyordu, fakat halkı fakir, kendisi bakımsızdı. Mümtaz bu biçarelikler arasında acemaşiran, sultaniyegâh diye rahatça yaşıyordu. Ama hayat, hayatın daveti nerede kalıyordu? Bir şeyler yapmak, bu hasta insanları tedavi etmek, bu işsizlere iş bulmak, mahzun yüzleri güldürmek, bir mazi artığı halinden çıkarmak...” (Tanpınar, 2017, ss. 181-182)

Sanatçı kahramanın çocukluğunda yaşadığı acı deneyimler, öksüzlük ve yetimlik, üzerinde yaşadığı toprakların kaderinden farksız görünmektedir. Sanatçı kahramanın

hayatı, ulusal alegori bakımından milletin ve yıkılan Osmanlı imparatorluğu ile genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kaderiyle bağılı olarak resmedilmektedir:

“-Yoksa çocukluğuna dair anlattığı şeyler, sandığından daha fazla mı içine işlemiş. Ben ölümün zapt ettiği bir ülkede mi yaşıyorum... Mümtaz koluna girerek onu çeşmenin önünden ayırdı:

-Biliyorum, dedi. Yeni bir hayat lazım. Belki bundan sana ben daha evvel bahsettim. Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lazım. Bir hüviyet lazım. Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor. Fakat Mümtaz da, kendisinde muzlim bir tarafın bulunduğu şüpheliydi. Maziye sevdiği için değil, ölüm fikrinin tasallutundan kurtulamadığı için. Aşktaki çılgınlıkları biraz da buradan geliyordu. İşin hazin tarafı, bu genç adamın bunu herkesten fazla ve belki de yalnız kendisinin bilmesiydi. Kaç defa Mümtaz bu musallat fikrin, onu başka insanlardan ayırdığı zannıyla ıstırap çekmişti. Ta çocukluğundan beri rüyalarını kuran zemberek bu sabit fikir değil miydi? Hatta Nuran'la olan sevgisinde genç kadının güzelliğine, yaşayış kudretine biraz da hayatın zaferi gibi bakmamış mıydı? Onu kolları arasında tuttuğu zaman, arka tarafında başının ucunda bekleyen ifrite, ölüme, seni yenmek üzereyim; seni yendim, işte silahım ve zırhım, demiyor muydu? Mümtaz, bu gerçeğin Nuran tarafından sezilmesinden korkardı.

-İki şeyi birbirinden ayırmamız lazım. Bir tarafta sosyal kalkınma ihtiyacı var. Bu, cemiyet realiteleri üzerinde düşünerek, onları değiştire değiştire yapılır. Elbette İstanbul, sonuna kadar, sadece marul yetiştiren bir memleket kalmayacaktır. İstanbul ve vatanın her köşesi bir istihlal programı istiyor. Fakat bu realiteler içine maziyle bağlarımız da girer. Çünkü o, hayatımızın, bugün olduğu gibi gelecek zamanda da şekillerinden biridir. İkincisi bizim zevk dünyamızdır. Hatta kısaca dünyamız. Ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler arıyorum. Onları değerlendiriyorum” (Tanpınar, 2017, ss. 182-183).

Zevk dünyasının, sanat anlayışının inşasında tarihin, kültürün ve medeniyetin önemine değinen sanatçı kahraman, *çöküşün esteti olmadığını*, geçmişte yaşayan şeyler aradığını sevdiği kadına belirtme ihtiyacı duyar. Musikinin ölü üstatları, Nuran/Mümtaz aşkının, ölümün, hayatın, sanatın ve romanın deniz fenerleri gibi şehri aydınlatmaktadır. Mümtaz veya diğer karakterler konuştuğunda konu ve sözün bağlamı fark etmeksizin her zaman söz musikiye dönmektedir. Nuran'ın Mümtaz'ı hayatın dışında kafası ölümlerle meşgul hep başka hayatların peşinde olarak görmesi sanatçı kahramanı huzursuz kılan bir başka sebeptir:

“Nuran gülerek tasdik etti:

-Bunları anlıyorum Mümtaz. Lakin bazen hayatın çok kenarında kalıyor, tek bir düşünceyi yaşıyor gibi oluyoruz. O zaman büsbütün başka şeyler aklıma geliyor.

-Mesela...

-Darılmaz mısın?

-Ne münasebet, niçin darılayım?

-Mezarında bütün sevdiği şeylerle, mücevherleri, altın süsleriyle, sevdiklerinin tasviriyle yatan bir eski zaman ölüsü gibi bir şey... Kapılar kapanınca uyanıyor ve eski hayat başlıyor... Yıldızlar parlıyor, sazlar çalıyor, renkler konuşuyor, mevsimler doğuruyor... Fakat hep ölümün ötesinde, hep bir tasavvur, bir başkasına ait rüya gibi...

-Evvela sen bir İsis gibi o duvarların birinden yavaşça çıkıyorsun, eski desenin gerginliğinden sıyrılıyorsun, benim parçalanmış vücuduma eğiliyorsun... Ama, biliyor musun ki hakiki sanat da budur. Bütün bu ölümler bu dakikada bizim kafamızda yaşıyorlar. Kendi hayatını bir başkasının düşüncesinde yaşamak, zamana kendinden bir şey kabul ettirmek. Al Kambur İmam'ı... Kambur İmam, düşün bir kere, ne gülünç isim! Halbuki biz şimdi Tab'i Mustafa Efendi'yi Aksak Semaî'den dinlerken de düşünüyoruz? Bizim için hayatın ve ölümün sahibi oluyor. Onun bir de hayatını düşün. Üsküdar'da bu tepelerden birinde bir cami vakfından kendisine kalan şeylerle, yanındaki paşa konaklarının arasında havasızlıktan boğulan ahşap bir evde yaşayan bir biçare. Fazıl Ahmed Paşa'dan Baltacı'ya kadar hepsinin meclisinde, ayakkabılarını eşikte çıkararak bir köşecikte dizüstü oturmağa mahkûm bir hayat mağlubu... Belki onların meclisine bile girememiş. Daha küçüklerinin arasında yaşamış. Sadaka ile, küçük atıfletle geçinmiş. Fakat biz bestesini söylerken başka türlü diriliyor. Dördüncü Mehmed'in altın ve mücevher içinde at koşturduğu, gezdiği Çamlıca yolları, bütün manzara onun oluyor. Daha bir beceriklisinin, hoca yarın mevlide gel! diye kendisine beş on kuruş kazandırmak imkanını vermesini bekleyen adam, birdenbire bir sevmeye ve tanıma tarzının sahibi oluyoruz... Biz, belki de birbirimizi bu tarzda sevmeyi ondan öğrendik..." (Tanpınar, 2017, ss. 183-184).

Musiki ve İstanbul'u önceki bölümlerde değindiğimiz üzere romanın aslı karakterlerinden sayan Tanpınar mimari ve abidevi anıtlara da bu iki kültür ve medeniyet taşıyıcısı kadar önem verir. Devrinin birçok münevveri gibi Bergson'dan etkilenen Tanpınar, değişim ve oluş fikri ekseninde tarih, toplum ve kültür tasavvurunun felsefi köklerine şiir, şehir, musiki, mimari, medeniyet ve kültür bağlamında dönüş yaparak bir son bakış ile yeni insan anlayışının nasıl olması gerektiğini genç sanatçı kahramanı Mümtaz ile sunar. Mimari ve abidevi anıtlarla alakalı pek çok yazı yazan Tanpınar, çocukluğunun etrafında geçtiği Elagöz Mehmet Efendi Camii, Mihrimah Sultan Camii, Kapalı Çarşı, Ayasofya Camii, Atik Valde Camii, Aziz Mahmud Hüdayi Türbesi vb. eserleri Huzur romanında yeni insanın ve sanatçı kahramanın gölgesinde şekilleneceği mimariden hayata aktarılan bir sanatçı bilinciyle kurmaya çalışır:

"Dünyanın her tarafında aşk aynı değil midir?

-Hayır ve evet... Yani fizyolojik iş olarak pek değil!

Böceklerle memeli hayvanlar arasındaki farkı düşün. Deniz hayvanlarının bıçare üreyişlerini düşün, insanlarla öbür memeliler arasındaki farklar, sonra kavim, kabile, cemaat, medeniyet arasındaki farklar... Sonra birdenbire gülerek ilave etti:

-Mesela sen rahip böceği olsaydın, Emirgan'a ilk geldiğin gün beni yemiş olurdun...

-Ve bittabi hazmedemeyeceğim için ben de ölürdüm...

-Teşekkür ederim.

Mümtaz onun açık neşesine baktı. Sezai Bey'in hatıralarında debdebesini, misafirlerini anlattığı büyük köşkün arsasında ayakta konuşuyorlardı. Bütün uzak İstanbul ufku hüzünlü tül gölgeleri ve yavaş yavaş akşamı benimsemiş denizle genç kadının başına bir nevi sihirli fon olmuştu! Yüksek tabakalarda bütün bir kültür, zevk, bir yığın tedai o kısa kendinden geçiş anını değiştirmeye, fizyolojik bir işi, ilahi bir haz yapmağa yarıyor. Buna mukabil kendi vatanımızda belki hayat şartlarının ve görgüsüzlüğün, öpüşmenin zevkine bile yabancı bıraktığı insanlar vardır. Sonra ilave etti: Her şey, moda mağazalarından, muaşeret güçlüklerinden, cinsi terbiyeden, utanma duygusundan, günah korkusundan edebiyat ve sanata kadar her şey bu işe müdahale ediyor.

-Ama alt tarafı?

-Kim bilir belki de birdir. Çünkü hayatta bir bakıma göre her şey birbirinin aynıdır. Dişi kanguru yavrusunu karnındaki torbada gezdirir, diyorlar. Anadolu kadınları işe giderken yeni doğmuş çocuklarını arkalarına sararlar. Sen Fatma'yı kafanda gezdiriyorsun" (Tanpınar, 2017, ss.184-185).

1.5.3. Sanata Bakış

Sanatçı kahramanın sanat anlayışını, cumhuriyet dönemi devrimlerinin imparatorluğun zengin mirası olan hayat, kültür ve medeniyet birikimi karşısındaki inkar edici politikaları ve baskıları belirlemiştir. Tanpınar'ın ve sanatçı kahramanlarının hayatlarındaki tezatları bu devrimlerin uygulanması noktasındaki sıkı tedbirler ve baskıyla açıklamak muhtemeldir. Mümtaz'ın iç dünyasındaki gerçeklik ile dışındaki dünyanın realiteleri hiçbir zaman tam anlamıyla örtüşmez. Çocukluğunda yaşadığı travmatik olaylar ve Nuran'dan ayrılmasının kendisinde bıraktığı tesir dolayısıyla hayatı iç dünyasında yeniden kurulur; dış dünyanın onda uyandırdığı empresyonlar iç dünyasının bu ıstıraplı ikliminde şekillenir. Düşünceleri, hayalleri, tasavvurları ve eylemleri gerçekliğin duvarlarına çarpıp yok olduğunda Mümtaz dış dünyada hep onları, içindekileri görmeye devam eder. Mümtaz, hayatın anlamını yitirdiği, dünyanın büyüünün bozulduğu II. Cihan Harbi öncesinde kendine mahsus ideal bir hayat arayışı içindedir. Mümtaz'ın sanatkârca yaşamak dediği bu hayat,

kendine ait bir dilin, ahlakın, kültürel ve siyasi göstergelerin birden fazla bakış açısından hikâye edildiği yirmi dört saat süren bir anlatıya sığdırılmıştır. Bu durumu “*Bin Bir Gece’deki eskicinin hikayesine benzeyen ikiz bir ömrü yaşamaya*” benzeten Mümtaz muhayyilesinin yönlendirmesiyle cenneti ve cehennemi iç dünyasında yaşayan bir karakter olarak görür kendini (Tanpınar, 2017, ss. 62-67). Mümtaz’da aşkın ele alınışı, sanat ve güzellik anlayışının oluşumu da bu iç dünyanın ıstıraplı iklimi ile biçimlenmiştir. Yazar ve Mümtaz aşkı, güzelliği, estetik bir ide olarak sevgiliyi tasvir ederken ırk, coğrafya, kültür arasında bir senteze gider. Tanpınar, Yahya Kemal’in *Bir Tepeden* (Beyatlı, 2004, s. 19) şiiri ve bu şiirin dayandığı zihni arka plan doğrultusunda Nuran’ı biçimlendirir (S. Tural, 2010a, s. 188). *Huzur*’da inşa edilen estetik anlayışın şahsında ifade edildiği, romanın ana karakterlerinden olan Nuran’ın portresi *Bir Tepeden* şiiri düşünülerek İstanbul ve boğaz ile bağ kurularak oluşturulmuştur. Tanpınar’ın, *Huzur*’da ele aldığı birçok meseleyi romanı yazmadan önce makale ve denemelerinde işlediği aşikârdır. “*Yahya Kemal Hakkında*” denemesinde şairin “*Bir Tepeden*” şiirinde geçen bir mısraını yıllar sonra bir romanında, güzelliğin ve estetiğin şahsında belireceği bir karakterin oluşumunda kullanacağını işaret etmiştir:

“Yahya Kemal en büyük liriğimizdir. Hiç kimse şiirimizde kadın güzelliğinden, hatıradan, geçmiş zamandan onun gibi bahsetmedi. “Baktım konuşurken daha bir kerre güzeldin” mısraı belki bütün bir romanın mevzuu olabilir” (Tanpınar, 1998, s. 315).

Tanpınar Yahya Kemal’in “*Baktım konuşurken daha bir kerre güzeldin*” mısrasıyla kadın güzelliğini mükemmel bir şekilde taziz ettiğini (Tanpınar, 1998, s. 321) ve sevgilisine olan hayranlığını kendisinin de şahsi tecrübelerine hitap edilerek şiire dönüştürdüğünü, “*Atlar karışırken ayak altında kalanlar*” mısraıyla bir harp meydanını belki de bu vesile ile İkinci Dünya Savaşında küçük milletlerin durumunu anlattığını söyler (Tanpınar, 2018, s. 165).

Sanatçı kahramanın, *sanatın büyüye yakın sırrını* bulduğu anlar, Nuran, Boğaz ve musiki ile oluşturulan rüya hali olarak verilir. Bu rüya hali şiir anlayışını *dilde rüya halini kurmak* (Kaplan, 2013, s. 223) olarak ifade eden Tanpınar’ın sanatçı kahramanla aynileştiği bir zemin katmaktadır romana. Estetiğinin temelini rüya fikri üzerinde inşa eden Tanpınar bu fikrin Mümtaz’ın da estetiğinin ilk kıvılcımlarının uyandığı Antalya’daki mağarada oluştuğunu belirtir (Kaplan, 2013, s. 224). Estetiğinin

oluşumunda Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'i zikreden, Yahya Kemal'den dil bilinci, şiirde mükemmeliyet, tarih ve millet anlayışı noktasında etkilenen Tanpınar, şiir estetiğinin ise hocası ile farklı olduğunu söyler. Divan şiiri, Klasik Türk Musikisi ile Batı müziğine girmesinde Yahya Kemal'in yönlendirmesi etkilidir (Kaplan, 2013, s. 224). *Huzur*'da Mümtaz'ın sanat anlayışının oluşumunda etkilendiği kaynaklar ve genç kahramanın sanatçı beninin oluşumunda en önemli karakter İhsan'dır. İhsan'ın yönlendirmeleriyle sanatçı tarafı beslenen Mümtaz; Fransız sembolistlere, Divan şiirine, Klasik Türk musikisine, Batı müziğinin ve resminin zirvelerine bu destek sonucunda ulaşır. Mümtaz, İhsan'ın fikirlerine ve estetik anlayışına değer vermekle birlikte onun tarihe ve millete dönük tarafının çok belirgin olduğunu düşünerek sanat anlayışlarının farklı olduğunu belirtir. Tanpınar bu farklılığın kendisiyle hocası Yahya Kemal arasında olduğunu da belirtir (Kaplan, 2013, ss. 223-224). *Huzur*'da hayatın tamlığına dönük anlam arayışı Mümtaz'ın estetik arayışı ve kimlik problemi ile birlikte ele alınır. Romanda "*kendimizin peşinde*" bir kimlik arayışı içinde olan Mümtaz'ın yok olan bir geleneğin huzurlu estetiğinde klasik Türk musikisiyle mistisizme sığındığı görülür. Mümtaz'ın bu yönelimi Nuran'a olan aşkıyla daha da derinleşir ve bu dönüşüm anlatının dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. Ailesinin uzun bir tasavvuf geçmişi bulunan Nuran, Mümtaz'ın estetik anlayışını ve muhayyilesini harekete geçiren tüm arzularının sembolü olarak temsil edilir. Osmanlı seçkinlerinin kültürel özelliklerini ve erdemlerinin sentezi olarak gösterilen Nuran (Gürle, 2013, ss. 102-103), Divan şiirine ve eski musikiye hayran olan Mümtaz'ın sanatçı bilincinin dayandığı 'kutsal pınar' olarak resmedilir.

Mümtaz'ın şiir anlayışının ve estetik perspektifinin oluşumunda eski şiir ile Batı şiiri, klasik musiki ile Batı müziği terkip halinde verilir. Divan şiiri, Mümtaz'ın İhsan vasıtasıyla zevkini edindiği, estetik bilincine yön veren kaynaklarından. Şahin, Nuran'ın güzelin sembolü olarak çizilmesinde Divan şiirindeki sevgili tipinin etkili olduğunu Tanpınar'ın 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin giriş kısmındaki aşk anlayışıyla bağlantılı olarak değerlendirir (Şahin, 2012, s. 147). Tanzimat dönemiyle birlikte Divan şiirinin en çok eleştirilen özelliğinin hayal dünyası tespitinde bulunan Tanpınar, asırlarca devam eden hayal kalıplarının değişmeyen sembolü ve çok renkli hususî bir dil anlayışı kurduğunu belirtir. Divan şairleri asırlar boyunca işledikleri hazır hayaller ve mazmunlar üzerinden inşa ettikleri bu mücerret dille, muayyen bir

estetik/güzelliğin muayyen bir şekilde övülmesiyle muayyen bir sevgili ve aşk anlayışı kurmuştur (Tanpınar, 1988, s. 5). “Peyzajda, güneş sisteminde, kozmik hadiselerde benzerini gördüğümüz bu aşk istiaresi tabiatıyla duyuş ve duygulanma tarzlarını da tayin edecekti” (Tanpınar, 1988, s. 6) diyen Tanpınar, Divan şiirinde aşkın sembolizasyonunda güneş sisteminin örnek alındığını sevgilinin hükümdarla özdeş kabul edildiğini belirtir. Bu temsilde hükümdar olan sevgiliye özelliklerini veren güneştir. Güneşin dünyayı ısıtmasından ve aydınlatmasından hareketle sevgili, aşkın hayatını ve ruhunu aydınlatan ya da karartan bir nur/ışık olmasıyla ele alınır. Bu sistemde hükümdar güneş ile sembolize edilir. Eski şiirde aşkın, cemiyet haddini dinle ve tasavvufla beraber ele alırsak, iki tabakayla ilişkili bir istiare olduğunu ifade eder (Tanpınar, 1988, s. 9). Buradan hareketle aşkın, klasik şiirde olduğu gibi Tanpınar’da da bir bütünlük formu olduğu sonucuna ulaşırız. Tanpınar, devrinin sezgiyi öne çıkaran felsefi ekollerinin de etkisiyle sanatçı kahramanı Mümtaz’ı bütünlük, tamlık formuna aşk ve aşkın tesiriyle iç dünyasında gelişen algılar, empresyonlar ile ulaştırmaya çalışır. Mümtaz’ın sevdiği kadının adının Nuran olması tesadüf değildir. Nuran, Mümtaz’ın kararsız kişiliğini ve sanatçı benliğini nuruyla/ışığıyla aydınlatır. Sanatçı kahramandaki dönüşüm, bize Mümtaz’ın eserini (Şeyh Galip romanı) Nuran merkezli kurduğunu ve sevgili formunun eski şiir ile klasik musikinin sentezlenerek oluşturulduğunu düşündürmektedir:

“Mümtaz yavaş yavaş Nuran’ın başının etrafına sevdiği ve özlediği şeyleri topladıkça kendisini kuvvetlerine daha sahip buluyordu. O da asrımızın büyük romancılarından biri gibi, bir kadına dayandığı zaman yaşadığını duymağa başlamıştı. O vakte kadar epeyce şey okumuş, az çok düşünmüştü; fakat şimdi onların hayatına daha kudretle geçtiğini, Nuran’a olan sevgisiyle canlı hayata çıktıklarını anlıyordu. Sanki Nuran kafasında ve etrafındaki şeylerin arasında bir ılık külçesi imiş gibi hepsi onunla aydınlanmış, en dağınık unsurlar bir terkip haline gelmişti. Eski musikimiz bunlardan biriydi. Nuran’la tanıştıktan sonra bu sanat onun için bütün kapılarını açmış gibiydi. Şimdi onda insan ruhunun en saf ve diriltici kaynaklarından birini buluyordu. (...)Bu gezintilerden dönüşlerinde Mümtaz’ı yazmakta olduğu Şeyh Galip için sıkıştırıyordu. Üçüncü Selim devrinin bu iç romanı kendisine ait bir şey olacaktı. Mümtaz Hatice Sultan’la Beyhan Sultan’ın portrelerini Nuran’ı düşünerek çizmişti. Şimdi genç kadın müsveddelerdeki tasvirleri okurken adeta terzisinde model veya bir mağazada kumaş seçer gibi titiz oluyordu.

-Birisinde Memling’le, öbüründe Şeyh Galib’le berabersin...” (Tanpınar, 2017, ss. 178-180).

Kendisini ve bütün kâinatı tek bir varlık olarak görmeyi Şark’ın önemli bir özelliği olarak gören Mümtaz (Tanpınar, 2017, s. 180), aşk ve ölüm arasındaki yakınlıktan

hareketle insanın kurtuluşunun bu güzellik anlayışında saklı olduğunu düşünür. Sanatçı kahraman Mümtaz, döneminin her büyük roman yazarı gibi, bir kadınla birlikte olunca yaşadığını hissettiğini ifade eder. Hayatı duyma ile okuduklarına aşkın verdiği tamlık formunu ve neredeyse Nuran'ın etrafında kurduğu sanat ve güzellik anlayışını kasteder. Nuran'ın zihnini ve etrafındaki hayatı bir ışık külçesi gibi aydınlattığını söyler. Hayatının, zihninin ve sanatçı kişiliğinin en dağınık unsurlarının Nuran'ın ışığıyla bir terkibe ulaştığını belirtir. *Aşk ve Ölüm* (Tanpınar, 2000, ss. 104-108) yazısında “aşk, ölümün gülümseyen yüzüdür” sözünün yazarını kışkandığını söyleyerek “büyüğe, bütüne, kemale, ancak onlara eriştiğimiz, bu tecrübeleri nefsimize mal ettiğimiz zaman vasıl oluruz.” der. Bu sözlerde, ölüm karşısında aşkın sağladığı tamlık düşüncesi altında, aşkın, insan hayatını güzelleştirdiği ve güzelliğin ölümden veya ayrılıktan sonra da tutunacak, yaşanacak bir zemin sağladığı anlaşılmaktadır. Şahin, Nuran ile Mümtaz aşkının “tamlık”a ilişkin metaforlarla kurulduğunu, aşk yolculuğunun bu metaforları içerdiğini belirtir. Mümtaz'ın Nuran'ı gördüğünde zihninden geçen “altın meyve/dal budak saçan ağaç” mecazları Yunan mitolojisinde “tamlık”ın simgesel ifadeleridir (Şahin, 2012, ss. 152-153). Bu simgesel ifadeler Nuran'ı tasvir ederken ya da betimlerken Mümtaz'ın bilincinden verilir. Nuran ve onun güzelliğinin Mümtaz'ın iç dünyasında oluşturduğu güzellik fikri Nuran'ın maddi özelliklerinden çok sanatçı kahramanın bilincinde çoğalan empresyonlardır. Tanpınar, Nuran'ı simgesel olarak Mümtaz'ın iç dünyasında çoğaltarak aşk bittikten, Nuran ile Mümtaz ayrıldıktan sonra da simgesel sevgili ve onun etrafında biçimlenen güzellik fikrinin Mümtaz'ın iç dünyasında/bilincinde yaşamasına imkân vermiştir. Aşk ve sevgili etrafında kurulan empresyonlar, sanatçı kahramanın tamlık düşüncesini ifade ederken kullandığı sembolik dille tamlık fikrinin dil düzeyi ve sanat anlayışı arasında bir örtüşmeyi sağlamak için kullanılmıştır.

Sanat, sanatkâr ve eser ilişkisini “Bir sanat eserinde rüyasını nakletmek veya rüyanın tesadüflerini taklit etmek, insan muhayyilesinin, isterse, kolayca benimseyebileceği nizamsızlıklarla sun'i bir acayiplikler silsilesi kurmaktan başka bir şey değildir.” (Tanpınar, 1998, s. 34) anlayışıyla yorumlayan Tanpınar; Mümtaz'ın Nuran'ın şahsında gördüğü rüyasını estetik, mistik bazen de seküler yorumlarla onun üzerinden Şeyh Galip romanına nakletmek istemiştir. Mümtaz sanat alanındaki kararsızlıklarını, değişen toplumda düzensizliklerin ürettiği ikili hayat tarzını Nuran ile kurduğu musiki,

İstanbul ve şiir iklimi ile aşmaya çalışmıştır. Nuran ve aşkın sanatçı kahramanda yarattığı dönüşüm onu ferdi saadeti ile toplumsal sorumluluğu arasında bir seçim yapma noktasına ulaştırmıştır.

1.5.3.1. İmkânsızın Burçlarında Gezinen Şiir

Romantik idealist bir şairin duyarlılığına sahip olan Mümtaz, Divan şiirinin ve Batı edebiyatının büyük şairlerini/yazarlarını elinden düşürmeyen, kültürel birikimiyle tebahhur etmiş, *garip bir erüdüsi* olan pratogonisttir. Beslendiği şiir kaynaklarını çeşitlendiren, Divan şiirinin büyük ustalarının divanlarını elinden düşürmeyen, Batı'nın büyük edebiyat ustaları olan Poe, Baudelaire ve Shakespeare'in şiirleri gibi imkânsız şiirler kurma düşüncesinde olan, kendini Doğu'nun ve Batı'nın büyük şairleri ile mukayese eden genç bir sanatçı kahramandır. Aradığı, kurmak istediği, tasavvurunda şekillenen sanat eserleri ve şiirleri *asla'nın prenslerinin* ölümsüz kıldığı *imkânsızın burçlarında* gezinen şiirdir:

“Çocukluğunun hazin tesadüfleri ona, her sevdiği şeyi kendisinden uzakta, erişilmez bir âlemden düşünmek itiyadını vermişti; nasıl aşkı kesin günah ve ölüm fikriyle beraber, yan bir nevi telafisi kabil olmayanın mükâfat ve azabı olarak tanıdıysa, bu uzaklık düşüncesi de onda o yıllarda kök salmış bir düşünce idi. Kaldı ki, Mümtaz çocukluğunun bu miraslarını, çok zihni, şartlarına göre az çok marazî ve şiirin terbiyesine erken açılmış bir ergenlik çağında ve bütün gençliği boyunca, ta Nuran'ı tanıdığı aylara kadar, kendi isteğiyle derinleştirmişti. Ona göre şiirin asıl kaderi, her şeyin ve her ümidin ötesindeydi. Şiir, bütün bir hayat, kuru bir yaprak yığını gibi yakıldığı zaman seyredilen parıltıya benzerdi. Okuduğu ve beğendiği şairler, başta Poe ve Baudelaire olmak üzere hepsi “asla'nın prensi değil miydiler? Onların beşikleri hep “olamaz” burçlarında sallanmış, ömürleri “imkânsızın” ülkesinde geçmişti. Hayatımızı geriye dönemeyecek bir uca taşıyamazsak, şiirin peteğini nasıl doldururduk? Her düşünce, her ihsas, onda, ağustos mehtabını seyrettikleri gece Nuran'a söylediği gibi, zalim bir işkence, bir azap haline geldiği zaman tam şeklini almış olurdu. Bunu yapamadığı takdirde şiirinin hayatla birleşmeyeceğini biliyordu. O erime ve kaynaşma ancak tahammülü güç hararetlerde olabilirdi. Aksi takdirde kapının önünde kalır, ödünç alınmış bir dili kullanırdı” (Tanpınar, 2017, s. 293).

Anlatıcının, Mümtaz'ın çocukluğunun hayat ve sanat anlayışı üzerindeki tesirini anlattığı bu uzun cümleler yazarın kendi sanat anlayışını yansıtır. Müzik, Mümtaz'ın çocukluğundan beri yitirdiği bireysel ve toplumsal değerlerini, insanların acısını, kendi yaşamından kopup gidenleri hatırlatmaktadır. Düşünceleri, hayalleri, kederi, hüznü Mümtaz'ın sanat anlayışının kaynağıdır. Hayatında eksilen her şey onda kalıcı izler bırakmaktadır. Mümtaz, Ferahfeza Âyini boyunca etrafında, iç dünyasında ve zihni çalışmalarıyla beraber bir yığın hayale dalar (Tanpınar, 2017, s. 292) Bu hayaller ve

içe dalışlar onun sanat anlayışı ve çocukluğu arasında kurduğu bağları vermesi bakımından mühimdir. Mümtaz'ın bu ümitsizlik hali ve sevdiği şeyleri kaybetme korkusuyla uzaktan sevme durumu çocukluğundan gelen bir alışkanlıktır. Bu düşünceler Mümtaz'ın sanat anlayışını da belirlemiştir. Aşkî günah ve ölüm düşüncesiyle birlikte ele alması, hastalıklı denebilecek bir psikoloji üzerinden hayatı okuması, şiirsel duyarlığa ergenlik döneminde yönelmesi Mümtaz'ın gençlik yıllarına uzanan bir yalnızlık ve keder halesine bürünmesine sebep olmuştur. Bu keder ve yalnızlık durumunu sanatçı kahraman âşık oluncaya kadar isteyerek derinleştirdiğini söyler. Mümtaz'a göre şiir, kaybetmeyi kader bilenlerin, asla'nın ve imkânsızın sınırlarında gezinenlerin alanıdır. Hayatın güzel yanlarından uzak durmayı isteyen, hayatın keder dolu taraflarını tercih eden ve onu yaşam alanı olarak kabul etmiş şair ruhlu bir sanatçı olmayı seçmiştir Mümtaz. Düşüncelerini ve ihsaslarını azap halinde duyumsadığında ancak tamamlanmış sayan bir sanatsal bilince sahiptir kahraman. Şiirin hayatla birleşmesinin yolu olarak acı, keder, hüzn, ayrılık, yalnızlık ve hayatın güzel yönlerinden sürgün olmayı tercih eder. Kendi sesini bulmak, etkilenme endişelerinden kurtulmak için Mümtaz'ın seçtiği yol çocukluğundan beri seçtiği tahammülü güç durumların ortaya çıkardığı acı ve azap halidir.

1.5.3.2. Hayatı Bir Roman Gibi Yaşamak

Huzur'da anlatıldığı kadarıyla hayatı bir roman gibi yaşayan Mümtaz'ın bir roman karakteri olduğunu unutmadan ele aldığımızda Tanpınar'ın yaşam öyküsünden izler taşıdığını, yazarının sanatçı beninin toplumsal karakterini temsil ettiğini düşünülebiliriz. Mümtaz, sanatçı bilincinin oluşumu doğrultusunda yazarın geçmişine dönük bakışının yaralı bilincine yansıyan özellikleri temsil eder. Ulusal alegorinin sınırları bağlamında oluşturulmuş pratagonist olarak ulusunun geçirdiği dönüşüm ve değişim karşısında yaşadığı çatışma ile iç dünyasındaki huzursuzluğu aşmak için bir roman gibi yaşadığı hayatı yirmi dört saatlik bir anlatı süresinde yeniden inşa etmektedir. Bu inşa sürecini Mümtaz'ın yazmaya çalıştığı ama tamamlayamadığı Şeyh Galip romanını da dikkate alarak Tanpınar'ın yazdığı ama açık uçlu bir sonla biten *Huzur* romanı olarak görebiliriz. Mümtaz, *Ulysess* romanında Dublin sokaklarında dolaşan Mr. Bloom gibi bir roman karakteridir. Yazarın yazma serüveninin bir yansıması olarak roman içinde roman yazmakta, âşık olmakta ve yeni sanat anlayışını temsil etmektedir. Bu durumu Mümtaz şöyle dile getirir romanda:

“Mümtaz hayatının anlattığımız kısmıyla bir macerası olan adamdı. Bir faciayı, bir roman gibi ve tesirleri daima taze kalacak bir yaşta yaşamıştı. Zihni aşka, düşünceye, babasının ölümü ile İstanbul'a dönüşü arasındaki zaman içinde açılmıştı. Bu iki ay onun ruhunu garip surette beslemişti. Hala rüyalarında o günleri yaşıyor, sık sık onların ıstırapıyla uykusundan silkinerek, ter içinde uyanıyordu. İlk bayılmada gördüğü hayal, bütün o top, kazma kürek sesleri, annesinin çığlıkları ve konuşmalar arasında babasının billur lambayı yakmağa çalışması, bir leit-motif gibi bu rüyaları dolaşıyordu. Sonra ilk aşk tecrübesinin o karışık hatırası kendisinde hiç eskimiyordu. Hasta annesinin yanı başında, genç köylü kızının yorgun vücuduyla kendisine sarılışı, belki de etrafını tanımayan bakışların ta gözlerinin içine dikilişi, o azap sarılı haz, her an zihninde ve uzviyetinde hazırды. Bu sıkıntı ve tahammülsüz ıstırap tabakasını günün hadiseleri, zaman vakıa unutturuyordu. Fakat en küçük depresyonda iki başlı yılan gibi, içinde onlar uyanıyor, garip bir şekilde benliğini sarıyordu. Bazı geceler uykusunda bağırdığını arkadaşları söylüyorlardı. Hatta son sınıflarda yatılı talebe olmaktan bunun için vazgeçmişti” (Tanpınar, 2017, s. 45).

Nevrotik bir karakter gibi çizilen Mümtaz, yaratıcı yazarın gündüz düşleri misali bir hayata sahiptir. İçinde yedi başlı ejder hüznünü taşıyan bu genç sanatçı kahramanın portresine baktığımızda inancını yitirmiş, aşkını yitirmiş, Şeyh Galip romanını yazamamış, tarihini ve kültürünü yitirmemek için bir eser verip kendini ve ulusunu kurtarmaya çalışan bir sanatçı görürüz. Roman yazarı olmak için sırtını meşhur romancılar gibi bir kadına, evlilik düşüncesine yaslamak isteyen Mümtaz, Huzur'un yazarı Tanpınar gibi fakültede asistan ve tek başına yaşayan akrabalarına ve etrafına maddi/manevi yardım etmeye çalışan maruz bir müşahit olarak okuma ve düşünme dışında eyleme geçemeyen zayıf bir protagonisttir. Mümtaz'ın bir kitap karakteri olarak romanlara, roman sanatına yaklaşımı da şahıslar ve hayat hikâyelerinin peşinde olmasıyla izah edilebilir.

1.5.3.3. Ebediliğin Sesteki Formu: Musiki

Tanpınar, romanlarında aydın çevreleri, aşınası olduğu bir kesimi ele alır. Bir kriz yaşayan toplumun yitirilen, unutilan, unutturulmaya çalışılan ya da yozlaşan değerlerini romanlarında işler. Eserlerinde geçmişi yansıtan birçok unsur kullanır, klasik müziğin güzel bir örneği olarak Mahur Beste gibi unsurları kullanarak geçmişin kıymetli kültürel birikimini/devamını sağlamak endişesini taşır. Bu değerlere ve kültüre nasıl yaklaşılması gerektiğini, sentezci bir bakışla sunar. Mümtaz'ı, bir aydın olarak sorumluluğunun farkına varan bir karaktere dönüştürür. Müzik sanatçı benliğinin inşasında, mimari/resim/şiir/rüya birlikteliğini sağlayan esas unsur olarak kullanılır. Ses sahibi olmayı özgün bir şair olmanın gereği olarak gören Tanpınar ve Mümtaz

romanda İhsan ile temsil edilen Yahya Kemal'in *Gazel* şiirinin şu dizelerini gerçekleştirmek isteyen şair duyarlılığı olan sanatçı kişiliklerdir:

“Yârab ne müsâvâtı ne hürriyeti ver

Hattâ ne o yoldan gelecek şöreti ver

Hep neşve veren aşkı terennüm dilerim

Yârab bana bir ses yaratan kudreti ver” (Yahya Kemal, 2015, s. 21).

Bu şiirin Tanpınar'ın sanatçı kişiliğini yansıtmadaki rolüne dikkat çeken Dayanç, *Huzur* romanına da yansıyan bu sanatkâr duyusu *şiire şiirle yolculuk* olarak görerek şöyle yorumlar:

“Bir ses yaratma' ülküsü Yahya Kemal'de gençlikten kalma bir özlemdir. Aslında onun nezdinde 'bir ses yaratmak', bir form, bir mana daha ötesi geçmişte var olduğunu düşündüğü medeniyetimizi yeniden güncel bir biçimde yaratmak demektir. Bir ses yaratmak, 'Bu sazların duyulur her telinde sâde vatan' mısraındaki yüklü duyusu kendi eserinde de inşa özlemi idi. Bir ses yaratmak, Türk mimarisinde gördüğü estetiği güncelleyip şiiriyle de birleştirmek; şiiri bir mezamir etkisine yükseltmek, İtrî'de, Dede'de gördüğü, tasavvur ettiği yüksek musiki idrakini gelecek kuşaklara bir yaratma imkânı olarak ulaştırmak, tarih ve imtidat kavramlarını, bir felsefe mesaisi yaparak Türklüğün hak ettiği derinliğe kavuşturmak; milleti vatanla denk, 'milleti vatanın ayağa kalkmış biçimi' diye gören yaklaşımı, bir maya birliği, kurucu eleman ortaklığı olarak vatan sathındaki insanlara duyurmak, bu bağlamda milliyeti 'kalp ve menfaat birliği' realitesine yerleştirmek ve daha nice o bakışın eseri olan fikir ve kavramlar, o yanardağ gönülde terkip olunan, âdetâ 'ses yaratma'yı 'sesle kendi gök kubbemizi yeniden yaratmak' şeklinde anlayan çabalarıdır” (Dayanç, 2020, ss. 34-35).

Bir ses sahibi olmak için mazinin büyük seslerini tanımaya çalışan Mümtaz, sanatçı yazar Tanpınar gibi klasik Türk musikisini/Batı müziğini sever ve dinler. Mümtaz'ın sanatsal yolculuğunda, kişiliğinin ve sanatçı kimliğinin oluşumunda müziğin rolü ve önemi şöyle anlatılır:

“Mümtaz:

-Evet güç oluyor. O kadar güç oluyor ki, bazen biz neyiz? diye kendi kendime soruyorum.

-İşte buyuz. Bu Nevakâr'ız. Bu Mahur Beste'yiz, bunlara benzeyen nice nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz. Yahya Kemal, bizim romanımız şarkılarımızdır, diyordu, hakkı da var” (Tanpınar, 2017, s. 260).

Doğu ve Batıyı sentezleyip bir bütünlük/tamlık kurmaya çalışan Tanpınar ve sanatçı kahramanı Mümtaz bunda başarısız olur. Mümtaz romanını tamamlayamaz,

Nuran'dan ayrılır. Yazar bu durumu Mahur Beste adlı bir romanına da isim olacak bir musiki makamı ve onun öyküsü ile izah eder: Mümtaz ya da Tanpınar “Debussy’yi, Wagner’i seven, fakat Mahur Beste’yi yaşayan” (Tanpınar, 2017, s. 149) iki veya daha fazla şekilde duyan, hisseden bölünmüş bir karakterdir. Tanpınar kendisinin, aydın çevresinin ve toplumun içinde olduğu bu ikili zihniyeti aşmak için sentezci bir yaklaşım ile maziyi yok saymadan çözüme taraftır. Bu meseleyi çözmek için Mümtaz’ın yanında Suat’ın karşısında yer alır. Tanpınar’ın 1932’den sonra kendisine göre yorumladığını belirttiği ve hayatla barıştığını söylediği romanı olan *Huzur*’da toplumsal faydayı medeniyet krizinden çıkış ile mümkün gördüğünü belirtir (S. Tural, 2019a, s. 42). Mümtaz, İhsan’ın üzerindeki tesirinden kurtulamadığının ve kendi sanatçı kişiliğini bir türlü bulamadığının farkındadır; hem duygusal olarak hem de sanat ve düşünce dünyasında büyük bir eşikte olduğunun bilincine varır. Mümtaz’ın bu durumu fark etmesinde Nuran ile olan yakınlaşmasının ve duygu dünyasındaki değişimin rolü büyüktür. Sanatçı kahraman Mümtaz’ın oluşumunda aşkın rolü ve âşık olduktan sonra yaşadığı dönüşüm ile kendilik bilinci noktasındaki ilk belirtiler Mümtaz’ın Mahur Beste’yi düşünerek Nuran’a anlattığı hikâyelerle koyulaşan diyaloglarında ortaya çıkar:

“-Siz garip bir adamsınız. Mahsus mu yapıyorsunuz, yoksa tabiatınız daima böyle çocuk tabiatı mı? İçinden: "Hakikaten ahmak değilse eğer", diye düşünüyordu. Mümtaz cevap vermedi; sadece gülümsedi. Neden sonra:

-Bana Mahur Beste'yi bir gün söyler misiniz? Sesinizin güzel olduğunu biliyorum. Zihni hep Mahur Beste'de, aşkın, ölümün bu garip ve zalim terkinde idi. Nuran kısaca,

-Olur, dedi. Bir gün söylerim.

Sonra ilave etti:

-Bilir misiniz, ben sizi hiç yabancı saymıyorum. O kadar çok müşterek tanıdık var ki arada.

Mümtaz:

-Ben de öyle, dedi. O kadar öyle ki, bir gün dost olursak, bu dostluğun yolu bana, çok evvelden çizilmiş gibi gelecek. Sonra büsbütün başka şeylerden bahsettiler. Mümtaz gülüşünü çok mucizeli bulmuştu. Bu mucizeyi sonuna kadar tatmak istiyordu. Ona üst üste bir yığın hikâye anlattı. Konuşurken hep İhsan'ın repertuarını sarf ettiğinin farkındaydı. -Demek ki satıhtayım... Daha kendimi bulamadım... Hakikatte büyük bir eşikteydi” (Tanpınar, 2017, s. 118).

Musiki, sanatçının bilincinin uyanmasında ve kendisini bulmasında en besleyici gıda olarak görülür ve milli benliğin devamı hususunda yaşatılması gereken olmazsa olmaz bir unsur olarak ele alınır. Mahur Beste'nin uğursuzluğu bir laytmotif olan Nuran-Mümtaz aşkına da son verir.



İKİNCİ BÖLÜM

2. KAHRAMANIN SANATSAL DÖNÜŞÜMÜ: SUAT

Tanpınar, *Huzur*'da sanatçı kişiliğinin bohem/dekadan yanını temsil eden Suat karakteri ile Türk romanında kötülüğün sunulması ve bireysel edebi ideallerin gerçekleştirilmesi amacıyla ortaya çıkılması durumunda yaşanacak olan toplumsal tepkiyi (belki de eleştirmenlerin ahlaki politik duruşlarından ötürü nasıl yaklaşacağını) göstermek amacıyla döneminin sanat eserlerinde görülmeyen bir karakter kurgulayarak onu anlatısının merkezinde bir iç ses ya da öteki benlik olarak vermiştir. Suat, Türk romanında Tanzimattan Cumhuriyete yaşanan toplumsal, kültürel, siyasi ve edebi dönüşümün şahsında gösterildiği bir sanatçı kahramandır. Tanpınar'ın daha çok cezri bir Garpcı olduğu dönemini yansıtan bu sanatçı kahraman aslında ölünceye kadar Tanpınar'ın; intihar ettikten sonra da Mümtaz'ın karşısına çıkmaktadır. Suat, *künstlerroman* olarak kabul ettiğimiz *Huzur* romanında sanatçı kahramanın oluşum/gelişim ve dönüşümünde bir aşamayı göstermektedir. Yazarın iç dünyasının günlük ve mektuplarına dökülen kısımlarının romana düşmüş gölgesidir. Çalışmamızın bu bölümünde Tanpınar'ın bir iç ses/ öteki benlik olarak kurguladığı sanatçı kahramanı inceleyerek sanatsal dönüşümü katharsis bağlamında inceleyeceğiz. Tanpınar'ın sanatçı kişiliği ve şahsiyetindeki tenakuzları göstermesi bakımından *Huzur*'un ikiz/parçalanmış benliğini gösteren Mümtaz'la birlikte değerlendirdiğimiz, birçok araştırmacı tarafından taklit bir figürasyon olarak görülen Suat; bize göre Faust'tan (Rentzsch & Şahin, 2018, s. 275) Stavrogin'e birçok tesiri bünyesinde barındırmakla birlikte Tanpınar'ın şiir anlayışını etkileyen Fransız bohem/dekadan sanatçılardan gelen yanını ve hayatının özellikle 1932'ye kadar Şark'ı inkar eden cezri bir Garpcı olduğu huzursuz yıllarının temsili olarak değerlendirilebilir. Tanpınar daha önce de belirttiğimiz üzere 1932'ye kadar Şark'ı inkâr eden Batıcı bir yazardır, hayatla barışma imkânını ve huzuru bu romanıyla kendine göre tefsir ettiğini söylediği Şark'ta bulduğunu ifade eder. Bu anlayışından hareketle Tanpınar'ın hayatla olan uyumsuzluğunu ve huzursuzluğunu Suat'ın şahsında inşa ettiği, bu karakterle belirginleştirdiği sanat ve hayat anlayışından vazgeçerek mesuliyetinin bilincinde olan aydın sanatçı kimliğini seçtiği sonucuna ulaşmak mümkündür. Bu tercihini, *Huzur* romanında sanatçının kurban edilmesi, sanat anlayışında bir dönüşüm yahut tasavvuf

ıstılahına göre ifade etmek gerekirse nefsin yok edilmesiyle birlik içinde var olma halinin sağlanması olarak yorumlayabiliriz.

2.1. BOHEM-DEKADAN BİR HAYATIN SANCILARI

Huzur romanının, yazarlarımızın “dekadans” olarak suçlanma endişesiyle sorunlu kahramanı merkezileştirmekten kaçınması tavrına önemli bir örnek teşkil ettiğini ve bu endişeyle yazılan romanların roman olma niteliklerinin bir hayli eksildiği tespitinde bulunan Tural; Tanpınar’ın, huzursuzluğu sanatçı bireyin oluşumunun merkezinde görmektense mesuliyet sahibi aydın sanatçının huzuru ve topluma uyum sağlayan sanatçı bilincini tercih ettiğini belirtir (S. Tural, 2019b, s. 42). Bilinen *Huzur* incelemelerine ve eleştirilerine muhalif olan bu tespit, *Huzur* romanını modern Türk romanının ilk örneği olarak değerlendirdiğimizde daha uygun görünmektedir. Modern romanın yenilgiyi kabul eden ve hayat karşısındaki zayıflığının bilincinde olan protagonistleri düşünüldüğünde Suat’ın Türk romanındaki konumu belirginleşecektir. Tanpınar, ikili hayat tarzlarını, toplumdaki çifte gerçeklik halini, modernleşme/Batılılaşma süreci boyunca yaşanan inkırazı ve bunun sonucunda ortaya çıkan medeniyet krizini hikâye ve romanlarında temel mesele olarak ele alır. Tanpınar, eserlerinde ele aldığı bu sorunsaldan azade değil aksine mustarıptır. *Huzur*’da Mümtaz’ın Tanpınar’ı yansıtan bir karakter olduğu görüşü birçok incelemede ortaya konan genel bir kanıdır (Aytaç, 2016; Ayvazoğlu, 1997; Gürbilek, 2016; Kaplan, 1962; Parla, 2015; Tural, 2019a). Ancak Suat’ın; Tanpınar ve Mümtaz’ın öteki beni olarak yorumlanması Tanpınar’ın günlükleri ve mektuplarında açıkladığı birbirine karşıt hisler ve davranışlar göz önünde tutulduğunda son yıllarda daha çok dile getirilmektedir. *Huzur*’da bir yazarın birçok insanın derisini giyinerek onların yaşadıklarını deneyimlemek istediğini söyleyen Suat, Tural’a göre Tanpınar’ın “dekadans” yanını ve sanatçı kimliğini ortaya koyan bir karakterdir (Tural, 2019b, s. 42). *Huzur*’da, Mümtaz’ın Tanpınar’dan mülhem oluşturulduğunu ve diğer kahramanların da Mümtaz’ın yani Tanpınar’ın diliyle konuştuğunu belirten Ayvazoğlu; roman boyunca yazarın vehimlerinin, kararsızlıklarının, kâbuslarının, hayallerinin bazıları gerçek hayattan alınmış olsa da bazılarının hayali kahramanlar üzerinden anlatıldığını dile getirir. Tanpınar’ın septik yanını vurgulayan Ayvazoğlu yazarın en çok inandığı şeyden aynı zamanda çokça şüphe eden bir aydın olduğunu, romanda Suat’ın Mümtaz’a ya da İhsan’a olan itirazının aslında Tanpınar’ın kendisine

itiraz eden bir başka Tanpınar olduğunu söyler. Kendini sürekli göz hapsinde tutan ve karakterleri gibi iki medeniyetin arasında sıkışmış, Şark'tan da Garp'tan da vazgeçemeyen, sentezi çözüm olarak gören inkıraz dönemi aydınıdır Tanpınar (Ayvazoğlu, 1997, s. 243). Tanpınar, kendi sözleri ile ifadeye çalışırsak, iki çehreli, iki türlü düşünen, iki türlü hisseden, tamlik olmayan (Tanpınar, 2017, ss. 253-336) ama tamlığın yani “devam”ın izinde olan bir sanatçı münevverdir. Romanda sanatçı Tanpınar'ın bir yüzü Mümtaz ile temsil edilirken diğer yüzü Suat ile temsil edilmektedir. Suat'ın hayatını *Huzur*'da pek anlatmaz Tanpınar. Macide'nin akrabası, Edebiyat Fakültesi'nden mezun, evli, çocuk sahibi ama sorumluluğunun farkında olmayan bir kötü katarakter olarak çizilir. Suat'ın nitelikleri ve sanatçı kahramanın öteki beni olarak ortaya çıktığı yerler; uzun konuşma sahnelerinde, şiir, sanat, medeniyet, kültür, II. Cihan Harbi vb. meseleler tartışılırken verilir. *Huzur*'da ve *Suat'ın Mektubu*'nda (Tanpınar, 2019) Suat; sanat, kültür, savaş, aile, toplum, modernleşme, şiir ve yazma eylemi konuları hakkında ifade ettiği düşüncelerinde bohem/dekadan bir sanatçı karakter biçiminde resmedilir:

“Senin behemehâl kendinin olmasını istediğin bir dünyan var. Yapmacık da olsa onda kalıyorsun. Ben senin gibi miyim? Ben sefil, maddi, ayyaş, vazifesinden kaçan bir adamım. Benim ömrüm biçare bir israftır. Su gibi akıyorum. Hastayım, içki içiyorum; evlat babasıyım, yüzlerini görmek istemiyorum. Kendi hayatımı bir tarafa bırakmışım, her an başka bir insanın derisinde yaşıyorum. Bir hırsız, bir katil, bacağımlı sürükleyerek yürüyen bir zavallı, hepsi, her gördüğüm canlı mahlûk, benim için ayrı ayrı davetler oluyor. Beni çağırıyorlar. Hepsinin peşlerinden koşuyorum. Bana kabuklarını açıyorlar, yahut ben onlara vücudumu açıyor, fark etmeden içime yerleşiyorlar, elimi, kolumu, düşüncemi zapt ediyorlar, korkuları, vehimleri, benim korkularım, vehimlerim oluyor, geceleyin onların rüyasını görüyorum. Onların azabıyla uyanıyorum. Sade bu mu? Bütün inkâr edilenlerin azabını içimde yaşıyorum. Her düşüşü tecrübe etmek istiyorum. Bizim bankanın kasasını, bana emanet edilen kasayı kaç defa soydum biliyor musun?” (Tanpınar, 2017, ss. 309-310)

Bütün sorumluluklarını terk edip öteki insanların hayatını tacrübe etmeye çalışan Suat, bir hırsız, katili, sakat bir insanın hayatını teninde duymak, onların çektiği azabı hissetmek, yazmak istemektedir. Ötekinin çağrısına cevap verip, Mümtaz'ın peşinde olduğu seçkin hayatların değil düşkün, sefil insanların izinde olduğunu belirtir. Suat bu düşkün insanların kendisine kabuklarını açtığını ya da kendisinin onlara varlığını açarak onları içine yerleştirdiğini, bilincini zapt eden bu insanların korkularını, kaygılarını, vehimlerini, aşklarını ve rüyalarını duyduğunu söyler. Mümtaz'ın seçkin kişiliğinin ve mazi ile gelenek eşliğinde kurmaya çalıştığı sentezin tam karşısında yer

alan bu anlayış modernist sanatçıların yazarlık anlayışına yakın bir tavidir. İnsanın kötü, düşmüş, sefil, denî taraflarını tecrübe etmek istediğini belirten Suat, Tanpınar'ın kötülüğü kendinde müşahhas kılan kahramanı olması itibarıyla topluma ve hayata başkaldırının, aykırılığın sözcüsü gibidir. İnsanın karanlık yüzü, tekinsiz tarafı ya da nefsinin kötülüğe meyyal yanı Türk romanında Tanzimat'tan beri göz ardı edilen, yazarlarımızın uzak durduğu bir konudur. Tanpınar, Suat ile hem dekadandan bohem sanat anlayışını hem de romanda ferdin peşinde bir yazar olduğu için insanoğlunun bu yönünü göstermek istemiştir. Suat, her şeye ve herkese düşman olan, kültürüne yabancı, kötü kötü sırtan, Allah'a inanmayan, hayatla barışma imkânlarını tüketmiş, hastalıklı ve düşkün kişiliğiyle *Huzur*'u, terkibi bozan; romanın bir huzursuzluk anlatısına dönüşmesine sebep olan karakteridir. Divan şiirinde âşık ile sevgilinin arasına girip onları ayıran rakip gibidir Suat. Verem olmanın sebep olduğu haklılık hissiyle iyiye, güzele, mutluluğa düşman olan, sanatoryumdaki hasta koğuşundan yazdığı mektuplarla Mümtaz ve Nuran'ın aşkını zehirlemeye çalışan kötü bir karakterdir. Maddi olanı ruha, yokluğu varlığa, aykırılığı ve tekinsiz olanı uyuma ve dengeye tercih ederek ailesi başta olmak üzere tüm karakterlerin huzursuzluğa sürüklenmesine yol açar. Suat, aşkın ölümün gülümseyen yüzü olduğu, ölüme dayanma gücü verme anlayışına karşı ölümün iğrenç bir çürüme, yok oluş olduğu görüşüyle karanlığı seçen bir ruhtur. Dünya hayatını insan varlığı için şiddetli bir düşüş, alçalma oyunu olarak gören Suat, kurtuluşu da zalimane bir eylem olarak cinayet veya intiharda görür (Tanpınar, 2017, ss. 300-314).

2.1.1. Geçmiş Olmayan Adam

Suat, *Huzur*'da İhsan'ın temsil ettiği akıl, bilinç ve irade teslisiyle kurulan sanatçı aydın tutumunun zıddıdır. Mümtaz'ın aşk ve sanatkârca yaşama etrafında kurmak istediği rüya ikliminin, estetik ideallerin karşıt kutbudur. Bu iki sanatçı yaklaşımına karşı çıkan, geleneği, maziye, kültürü, inancı inkâr eden aykırı bir öteki ve hayata isyan eden bir yeraltı adamıdır. Bireysel ve toplumsal sorumluluklarını inkâr eden, etrafındaki burjuva yaşamından ve vasat aydınların fikir, zevk ve ıstıraplarıyla alay eden, sefil iştihasının emrinde, herkese ve her şeye kin tutan, tahripkâr duyguları ve hıncıyla kendinden ve insanlardan öç almaya çalışan kişi, kötülüğün temsil edildiği zemindir. Suat, narsist bir yeni insandır. Makbul vatandaş tanımına sığmayan bir kâbusun ete kemiğe bürünmüş, söze dönüşmüş hâlidir. Öncesi hakkında romanda

hiçbir bilgiye yer verilmez. “Bir zihinde yaşayanlar daima güzeldir.” (Tanpınar, 2017, s. 409) cümlesinden hareketle Suat’ın bir bilinç durumu, Mümtaz’ın öteki beni, Tanpınar’ın bohem/dekadan sanatçı kimliğinin akislerinden biri olduğu yorumunda bulunabiliriz. Bununla birlikte Suat’ın romandaki en önemli işlevi Türk edebiyatında kötücülüğü felsefi düzeyde ele alan, temsil eden ve okuru bu konuda anlatıya ortak kılmaya çalışan (Anar, 2020, s. 599) bir karakter olmasıdır. Suat’ın kötülüğü ve kötücülüğü bir hikâye formunda Mümtaz’a önererek yazma eyleminin, roman anlayışının Türk edebiyatında nasıllığını sorguladığını; Mümtaz’a yazarken ne düşündüğünü ya da düşünmesi gerektiğini söylerken, bir yeraltı kahramanının bilincini ve eylemlerini etraflıca anlattığını görürüz:

“-Mümtaz sana bir hikâye mevzuu vereyim mi? Düşün bir kere, ben anlatayım da. Bir insan, faziletli bir insan, bir memur, bir hoca, istersen bir evliya tasavvur et. Öyle hazırla ki bütün değerler kendisinde mevcut bulunsun. Onlarla doğmuş olsun. Bir kere bile kendi içinde aksamamış bir adam hulusa. Fakat mecburiyeti sevmiyor. Garip değil mi? Sadece kendini seviyor: Kendisinde ve kendisi için yaşamayı istiyor. Ömrü gayesiz fakat cömert hareketlerle dolu; ve bu hareketler kendiliğinden hep iyiliğe doğru gidiyor. Fakat düşüncesinde hür olmayı seviyor. Ve hiçbir vazife hissi tanımıyor. Günün birinde bu adam bir kadınla evleniyor; belki de sevdiği bir kadınla. Birdenbire değişiyor, huysuz, titiz, kötü düşünceli bir adam oluyor. Kendisini tasnif edilmiş görmek onu yavaş yavaş çıldırtıyor. Bir etiket altında yaşamamanın, bir araba atı gibi beraber yaşamamanın sıkıntısı onu içinden değiştiriyor. Yavaş yavaş hemen herkese karşı fenalık yapıyor, hayvanlara, insanlara, her şeye zalim oluyor. Hasis oluyor, hiç kimsenin saadetini tahammül edemiyor. Sonunda:

Mümtaz kısaca bitirebilmek için:

-Malum hikâye. Karısını öldürüyor, dedi.

-Evet ama, bu kadar kısa değil. Kendi kendine uzun muhakemeler yapıyor. Hayatını bir mesele gibi alıyor ve düşünüyor. Sonunda insanlıkla arasında tek mâniayı görüyor” (Tanpınar, 2017, ss. 303-304).

Suat, ahlaklı bir insan olarak düşündüğü bir memur, hoca veya evliya olarak çizdiği kahramanını önce bütün değerlere sahip ideal bir insan halinde tasvir eder. Doğuştan bu faziletlerle sahip olan kahraman hayatında bir defa bile tökezlememiş, fakat mesuliyet ve mecburiyetten hazzetmeyen sadece kendisi olmak isteyen biridir. Suat, kendiliğin peşindedir. Birey olarak hayatın merkezine kendini koymuş ve amaçsızca yaşayan, hürriyetini önemseyen, eylemleri iyiliğe doğru giden bu muhayyel anlatı kahramanı vazife hissi ile doğmayanlardanır. Bir gün evlenince tamamen değişip huysuz, titiz, kötücül bir insana dönüşüyor. Bir tutunamayan olduğunu görmek onu

çıldırtıyor. Evliliği bir çift araba atının aracı birlikte çekmesine benzeten bu kahraman iç dünyasından, hayatından sıkılıyor. Etrafına kötülük etmekten, her şeye zalimce davranmaktan zevk alan, hiç kimsenin saadetine tahammül edemeyen birine dönüşüp sonunda karısını öldürüyor. Suat'ın Mümtaz'a yani bir anlamda Tanpınar'a önerdiği anlatının konusu ve kahramanı kötücül Suat'ın hayatındaki dönüşümü ve ölümden başka çıkış görmeyen zihniyetinin yansımasıdır. Suat'ı, Tanpınar'ın öteki sanatçı beni olarak değerlendirdiğimizde sanatçıdaki gelişim ve değişimi yani mesuliyetinin bilincinde sorumlu bir aydın sanatçı olmayı; sorunlu ve huzursuz sanatçı kimliğine neden tercih ettiğini anlayabiliriz. Suat'ın *Huzur*'un oluşumunda önemli rolü olduğunu belirten Gürbilek (2012, s. 67), Mümtaz'daki dönüşümün Suat'ın varlığı, düşünceleri ve ölü yüzündeki korkunç tebessümle gerçekleştiğini düşünür. Mümtaz'ın bu dönüşüm ile seçkinlerin yaşamından yeraltına indiğini, hayatlarına hiçbir zaman eğilmediği insanları, meseleleri arasında birey olarak yer almayan fakir insanları, kahveci çıraklarını, hamalları düşünmeye başladığını görürüz. Suat'ın varlığı romanda İstanbul'un öteki yüzünün, kenarda kalan mahallelerin/semtnin görünmesini sağlar. Böylece İstanbul'un sadece Boğaz, yalılar, camiler, türbeler, aşk ve musikinin büyüğü etkisiyle tarihin görkemli abidelerine yer veren bir şehir olmadığını; lağım sularının süpürdüğü yollar, teneke ve kerpiçten evler, hastalığın ve fakirliğin sefaletiyle yaşayan sokaklarının da anlatıya dâhil edildiğini görürüz. Mümtaz'ı "*bir Frenk şairinin dediği gibi öldürücü şeylerin muzlim cazibesine*" (Tanpınar, 2017, s. 291) yönlendiren Suat, Tanpınar'ın rüya estetiğinde kâbus olarak doğan; romanın sanat, tabiat, aşk üçgeni etrafında oluşturulan büyüğü iklimini intiharıyla anlamsızlaştıran, fikirlerini fiile dönüştüren karakterdir. Maziye, rüyayı, ruh saltanatını, musikiyi, geleneği, şiiri inkâr eden Suat temsili ile Tanpınar; kendi estetik tavrının karşıtını da vermek istemiş ve kötülüğü yalnızca ahlaki boyutta değerlendirmeyip kendi cazibesini kuran içsel bir güç (Gürbilek, 2012, s. 67), nefsin terk edilmesi zor yönü olarak göstermiş gibidir. Suat'ı Tanpınar'ın öteki benliği, terk ettiği sanatçı benliği olarak değerlendirdiğimizde yazarlarımızın Tanzimat'tan beri toplumsal olanı önceleyerek kendi iç dünyalarını geri planda tutmaları, birey olarak sanatçı ideallerinden ve arzularından vazgeçme nedenlerini İhsan temsiliyle aydın sanatçının gölgesinin ikame bir ebeveyn ya da baba olarak (Parla, 2002, s. 15) Mümtaz'a olan yansımalarında görmekteyiz. Roman dünyasında/kurgusunda sanatçı kahramanın kurban edilmesi, kahramanın edebi

ideallerinden uzaklaşarak toplumsal olana yönelmesiyle gerçekleşmektedir. Bu dönüşüm, ideallerinden vazgeçerek toplumsal uyumu ve dengeyi önceleyen 19. yüzyıldaki klasik bildungsroman kahramanlarının topluma örnek olma misyonunun devam ettirilmesi olarak da anlaşılabilir. Suat, hayat anlayışı ve sanatçı kimliğiyle bu misyona uyum sağlayamadığı için yazarın tercihiyle bir anlamda kurban edilmiştir.

2.1.2. *Telaşlı Müntehir /Bir Katil*

Dekadan bir hayat felsefesine sahip olması itibarıyla eksik/ zayıf yazar figürasyonu bağlamında modernist metinlerle ilişkilendirebileceğimiz bu tutunamayan karakter (Suat), *Huzur*'un zihin kodlarına karşıt tavırlarıyla düşüncelerini eyleme dönüştüren tek kahramandır. Suat'ın nasıl bir sanat anlayışına sahip olduğu, hayat, kâinat, mazi, kültür, şiir, musiki, Türkiye ve savaş konuları hakkındaki görüşleri detaylı olarak anlatılmaz. Bu konulardaki fikirlerini romanın sofra sahnelerindeki uzun diyaloglarda; Tanpınar'ın kısa bir bölümüne romanda yer verdiği ayrıca yayımlamak istediği ama yayımlayamadığı *Suat'ın Mektubu'nda* bulabiliriz. Suat ile kötülüğü, Tanrısını yitirmiş insanı vermeye çalışan Tanpınar, *Huzur*'da karakterin romanda belirttiği sahneden itibaren diğer karakterler vasıtasıyla onun kötücül imajını çizmeye başlar. Suat “*garip, yamyam, katil, müntehir, hasta, hayvani, öldürücü şeylerin muzlim cazibesi, yabancı*” gibi sıfatlarla tasvir edilir. Suat'ın kişiliği, düşünceleri, yazılmasını istediği hikâyeler, savaş, mazi, medeniyet, tarih konusundaki fikirleri etrafındakileri rahatsız eder. Suat sabırsız, aceleci, bedbin, etrafındakileri küçümseyen, onlarla alay eden, Tanrı'ya isyan eden, kendinin sefil, ayyaş, hasta ve zavallı olarak bilincinde olan kötü bir kahramandır. Bu yönleriyle Dostoyevski karakterlerini hatırlatır. Yazar, Suat'ın *kalpten gelen her şeyi reddeden, isyan hissiyle doğanlardan* olduğunu belirtir (Tanpınar, 2017, ss. 95-96). Suat'ın isyanı ve güzel olan ne varsa yıkma isteğinin dile geldiği diyaloglar, romanın çok sesli ve katmanlı yapısının ortaya çıktığı sahnelerdir. Suat, Mümtaz'ın ya da Tanpınar'ın düşüncelerinde sanat anlayışında yaşadığı tenakuzların sembolü ve öteki benliğidir (Tural, 2010b, s. 1490). Bu diyalog sahnelerinde polyphonique²⁰ romanın (Bahtin, 2004, s. 319) özelliklerine yaklaşılr.

²⁰Polyphonique (çok sesli) romanın başlıca karakteristiği bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici çok sesliliğidir. Polphonique kavramı Mihail M. Bahtin'in Dostoyevski romanlarını incelerken kullanmasıyla bir eleştiri yöntemi olarak edebiyat incelemelerine dâhil olmuştur. M. Bahtin, Dostoyevski'nin kahramanlarının her birinin eşit temsile ve kendi dünyalarına sahip bir bilinç çoğulluğuyla olayların bütünlüğü içinde birleşmelerine rağmen

Tanpınar'da diyaloglar eleştirel ve karşılaştırmalı düşüncenin estetiği olarak “contrepont”²¹ sağlama (Berksoy, 2002, s. 60) imkânı verdiği için roman karakterlerinin itiraflarının ve tenakuzlarının belirginleştiği anlar kahramanların eşit haklarını kullandıkları çok sesli anlardır. Varoluşsal anlamda kötülük problemi üzerine kurulan Suat'ın bireysel sanat anlayışı İhsan ve diğer karakterlerle romanın bazı meseleleri üzerine konuşmalarında belirir. Suat'ın sesi Tanpınar'ın görüşlerini dillendiren diğer karakterlerin sesini bastıran tek sestir. Bu yönüyle aykırı, isyan eden görüşleriyle Suat; romanda karakterlerin bir araya geldikleri sahnelerde çok sesliliği ve contreponti sağlayarak tabiattaki karşıtlığın anlatıya karakter düzeyinde yansımaları sağlar. Diyaloglarda anlatıcının, karakterlerin, musikin oluşturduğu monolojik yapıyı bozan kişi ölümün, kötülüğün gölgesini düşünceleri, hikâyeleri ve davranışlarıyla ortaya koyan Suat'tır. Tanpınar, Suat karakteriyle roman geleneğimizde Namık Kemal'den beri süregelen otoriteye, toplumsalı kurmaya çalışan roman anlayışına karşı çıkar. İhsan'ın temsil ettiği hayat ve sanat çizgisinin karşı kutbunda yer alan Suat; Mümtaz'a önerdiği hikâye mevzuuyla bireysel sanat anlayışını ortaya koyar. Suat, Mümtaz'a yazmasını istediği konuyu anlatmadan önce sarhoş olduğunu ima eden Macide'ye bütün gün içtiğini sonrasında ise Nuran'ın merakına cevaben geceyi Arnavutköy'deki Çingenelerin arasında eğlenerek geçirdiğini söyler. Eğlenceden bahsederken güzel bir kız çocuğu hakkındaki sözleriyle Mümtaz'ı hedef alır. Geceyi bir arkadaşının divanında bu kız çocuğu ile yaşadığı cinsellikle bitirdiğini ima eden sözleriyle yüzü buruşuk bir halde anlatır. Bu anlatı ile herkesi şaşırtır, evli ve çocuk sahibi olan Suat adı Bade olan bir kız çocuğu ile yaşadıklarını anlatarak hiçbir ahlaki değer yargısını önemsemediğini gösterir. Bu yaşadıklarını “Düşünün bir kere... yahut Mümtaz düşünsün, bu onun genre'ı.” diyerek

kaynaşamadıklarını vurgulayarak, her söylemin ötekine yönelik oluşturulduğunu vurgular. Kahramanın sesinin yazarın sesini bastırdığını söyler. Bahtin, Dostoyevski'nin çok sesli ve eşit haklara sahip karakterlerle tezli romanın basit şemasını aştığını öne sürer. Geniş bilgi için bkz. Mihail Mihailoviç Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Metis Yayınları, İstanbul 2004.

²¹Tanpınar'a göre bu kavram “hayatın kendisini yakalamak” anlamında kullanılır. Bu bağlamda “contrepont” ikilik/arada kalmışlık sorunsalına bir çözüm biçimi olarak kullanılır. “*Karşı görüş*”, “*ters görüş*” gibi bir kutupluluk imkânı sağlar bu bakış açısı. Yazarlar bu kutupluluk/karşıtlık durumuyla bir bütün içinde yer alan birbirine zıt olmaktan çok birbirini tamamlayan görüşleri ve kahramanları sunarlar.. Bir müzik terimi olarak “*çeşitli ezgileri birbirine uydurma sanatı*” anlamına da gelen bu kavram Tanpınar'ın metinlerini anlamada farklı bir bakış açısı sunabilir. (bkz. Berkiz Berksoy, *Tanpınar'da Eleştirel ve Karşılaştırmacı Düşüncenin Estetiği*, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, s. 60-83 Hece, Ankara, Ocak 2002.)

roman yazan Mümtaz'ın düşünmesini ister ama hemen sonra Nuran'ı ayıplayarak sarhoş olmadığını toplumsal tazyik nedeniyle bu anlatıya başvurduğunu, anlattıklarının hepsini kurguladığını ifade eder (Tanpınar, 2017, ss. 302-303). Suat'ın bu anlatısında küçük kız ve onunla yaşadığı cinsellik iması çok önemli bir husustur. Hem Mümtaz'ın sanatçı bilincinin oluşumuna tesir eden ilk günah ve suçluluk duygusu hem de Suat'ın intiharına sebep olan masum küçük bir kız ile intihar etmeden önce yaşadıkları ve sonrasında hayatından tiksiniyerek intihar etmesinde küçük kızlar önemlidir. Suat, bu kurgusal anlatıdan sonra Mümtaz'a yazması için bir hikâye konusu önerir. Suat'ın Mümtaz'a hikâye konusu önermesinin nedeni bir yanıyla nasıl yazılması gerektiğinin didaktik bir ifadesi diğer yanıyla da Tanpınar'ın romanımızda eksik olduğunu belirttiği hususların, bireyin ve bireysel sanat anlayışının örnek bir sunumudur:

“- Mümtaz, sana bir hikâye mevzuu vereyim mi? Düşün bir kere, ben anlatayım da. Bir insan, faziletli bir insan, bir memur, bir hoca, istersen bir evliya tasavvur et. Öyle hazırla ki bütün değerler kendisinde mevcut bulunsun. Onlarla doğmuş olsun. Bir kere bile kendi içinde aksamamış bir adam hulusa. Fakat mecburiyeti sevmiyor. Garip değil mi? Sadece kendini seviyor: Kendisinde ve kendisi için yaşamayı istiyor. Ömrü gayesiz fakat cömert hareketlerle dolu; ve bu hareketler kendiliğinden hep iyiliğe doğru gidiyor. Fakat düşüncesinde hür olmayı seviyor. Ve hiçbir vazife hissi tanımıyor. Günün birinde bu adam bir kadınla evleniyor; belki de sevdiği bir kadınla. Birdenbire değişiyor, huysuz, titiz, kötü düşünceli bir adam oluyor. Kendisini tasnif edilmiş görmek onu yavaş yavaş çıldırtıyor. Bir etiket altında yaşamının, bir araba atı gibi beraber yaşamının sıkıntısı onu içinden değiştiriyor. Yavaş yavaş hemen herkese karşı fenalık yapıyor, hayvanlara, insanlara, her şeye zalim oluyor. Hasis oluyor, hiç kimsenin saadetini tahammül edemiyor. Sonunda: Mümtaz kısaca bitirebilmek için:

-Malum hikâye. Karısını öldürüyor, dedi.

-Evet ama, bu kadar kısa değil. Kendi kendine uzun muhakemeler yapıyor. Hayatını bir mesele gibi alıyor ve düşünüyor. Sonunda insanlıkla arasında tek mâniayı görüyor” (Tanpınar, 2017, s. 303).

Suat, Mümtaz'a önerdiği bu hikâye konusuyla onun hayat ve sanat anlayışında kötülüğün nasıl yeşerdiğini, gölgesinin nasıl büyüdüğünü anlatmaya çalışır. Faziletli bir insan, bir hoca bir memur ya da evliya olan bütün değerler kendinde mevcut olan kahramanının; zorunluluğu sevmediğini sadece kendisinde ve kendisi için yaşamayı istediğini belirtir. Özgür ruhlu, düşüncesinde hür olan, hiçbir vazife hissi tanımayan bu kahraman günün birinde sevdiği bir kadın ile evlenince değişir; huysuz, titiz, kötü düşünceli biri olur. Kendisini tasnif edilmiş görmek, bir araba atı gibi yaşamının

sıkıntıyla iç dünyasında değişimler yaşar. Kötülüğün ruhunda belirmesiyle insana, eşyaya, hayvana karşı zalim, hasis ve mutluluğa tahammül edemeyen bireye dönüşür. Anlatının sonunun cinayetle biteceği uzun muhakemeler sonucunda ve birey hayatının bir mesele olarak ele alınması biçiminde kurulur. Kahraman, insanlıkla arasındaki tek engeli cinayet ile ortadan kaldıracağını düşünür.

2.1.3. İsyan Hissiyle Doğup İnkâra Ulaşma

Suat sabırsız, aceleci, bedbin, etrafındakileri küçümseyen, onlarla alay eden, Tanrı'ya isyan eden, sefil, ayyaş, hasta ve zavallı olarak kendinin bilincinde olan bir roman karakteri ve sanatçı bilincidir. Bu yönleri ve bilinciyle Dostoyevski karakterlerini hatırlatır. Tanpınar, Suat için *kalpten gelen her şeyi reddeden, isyan hissiyle doğanlardandır*, der (Tanpınar, 2017, ss. 95-96). Suat'ın isyan ettiği ve güzel olan ne varsa yıkma isteğinin dile geldiği diyaloglar, romanın çok sesli ve anlamlı yapısının ortaya çıktığı yerlerdir. Suat, Mümtaz'ın ya da Tanpınar'ın düşüncelerinde sanat anlayışında yaşadığı tenakuzlar ve öteki benliğidir (Tural, 2010b, s. 1490). Diyaloglar romanın eylemsiz, ağır anlatımında hareketin ve çatışmanın belirttiği bölümlerdir. Konuşma/diyalog, *Huzur*'un düşünceden eyleme geçme anlarının belirttiği zemini oluşturur. Romanın geniş diyaloglara yer verilen bölümlerinde anlatıcının ve karakterlerin bilinçaltının farklı biçimlerde ortaya çıktığını görürüz. Bu farklılıkların konuşularak ortaya konulması yeni bir bilinç düzeyinin oluşturulmasını sağlar. Anlatıdaki bu uzun diyaloglarda konuşma ve anlam arasında eylem düzeyinde bir ilişki kurulur (Ricoeur, 2007, s. 14).

Bu diyalog sahnelerinin ilki romanın ikinci bölümünde, 5 Mayıs 1937'de Büyüka'da toplanılan sofrada geçer. *Denizde kırılan bütün ışıkların yüzünde toplandığı Suat* her şeye ve her insana yabancılaşmış ve düşmanca gülerken tasvir edilir. Suat, Mümtaz'ın okuduğu yazarların tesirinde kalışını hatırlatarak neler okuduğunu merak eder. Okudukları kitaplarla aydınlarımızın rahat olmadığını söyler. İhsan'ın kendine has yeni bir hayat tarzı yaratma fikrine karşı çıkan Suat, *Ne Ronsard ne Fuzul'i* diyerek eskimiş olan her şeyi hayattan çıkarmak gerektiğini; böylelikle Amerika ve Sovyet Rusya benzeri yeni bir hayat masalının oluşacağını söyler. Eski hayatın biçim ve zihniyetlerine karşı olan Suat, eskiyi devam ettirdikten sonra yeni hayat şekilleri aramayı lüzumsuz bulur. Maziye tasfiye etmek gerektiğini belirterek, ütopyacı olmadığını bakir türküler istediğini, dünyayı yeni bir bakış açısıyla görmek istediğini

ifade eder. Dünya için yenilik peşinde olan Suat, yeni insanın eskinin hiçbir artığını kabul etmeyeceğini adalet, hak gibi kelimelerin eskiliğini vurgulayarak belirtir. Suat, birey olarak İhsan örnekliğinde gördüğümüz üzere yapıcı değil yıkıcı bir karakterdir. Yıkmaktan ve savaşın yok ediciliğinden duyulan memnuniyet Suat'ın bireysel sanat anlayışı ve tasavvurunda gelenek ve modern arasında kurulacak terkiibe karşı radikal bir çözümdür. Geçmişin kökleriyle beraber yok edilmesi gerektiğini söyleyen Suat; yeni bir hayat ve sanat anlayışı kurulurken geçmişi hatırlatacak kelimelere, artıklara bile müsamaha göstermez (Tanpınar, 2017, ss. 95-101). Yeni insanın ve inşa edilecek hayatın ancak savaş gibi yok edici bir yangınla mümkün olduğunu savunan Suat bu dönüşümün eskiyi yıkmakla gerçekleşeceğini, isteğinin sadece yeni doğan insanın tegannisi, olduğunu söyler. *Huzur*'da Tanrıyı inkâr eden, sinik, kötücül, demonik, isyankâr, maziye, kültürü, geleneği her yönüyle reddeden bir karakter olarak resmedilen Suat'ın sanat anlayışını vermesi bakımından *Suat'ın Mektubu* önemli bir referans kaynağıdır. Mektubun bazı sayfaları eksik olmasına rağmen düzenlenmiş metin ile üzeri çizilmiş metin parçalarıyla çıkarılan cümleleri de göz önünde tutarak metne yaklaştığımızda Suat'ın iç dünyasını ve hayat anlayışını belirleyen fikirlerin, yazarların, roman karakterlerinin izini sürebiliriz. *Hayatımda her şey yarım ve parça parça* (Enginün,Kerman, 2007, s. 116) diyen Tanpınar'ın devamlı bir dönüşüm içinde counterpointi sağlayacak şekilde evrilen fikirleriyle eserlerini kurgularken anahtar kavramın tamamlanmamışlık olduğunu bu mektubun serüveninde de görürüz.

2.2. ESTETİK BİREYCİLİK

Romanlarında ferdin peşinde olduğunu, bu ferdin de muayyen bir zamanda ve mekânda yaşayan yazarın hayatından, neslinden, çağından izler taşıdığını düşünen Tanpınar, bir sanatçının bireysel sanat anlayışını temsil eden bir karakter olarak Suat'ı kurgular. Tanpınar, *Günlüklerinde* (Enginün,Kerman, 2007, s. 127) roman için bütün meselenin eserin içinde mahpus olmak olduğunu belirtir. Hayatının her anının öne çıkarılmasının eserlerinin oluşumunda kendisini rahatsız ettiğini söyler. İngiliz romanında Virginia Woolf'un (1882-1941) Charles Langbridge Morgan'ın (1894-1958) emniyet içinde hayata baktıklarını, hayatın, geleneğin devamını istediklerini ve bunu kendi iç dünyalarında bulduklarını ifade eder. Onların ferdi hayatları için yaptıklarını Türkiye'de kendisinin *Huzur* romanı ile gerçekleştirdiğini düşünen Tanpınar, romanın bir irade meselesi olduğunu belirterek bir seçim yaptığını vurgular.

Bu seçim bireysel sanat anlayışından ziyade Türkiye için daha çok İhsan karakteriyle temsil edilen akli ve mantığı önceleyen ferdin şahsiyetini toplumun bütünlüğü içinde eriten toplumcu bir bakış açısına sahip bir sanat anlayışıdır. Suat bu anlayışın tam karşıt kutbunda yer alıp bireyi, bireyin kötücül yanını var kılan bir sanatçı figürasyonudur. Suat, sanat anlayışı olarak Tanzimat'tan beri babanın otoritesi ile özdeşleşen aydın sanatçı anlayışına karşı duran, uyumsuz, huzursuz, tutunamayan bireyin temsilidir. Babayı ve otoriteyi hasta yatağında ölümü bekleyen İhsan temsil eder. Tanpınar, *Huzur* romanı hakkında kendisi ile yapılan bir söyleşide, tasavvurunda Suat'ı, yaşadığı zamanın insanlığı olarak kurduğunu ve Allah'ı bulamadığı için intihar ettiğini söyler (Tanpınar, 2016, s. 470). Eylemlerini kontrol edemediği için bedbaht olduğunu ancak Suat'ın Mümtaz'a bırakacağı mektup ile kendi hikâyesini anlatacağını belirtir. Bu mektubu ayrı neşredeceğini bildiren Tanpınar, mektupta okurun *Huzur*'un meselelerini daha vazıh bir biçimde bulacağını söyler. Yine mevzusu *Huzur* olan başka bir söyleşide “Fakat daha evvel *Huzur*'un öbür kısmını neşredeceğim, yani Suat'ın Mektubu'nu. Küçük bir eser, okuyucu orada Mümtaz'ın meselelerini daha başka bir planda görecektir.” (Tanpınar, 2016, s. 475) sözleriyle *Suat'ın Mektubu* adlı bu küçük eser ile Mümtaz'ın meselelerinin başka bir planda görüleceğini ifade eder. Tanpınar gibi dikkatli bir yazarın 1950 yılının ocak ve mart aylarında yapılan iki ayrı söyleşide bu hususları bilerek ifade ettiğini düşünerek *Huzur*'un karakterleri Mümtaz ve Suat üzerinden aslında kendi sanat ve hayat anlayışı ile hesaplaştığını ifade edebiliriz. Romanda Suat ile Mümtaz'ı görünürde birbirlerinin karşıtı olarak inşa eden Tanpınar aslında romanın derinliklerinde bu iki karakteri birbirine çok yakın olan, bir terkihi mümkün kılan karakterler olarak oluşturmuştur. *Huzur*; genellikle bir İstanbul romanı, bir aşk romanı ya da medeniyet krizinin yol açtığı eşikteki insanın, aydınların, sanatçı figürlerin anlatısı şeklinde yorumlanmıştır. Bu okumalarda ifade edilenler doğru olmakla birlikte bir sanatçının oluşumu olarak ele aldığımız, bir künstlerroman olarak incelediğimiz *Huzur*'un merkezinde Tanpınar'ın sanatçı kişiliğini oluştururken yaşanan gelişim, değişim, dönüşüm ve tercihleri üzerinde pek durulmamıştır. Sanatçı kişiliğinin oluşumunda birbirine zıt tutumlar sergileyen Tanpınar, 1932'den sonra hayat ve sanat anlayışında köklü bir değişim yaşadığını bildirir. Bu değişimin Tanpınar'ı bireysel bir sanat anlayışından vazgeçirerek maziye, geleneği ve kültürü inkâr etmeyen yeni bir anlayışa yönlendirdiğini görürüz. *Huzur* romanının kendisinin

hayatla barıştığı bir eser olduğunu, hayat ve sanat anlayışındaki terkibi *Huzur* ve *Beş Şehir* ile ortaya koyduğunu ifade eden yazar; *Huzur*'un/Mümtaz'ın meselelerinin *Suat'ın Mektubu*'nda daha vazih görüleceğini belirtmesiyle aslında iç dünyasındaki kırılmaların, fikirlerindeki dönüşümün ipuçlarını sergiler. Bu meselelerin başında da hayat anlayışından bağımsız olarak düşünemeyeceğimiz sanat anlayışı ve edebi idealleri gelmektedir. Tanpınar'ın, Mümtaz'ın edebi ideallerinden vazgeçerek toplumsal uyum için bireyi merkeze alan ferdiyetçi bir sanat anlayışına neden yöneldiğini çalışmamızın önceki bölümlerinde ifade etmiştik. Bu sanat anlayışından vazgeçme Tural'a göre sanatın, sanatçı kimliğin kurban edilmesidir. Tanpınar'ın birçok eleştirmen tarafından zayıflık olarak değerlendirilen bohem düşünce, arzu ve itiraflarının sanatçı kişiliğini güçlendiren, eserini gerçekçi kılan ve tutunamayan karakterleriyle modernist romanlarla aynı yönelime sahip anlatılar oluşturduğunu söyleyebiliriz (Tural, 2019b, s. 42). Tanpınar 1932'ye kadar cezrî bir Garpçı, bireyi ve bireysel sanat anlayışını önceleyen, edebiyat ve sanat anlayışında geleneği, maziye yok sayan bohem/dekadan temayülleri olan bir sanatçıdır. Bu dönemde iki önemli sanatçının Tanpınar'ın edebi anlayışına sirayet ettiğini görürüz: Dostoyevski ve Baudelaire. Hayatının bu döneminde Anadolu'nun farklı vilayetlerinde öğretmenlik yapan, özellikle Ankara'da bulunduğu dönemde daha ziyade Batı'ya yönelen Tanpınar, babanın (Yahya Kemal) otoritesinden uzaklaşmıştır, terkibi ve devamı sağladığı mekânın/İstanbul'un dışındadır (Okay, 2010, ss. 158-162). Bu süreçte Dostoyevski'nin kendi üzerindeki etkisini *Kitap Korkusu* yazsında şöyle anlatır:

“1923 yıllarında Erzurum Lisesi'nde hoca idim.(...) Halbuki o yıllar benim okuma hızımın arttığı yıllardı. Konforsuz hayatımız, —her şeyimiz ya karyolarımızın altında, ya başlarımızın üstündeki raflarda idi— yalnızlık beni kitaba atmıştı. Mektepten çıkar çıkmaz yatağıma uzanır, yeni tanıdığım Dostoevsky ile, Erzurum'a kadar cebimde getirdiğim Baudelaire'i, İstanbul'dan bin güçlkle getirttiğim kitapları okurdum. Fakat asıl okuduğum bu ikisi idi. Fransız şâirinin Darülfünun'da iken cazibesine kapılmışım. Dostoevsky'yi ise yeni yeni tadıyordum. Muazzam bir şeydi bu. Her an dünyam değişiyordu. İnsan ızdırabıyla temasın sıcaklığı her sahifede sanki kabuğumu çatlatarak şekilde beni genişletiyordu. Düşüncem adeta birkaç gece içinde boy atan o mucizeli nebatlara benziyordu. Cildden cilde atladıkça ufkum başkalaşır, insanlığa ve hakikatlerine kavuştuğumu sanıyordum” (Tanpınar, 2000, s. 96).

Tanpınar'ın Dostoyevski okumalarının roman anlayışında ne kadar tesirli olduğu sanatçı benliğini yansıttığı ve kendi sanatçı kişiliğinin oluşumunu izlediğimiz iki

karakter olan Suat ve Mümtaz'ın iç dünyalarına ve sanat anlayışlarına eğildiğimizde daha görünür olmaktadır. Suat ile Dostoyevski'nin karakterleri arasında birçok akademisyen ve eleştirmen ilişki kurmuş ancak Suat'ın ithal, taklit bir karakter olduğunu belirtmekle yetinmişlerdir. Fethi Naci, Mehmet Kaplan, Berna Moran, Murat Belge, Nurdan Gürbilek gibi yazarlarımız, -Tanpınar romancılığında Dostoyevski'yle metinler arası ilişkilere temas etmeden- Suat'ın ithal, eğreti, taklit bir karakter olduğunu belirtirken sadece Gürbilek “gecikmişlik” üzerinden farklı bir bakış geliştirmektedir. Tanpınar bu tür tenkitleri önceden tahmin etmişçesine okuduğu yazarların sanat anlayışına ve eserlerine olan tesirini reddetmez. İz bırakmayan, tesir etmeyen okumaların yazar için faydasız olduğunu, insanın kendisine ilave etmek için okuduğunu söyleyerek, unutmak için yapılan okumanın anlamsızlığını Dostoyevski ve Tolstoy'un Fransız romanıyla olan ilişkisi üzerinden anlatır:

“Bizde ismi çok geçtiği için Dostoievsky'yi alalım: Şüphesiz ki, ihtilalden evvelki Rus cemaatini, Rus insanını bu romancı kadar anlatan muharrir pek azdır. Bu cümleyi okuyucum mazur görsün, ben Dostoievsky'den böyle bahsetmek istemezdim, fakat burada onun hakikatlerinden bir tanesi lazım. üstelik, garp düşünüşünün istitilasına rağmen, Rus kalma cereyanının en belli başlı mümessili idi. Halbuki bu muharririn eserlerinin asıl büyük temi, üzerinde o hepimizi kavrayan kahramanlarının mulajını yaptığı büyük model hariçten geliyordu. Cürüm ve Ceza'da, Les Possedes'deki, Karamazovlar'daki kahramanların eşlerini, kendisinden evvel yetişmiş Fransız romancılarında, Balzac ve Stendhal'e bulabiliriz” (Tanpınar, 1998, s. 47).

2.2.1. Babaya İsyan: *Ne Ronsard*²² *Ne Fuzulî*

Suat mektubunda roman yazarlarını, Tanpınar'ı eleştirir; bilinç akışı ile birden fazla duygu ve düşüncenin verilebileceğini, farklı karakterler yaratarak fikirlerin temsili ile roman yazılamayacağı tespitinde bulunur. Mümtaz'a, İhsan'a ve yazara yaratıcı yazarlık üzerine düşüncelerinden hareketle eleştirilerde bulunur. Suat, Tanpınar'ın hayatındaki tüm tezatları barındıran bireysel sanat anlayışını yansıtan kahramanıdır. Serbest çağrışımlarla zihninde canlandırdığı düşünceleri bir günlük yazıyormuş gibi mektubuna aktaran romandaki Suat'tan farklı olarak *yeni bir insan olarak doğmuş* gibidir. Romanda “*Bir adımda eski yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard, ne Fuzuli...*” diyerek her şeyi inkâr eden; bir köpek yavrusunu denize atarak “*canlı*

²² Ronsard, Pierre de. (1524-1585) ayrıntılı bilgi için bkz. Flower, John, Historical Dictionary of French Literature, Scarecrow Press, Inc, UK, 2013. “Ronsard (Pierre de)”, ML, c.17, ss.47-48. YG.

olan herşeye düşmanım” sözüyle nedenini açıklayan “*inkârcı*”, “*zalim*” bir karakterdir Suat. Böyleyken mektubunda klasik Batı müziğinden hazzeden, “romantik” bir insanın duyarlılığının yansıdığı ruh zarafetine sahip Suat’a dönüşümü; Emirgan’da musiki şöleninden intiharına kadar geçen süreçte yaşadığı hesaplaşmanın tesiriyle geçirdiği dönüşümü göstermesi bakımından Tanpınar’ın hayat ve sanat anlayışına dönerek gerçekleştirdiği şahsi bir hesaplaşma, bir itiraf olarak yorumlanabilmektedir. Suat’ın marjinal fikirleriyle, isyankâr tabiatının, iç dünyasındaki huzursuzluğunun, muhalif, sistem karşıtı mizacı, intiharının nedenleri ile karısı hakkındaki düşünceleri ve son gün yaşadıklarıyla bağlantılı olarak mektubunda şöyle aktarılır:

“Nuran’ın anahtarını bulduğum güne, hatta sizleri tanıdığım günlere lanet ediyorum. Kendimi bir çamaşır dolabında kirli çamaşırları karıştırırken burnunu akrep sokan bir köpeğe benzetiyordum. Çünkü saatler geçtiği halde hala gecenin manasız azabını unutamamıştım. “Herkesin hayatı kendisindir; ne anlamamız ne yaşamamız ihtimali var!” diyordum. (...) Sanki halâ rüyamda gördüğüm o kula rengi zayıf atın çektiği yük arabasında idim ve halâ niçin ve nasıl öldürdüğümü bilmediğim küçük kızın ölüsü kucaklarımda idi. (...) Akşama doğru tam bir hallocination birsam oldu. Ve ben avukatın bürosuna o araba ile, o kız çocuğu ile gittim diyebilirim Karım davası ayrılmış kabul etmiyordu. “çocuklarımla saadetini müdafaa edeceğim...” diyormuş. Hakikatte çocukları benden tam ayırmağa çalışacaktı.(...) Dedikleri doğru idi. Bütün ömrünü bana vermişti. Fakat bu hediye bana fazla geliyordu. İlk önce bu ömür tüy gibi hafif adımlarla hayatımda gezinmişti. Şimdi ise bana nefes alacak delik bırakmıyordu. Nefse karşı işlenmiş büyük bir günah gibi üzerime çökmüştü (...) belki de hakkı olan imkânsız şeyleri istemeseydi, mütemadiyen konuşmasa, şikâyet etmeseydi ve konuşulacak yerde susmasa idi (...) içime bir azap, bir emirler silsilesi gibi yerleşmeseydi, çehresini vicdan azaplarımla aynası yapmasaydı belki de onunla ayrılmayı ciddiyetle düşünmezdim.” (...) Çocuklarımla bir daha görmemekten korktum. Barışmak için eve gitmek istedim” (Tanpınar, 2019, ss. 88-89).

Yazar bu satırlar ile Suat’ın romandaki sınırlarda gezinen, uçlarda yaşayan karakterinin sebeplerini vermeye çalışmıştır. Romanda Suat’ın ailesiyle olan ilişkisi “*evlat babasıym, yüzlerini görmek istemiyorum. Kendi hayatımı bir tarafa bırakmışım, her an başka bir insanın derisinde yaşıyorum. Bir hırsız, bir katil, bacağını sürüyerek yürüyen bir zavallı, hepsi hep gördüğüm canlı mahlûk benim için ayrı ayrı davetler oluyor. Beni çağırıyorlar. Hepsinin peşlerinden koşuyorum*” (Tanpınar, 2017, s. 309) cümleleriyle anlatılırken Suat’ın evlatlarını da ailesini de umursamadığı görülür. Fakat mektubunda karısıyla boşanırsa çocuklarıyla görüşmemekten yakını. Romanda Suat’ın hayatla barışma imkânı kalmamış, isyan duygusuyla doğanlardan olduğu için mutlu olma ihtimali bulunmayan, kendinin

mezarı olan bir tezat yumağı biçiminde bir portreye sahip olduğunu görürüz (Tanpınar, 2017, ss. 317-320).

2.2.1.1. Yeni İnsanı/Sanatçı Kahramanı Kurma Rüyası

Roman boyunca Tanpınar hem kendi sanat macerası anlamında kendi geçmişiyle hem de ülkesinin geçmişiyle hesaplaşmaktadır. Kişisel felsefi ve siyasi fikirlerini romanda denemeleriyle uyumlu bir şekilde kullanmıştır. Doğu ile Batı arasında kurduğu ilişkide bir senteze giderek eski değerlerle yeni insanı buluşturmaya çalışır Tanpınar. Kendi tarihiyle hesaplaşma içinde olan aydının aşırılıklarına yer verir. Batıyı örnek alarak kendi tarihiyle hesaplaşması yazar için dönem aydınlarını hicvettiği ironik bir tavır olarak değerlendirilebilir. Tarihi olayları değerlendirirken sanatçı aydının anakronik yaklaşımın bir örneği olarak ele alınabilecek şu cümlelerinde İhsan kendi tarihiyle İngiliz tarihini kıyaslar:

“-Cem galip gelse, yahut Fatih yirmi sene yaşasa nolurdu acaba? En büyük felaket onun erken ölmesi. Tarihte uzun süren saltanat devirleri daima faydalıdır. Meselâ Elizabet devri, Viktorya devri gibi. Tabii, şartlar müsait olursa! Fatih yirmi sene yaşasaydı biz şimdi belki de rönesansı vaktinde idrak etmiş bir millet olurduk. Garip temenni değil mi? Zaman geriye dönmez. Fakat insan yine bilinen şeyden istenen şeye doğru hayal kuruyor” (Tanpınar, 2017, s. 257).

Yeni insanı/sanatçı kahramanı kurma rüyasının karşıt kutbunda ise Suat yer alır. Evreni tüm zıtlıkları ve çeşitliliği ile kabul eden bir edebi geleneğin takipçisi olan Tanpınar, İhsan'ın şahsında biçimlenen aydın sanatçı tavrının karşısına estetik bireyciliğe dayanan bohem/dekadan bir karakter olan Suat'ı yerleştirir. *Denizde kırılan bütün ışıkların yüzünde toplandığı* Suat her şeye ve her insana yabancılaşmış ve düşmanca gülerken tasvir edilir. Suat, Mümtaz'ın okuduğu yazarların tesirinde kalışını hatırlatarak neler okuduğunu merak eder. Okudukları kitaplarla aydınlarımızın rahat olmadığını söyler. İhsan'ın kendine has yeni bir hayat tarzı yaratma fikrine karşı çıkan Suat, *ne Ronsard ne Fuzuli* diyerek eskimiş olan her şeyi hayattan çıkarmak gerektiğini; böylelikle Amerika ve Sovyet Rusya benzeri yeni bir hayat masalının oluşacağını söyler. Eski hayatın biçim ve zihniyetlerine karşı olan Suat, eskiyi devam ettirdikten sonra yeni hayat şekilleri aramayı lüzumsuz bulur. Maziye tasfiye etmek gerektiğini belirterek, ütopyacı olmadığını bakır türküler istediğini, dünyayı yeni bir bakış açısıyla görmek istediğini ifade eder. Dünya için yenilik peşinde olan Suat, yeni insanın eskinin hiçbir artığını kabul etmeyeceğini adalet, hak gibi kelimelerin

eskiliğini vurgulayarak belirtir. Suat, birey olarak İhsan örneğinde gördüğümüz üzere yapıcı değil yıkıcı bir karakterdir. Yıkma ve savaşın yok ediciliğinden duyulan memnuniyet Suat'ın bireysel sanat anlayışı ve tasavvurunda gelenek ve modern arasında kurulacak terkibe karşı radikal bir çözümdür. Geçmişin kökleriyle beraber yok edilmesi; yeni bir hayat ve sanat anlayışı kurulurken geçmişi hatırlatacak kelimelere, artıklara bile müsamaha göstermez Suat (Tanpınar, 2017, ss. 95-101). Yeni insanın ve inşa edilecek hayatın ancak savaş gibi yok edici bir yangınla mümkün olduğunu savunan Suat bu dönüşümün eskiyi yıkmakla gerçekleşeceğini, yeni doğan insanın tegannisini istediğini, söyler. Tanpınar, Suat karakteriyle roman geleneğimizde Namık Kemal'den beri süregelen otoriteye, toplumsalı kurmaya çalışan roman anlayışına karşı çıkar. İhsan'ın temsil ettiği hayat ve sanat çizgisinin karşı kutbunda yer alan Suat Mümtaz'a önerdiği hikâye mevzuuyla bireysel sanat anlayışını ortaya koyar. Suat, Mümtaz'a yazmasını istediği konuyu anlatmadan önce sarhoş olduğunu ima eden Macide'ye bütün gün içtiğini sonrasında ise Nuran'ın merakına cevaben geceyi Arnavutköy'deki Çingenelerin arasında eğlenerek geçirdiğini söyler. Eğlenceden bahsederken güzel bir kız çocuğu hakkındaki sözleriyle Mümtaz'ı hedef alır. Geceyi bir arkadaşının divanında bu kız çocuğu ile yaşadığı cinsellikle bitirdiğini ima eden sözleriyle yüzü buruşarak anlatır. Bu anlatısı ile herkesi şaşırtır, evli ve çocuk sahibi olan Suat adı Bade olan bir kız çocuğu ile yaşadıklarını anlatarak hiçbir ahlaki değer yargısını önemsemediğini belli eder. Tanpınar, yeni bir insan olarak doğmak için Mümtaz'ın kendisini zorladığını belirtir; bu yeniden doğuş ve yeni insan olarak doğma fikri romanda Suat'ın Mümtaz üzerindeki etkisi olarak okunabilir. Tanpınar, *Suat'ın Mektubu*'nda Mümtaz'ın meselelerinin daha farklı bir şekilde görüleceğini söyler ancak mektubu incelediğimizde bu durumu göremeyiz. Yirmi sekiz sayfalık mektubun neredeyse yarısında tanrısını kaybetmiş huzursuz Suat'ın intiharına neden olarak gördüğü genç kızla yaşadıklarının on bir sayfa yer kapladığını görürüz. Bu açıdan değerlendirdiğimizde mektup Mümtaz'ın değil Suat'ın meseleleri hakkındadır ya da *Huzur*'un meseleleri daha vazıh görülecek derken Tanpınar aslında Allah'ı kaybetmiş insanlığın timsali olarak gördüğü sanatçı kahramanı Suat'ın meselelerini anlatmaktadır. Bununla birlikte Tural'ın tespitiyle Suat olmanın dayanılmaz ağırlığını (Tural, 2019a, s. 42) hisseden Tanpınar'ın, aslında vazgeçtiği sanatçı tavrını yansıtan bireyi Suat ile anlatır. Mektup; *Huzur*'un asıl kahramanının Mümtaz'ın öteki benliği

olan Suat olduğunu, Suat'ın Tanpınar'ın dekadran/ bohem kimliğini temsil ettiğini gösterir (Tural, 2019b, s. 42). Tanpınar'ın *Huzur*'da söylemekten imtina ederek daha çok günlüklerinde ve mektuplarında aktardığı dekadran/bohemyan düşünce ve sanat anlayışının *Suat'ın Mektubu*'nda belirginleştiği ve yazarın sanatçı kişiliğinin bir parçası olarak okunabileceğini düşünebiliriz. Mektubun üstü çizilmiş sözcükler ve iptal edilen paragraflarının korunduğu tıpkıbasım metnine göre yazar, 'yeni insan'ına Suat'a ilişkin olarak romanda söyleyemediklerini 'söylenmeyi' mektup aracılığıyla dile getirir. Tanpınar romanlarında eksik olduğunu düşündüğü ya da devrim eleştirisi, mazi hasreti gibi suçlamalardan kurtulmak için veyahut 'söylenemeyeni' dile getirmek için diğer romanlarından sonra da mektuplar yazmıştır.

2.2.1.2. Kendilik Bilinci ve Umutsuzluk

Bir sanatçı kahraman olarak Suat aykırı kişiliğini ve bohem/dekadran sanat/yaşam anlayışını romandaki diğer karakterlerle konuştuğunda yahut Nuran ile Mümtaz'a gönderdiği mektuplarında dile getirir. Suat'ın Mektubu'nda ise Tanpınar'ı yansıtan asıl sanatçı kişiliğın, kendilik bilincini kurmaya çalışan ama tutunamayan bir protagonist olan Suat olduğunu anlarız (Tanpınar, 2019). Suat, sıradan insanların, orta sınıfın, burjuvanın hiçbir değer yargısını kabul etmeyen, amaçsız bir amaçlılık ile yaşayan, deneyimlemekten zevk almak için eyleyen biridir. Ümitsizlik, sefalet, cinsel iştihâ, şehvet düşkünlüğü, suç işleme arzusu, nedensiz kötülük Suat'ın umutsuz ve mutsuz yaşamının göstergelerindendir. Suat'ın genç kızlar hakkındaki düşünceleri Tanpınar'ın günlüğünde geçen genç kızlar hakkındaki fikirlerine, arzularına benzer şekilde kurgulanmıştır (Enginün & Kerman, 2007, ss. 114-116). *Huzur*'da Suat'ın karşı cinse olan arzusu sanatçı kahramanın bohem yanını göstermesi bakımından önemlidir:

“Suad dokuz sene hastalığının artırdığı iştihâ ile sağa sola saldırmış, genç ve körpe vücutlar düşünmüş, olgun kadınlar aramış, bir tünelin, bir demiryolunun çetrefil hesaplarını yapar gibi kafasında visal ihtimalleri tartmış, ‘bu kadında iş yok, bunda var! demiş; ‘burada sabır lâzım, öbürü olursa sadece arkadaşlıkla olur’ demiş; beraber dans edebilmek, bir odada, bir evde yalnız kalabilmek için çareler düşünmüştü” (Tanpınar, 2017, s. 238).

Mektubunda genç kızları nasıl elde etmek gerektiğini ustalıkla anlatan Suat, arzuladığı kişiyi ele geçirme düşüncesini metot sahibi olacak kadar ilerletmiştir. *Huzur* hakkında kendisi ile yapılan bir söyleşide Tanpınar, “İnsan biçare ve tezat içinde bir mahlûktur.

Kendisinden yahut eserinden çok aşağıdır. Bu hakikatte ‘eşref-i mahlûkat’ bir ratedir; tabiate bir ilah gibi hükümandır. Fakat kendi hayatını bir türlü idare demez” (Tanpınar, 2016, s. 470) der. Tanpınar ve tüm kahramanları insanlığın talihi, insanlık durumu üzerine düşünen, huzursuzluğun çözümünü arayan, oluş halinde bir bilincin çağrışımlarıyla düşünürler. Tanpınar, romanda “Bir hırsız, bir katil, bacağını sürüyerek yürüyen bir zavallı, hepsi hep gördüğüm canlı mahlûk benim için ayrı ayrı davetler oluyor. Beni çağırıyorlar. Hepsinin peşlerinden koşuyorum. Bana kabuklarını açıyorlar” (Tanpınar, 2017, s. 309) sözleriyle konuştuğu demonik Suat’ı mektubuyla kefareti ödeyen bir karaktere dönüştürür. Ölümüyle kurtuluşa eren, kurtuluşa ten iştahı ve kirli arzularla yaklaştığı genç bir kız ile yaşadıklarından duyduğu pişmanlığın açığa çıktığı bir rüya sonucunda ulaşır. Bu dönüşüm, sanatçı kahramanın bireysel sanat anlayışından ve bohem dekadın düşüncelerinden neden vazgeçtiğinin itirafı olarak anlaşılabilir. Rüyalar, gündüz düşleri ve halüsinasyonların yer aldığı roman ve mektupta bu haller vicdani bir hesaplama, iç dünyada yapılan bir muhasebe olarak değerlendirilebilir. Suat’ın mektubunda gördüğünü söylediği iki rüya vardır. Birinci rüyasında içine gömüldüğü ve kurtulamadığı kömür tozlu ve katran çamurlu bir çukurdan küçük bir kız çocuğunun el atmasıyla kurtulur. İçinde büyük bir korku ve hüznün vardır. Sarı bir araba atının omzunun üstünde ağlayarak konuştuğunu duyar. At kız çocuğunun cesedini gösterir Suat’a ve seslenir: çabuk... çabuk bunu gizleyelim! yoksa seni mahvederler...” diyerek atın arkasındaki arabaya biner Suat. Hem ağlayan hem de koşan atın çektiği arabada kucağında çocuk ile titremektedir. Silkinerek uyanır rüyadan, çeneleri birbirine vurmaktadır (Tanpınar, 2019, ss. 86-87) İnsanların kendisini zapt etmesini ve belirli bir kimlikle sıradan bir hayat sürmelerini anlamlandıramayan Suat, onların hayat gemisini yüzdüren anadan doğma kaptanlar olduğunu söyleyerek kendisinin bir tutunamayan olduğunu Oğuz Atay’ın (1970) *Tutunamayanlar* (Atay, 2011) eserinden yıllar önce itiraf eder. Rahat bir yatakta, bir isminin, işinin ve statüsünün dolayımında kabuklaşarak ölen insanlara acır ve onları kendilerine karşı gaflette olmak ile suçlar. Asıl contre-pointin insanın iç dünyasında, ruhunda olduğunu söyleyerek İhsan gibi yazarların hiçbir şey yitirmeden bunu yapmaya çalıştıklarını ancak bu durumda oyunun, hayatın bir cazibesi kalmadığını dile getirir. Mümtaz’ı ve İhsan’ı suçlar, insanlığın destanının böyle yazılamayacağını söyler (Tanpınar, 2019, s. 34).

2.2.1.3. İyinin ve Kötünün Ötesinde

Suat, hayatında, duygularında ve sanat anlayışındaki tezatlarıyla Tanpınar'ı temsil eden sanatçı bir kahramandır. Mektupta genç kızı elde etmek için zihninde plan kurarken annesini hatırlayıp ağlayan kıza dayanamayıp pişmanlık duyar: “Birdenbire tavan başıma çöker gibi oldu. Bütün o içki ısrarlarım, gözlerime koymak istediğim o şeytani bakış... yarabbim!” (Tanpınar, 2019, s. 43). Romanda kendinde Allah'ı öldürdüğünü söyleyen Suat “yarabbim” kelimesiyle tezatlarına devam eder. Birini teselli etmeye dayanamadığını ve ıstıraba ortak olmaya katlanamadığını belirttiği anlarda küçük kızı öpebileceğini ve onun bu duruma ses çıkarmayacağını düşünür (Tanpınar, 2019, s. 105). Suat, Mümtaz'ın öteki benliği olduğunu belirtircesine cinayetin tek yol olduğunu, beraber yaşayan iki insanın hakikatte ayrılamayacağını söyler (Tanpınar, 2017, s. 304). Tanpınar, Suat'ın şahsında toplumsal sanat anlayışına karşı bireyin iç dünyasının ve kötülüğün yer aldığı faydacı olmayan aykırı bir bakış açısını yerleştirerek anlatısındaki kutupluluk ilkesini sürdürür; yazarın sesinin dışında bir sese yer vererek insanlığın diyalojik temsilini sunmaya çalışır. Tanpınar; romanda bir kısmına yer vererek Mümtaz'ın okuya okuya ezberlediği ve daha sonra neşredeceği *Huzur*'un ve Mümtaz'ın meselelerinin daha açık görüleceği *Suat'ın Mektubu*'nda, bireyin iç dünyasına eğilen bilincinin, bilinçaltının zayıf, eksik, kötü, huzursuz dünyasının ve sanat anlayışının görülmesini sağlar. Suat'ın bireysel sanat anlayışı kendisinde insanlığın üstüne çıkma hakkını bulan karakterin (Tanpınar, 1998, s. 47) dile getirilişidir. Napolyon'dan sonra tüm Avrupa'yı dolaşan bu tipin 19. yüzyılın sonuna kadar sanat ve fikir dünyasının biricik meselesi olduğunu belirten Tanpınar; bütün edebiyatçıların bu bağlamda birbirini okuduğunu, beslediğini, tekrar ettiğini ve tamamladığını söyler. Bu tip Türk romanına Suat ile geçmiştir. Lacan “*Hakikat kurguda ikamet eder.*” (Harasym, 2021, s. 255) diyerek kurgunun mevcudiyetine imkân verenin bizatihi hakikat olduğunu vurgular. Suat'ın sanat ve hayat anlayışının derinliklerine inmek ancak yazdığı mektuptaki bilinçdışının anlatıda sözden eyleme dönüşümünü incelemekle mümkün olacaktır. Tanpınar, *Suat'ın Mektubu*'nu *Huzur*'dan ayrı olarak yayınlama isteğiyle kahramanın ve romanının tamamlanmamışlığını gidermeye çalışır. Romanda Doğu-Batı ikiliği, kültürel devamlılık, çifte gerçekliğin oluşturduğu hayat çerçevesinde değerler kargaşasında bunalımda olan, mazinin kıymetlerinin sürekliliğinden yana olan karakterlerin karşısına yazar,

contrepointi sağlamak için tefrikada yer vermediği Suat karakterinin demonik ayartılarını, nihilist ve Tanrıya isyan eden kişiliğini koyar. Romanda makul fikirleri, kitabı ve akli çözümleriyle otoriter ses olan İhsan ile hayat karşısında maruz ve müşahit olan daha ılımlı Mümtaz'ın yanında sıra dışı fikirleri, kötücül cazibesi, kültürel mirası ve geçmişi reddeden Suat bulunur. Cumhuriyet gazetesinin 22 Şubat-2 Haziran 1948'deki *Huzur* tefrikasında birkaç yerde adı geçen Suat, *Huzur* kitap olarak basıldığında (Eylül 1949 Remzi Kitabevi) romanda rahatsız edici fikirleri, davranış ve fiilleriyle belirir. Romanın üçüncü ve dördüncü bölümlerinde merkezi figür olarak bir pratagoniste dönüşür. Romanın 105 sayfalık (Suat) bölümünde ve dördüncü bölümde iki önemli kahraman olan Nuran ve Mümtaz'ın kaderini belirler. İntihar ederek hayattan, insanlardan ve kendisinden intikam almaya çalışan Suat'ın varlığı intiharından sonra da romanda tesirini göstermeye devam eder. Öldükten sonra da konuşmaya devam eden Suat bir öteki olarak mektubuyla diğer karakterleri, Mümtaz'ı ve yazarı rahatsız etmeye devam eder. Tanpınar, “*yeni bir insan olarak doğmak için*” kendisini zorlayan Mümtaz'ı ve “*Mümtaz'ın meselelerini daha başka bir planda*” görmemizi sağlayacak “*Suat'ın Mektubu*”nu romanda açıklığa kavuşturamadığını düşündüğü mevzuları okura farklı bir bakış ile sunmak istemiş ancak yaşarken bu mektubu yayımlayamamıştır. Romanda Suat'ın kim olduğu, kişiliği, ailesi, çocukluğu verilmemiştir; maziyi reddeden Suat geçmişi olmayan bir adam olarak anlatılmıştır. Suat, fikirleri ve etrafında yarattığı huzursuzluk ile boşlukta yüzen bir kahraman gibidir. Bu eksikler veya yarım-kalmışlık Suat'ın Mümtaz'ın öteki beni ya da bilinçdışı olarak yorumlanmasına imkân sağlar. Yazar ilk romanı olan ve yarım bir cümleyle biten, tamamlanmayan romanı *Mahur Beste*'yi (Tanpınar 1995) neden bitiremediğini “*Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup*”la izah ederek sonlandırır (Enginün & Kerman, 2007, s. 49).

2.2.1.4. Tanrı'sını Yitirmiş Bir Nihilist

İnsanlığı zavallılık olarak gören, İhsan ve Mümtaz'ın mesuliyet fikriyle alay eden Suat onların bu yaklaşımını J. Joyce'un (1882-1941) Mr. Bloom'una (J. A. A. Joyce, 2017) benzettir. İhsan ve Mümtaz'ı kendi varlık kaygıları ve korkularından hareketle felsefi arayışlarda bulunmak ve şiir yazmakla itham eder. Suat, İhsan ve Mümtaz'ı Boğaz'daki yaşam ve İstanbul etrafında şekillenmiş bir kültür anlayışı ile mazinin hülyalarına dalarak kendi korkularından kaçmak için şiir ve felsefeye sığınmayla

suçlar. Bu korkuların varlık, hiçlik, ölüm, kötülük, mesuliyet, Tanrı, savaş gibi varoluşsal problemlerden kaynaklı olduğunu varsaydığımızda; Suat'ın İhsan ve Mümtaz ile ters kutuplarda yer aldığını görürüz. Suat'ın *Huzur*'da nihilist bir karakter olarak yer alması toplumda yer eden tüm ahlaki değerleri reddetmesi, kötülüğü temsili, demonik ayartılara sahip olması, Tanrı'yı inkârı ve intiharıyla biçimlenmiştir. Tural, Suat'ın Tanpınar'ın kurgusunda Batı için sahici olan bunalımı taklit eden yarı aydınların sembolü olduğunu belirtir (Tural, 2010b, s. 1487). Suat, yazar tarafından bir anti-kahraman olarak Mümtaz ve arkadaşlarının kendilik bilincinin gelişiminde olumsuz bir karakter olarak oluşturulur. Yazar bu tercihini belirginleştirmek için Suat'ın varoluş problemini kötülük kavramı etrafında kurgular. Suat kötülüğün timsali olan bir portre olarak romana sonradan eklenen, insan hayatına dışarıdan dâhil olan demonik bir figür gibi yer alır. Bu demonik sanatçı figürasyonu önceki bölümlerde değindiğimiz üzere yazarın hayat ve sanat anlayışından izler taşır. Sanatçının bastırmak istediği huzursuzluğuna kaynaklık eden benliği olarak okumak mümkündür Suat karakterini. Suat'ın portresinin inşasında varoluş sancıları ve kötülük fikri belirleyicidir. Kötülük kavramının Batı düşünüşü ve romanında geniş bir arka planı olduğunu bilen ve Türk roman geleneğinde bu durumun günah fikri ile olan bağlantısını açıklayan Tanpınar Suat'ı bu bağlamda kurgulamıştır. Kavram olarak “kötü” sözlükte nitelikleri aşağı olan, işe yaramayan, değersiz, fena, şen'i; “kötülük” ise kötü olma durumu, zarar verecek iş, kemlik ve şer olarak açıklanmaktadır.²³ Suat karakteri ahlaksızlık, kıskançlık, aldatma, sertlik, korkaklık ve savaş ile savaşın sonuçlarının içerdiği vahşeti önemsemeyen bir bilinç etrafında kurgulanmıştır. Tanpınar, Suat'ın ahlaksızlığını ve eşini aldatmasını, acımasızlığını özellikle belirginleştirerek intiharına giden süreci bir kurtuluş ve kefarete düşüncesi etrafında örmüştür. Suat'ın Mümtaz'a önerdiği hikâye konusunda cinayete yaklaşımı, intihar etmeden önce ailesine ve çocuklarına dönme, eşiyle barışma fikrinde iken küçük ya da genç bir kız ile geçirdiği gece zihninden geçirdiği fenalıklar, masum bir kediye sebepsiz bir şekilde denize fırlatması, intihar ederek Nuran-Mümtaz birlikteliğini sonlandırması onun Türk romanında kötü bir çocuk (Gürbilek, 2012) olarak çizilme gayretini somutlaştırır. *Huzur*'da Suat'ın kötücül, demonik bir karakter olarak varlığı

²³ Türkçe Sözlük, 7. baskı, TDK, Ankara, 1983.

hem diğerkarakterlerin huzursuzluğunu pekiştirir hem de yazarın huzursuzluğuna kaynaklık eden sanat ve hayat anlayışının ipuçlarını görmemiz bakımından romana neden *Huzur* adının verildiğini anlatır. Yazar, aydın sorumluluğunda karar kılmasıyla bu demonik karakteri intihar ettirerek, aykırı iç sesini bastırır ve huzur bulur. Sanatçı aydının bilinci bir amaç, ideal uğruna kendinden feragat eder bu intiharla; kendi varlığından bireysel arzu ve sanatsal ideallerinden daha yüce bir gaye için vazgeçer. Sanatçı bireyin bir ideal uğruna kendini feda etmesi bu bağlamda aydın sanatçının varoluş kaygılarını bastırması, entelektüel varoluşunu doğrulaması tamamlama çabası olarak anlaşılabilir. Tanpınar bu tercih ile aydın sanatçının bilinciyle varoluş sancısını yansıtmak ister. Suat'ın demonik, nihilist, dekadın, hedonist tavırlar sergileyen bir kötü karakter olarak inşası romana girdiği ilk sahneden intiharından sonra Mümtaz'a vurduğu tokat sahnesine kadar acımasızlığı ve tüm değerler dünyasını inkarıyla sunulur (Tanpınar, 2017, ss. 95-412). Tanpınar, Suat'ın aykırı sesinden ve Mümtaz'ın iç dünyasındaki, bilincindeki bu sesinden hareketle çektiği ilgiden memnuniyet duymuş olmalı ki Suat'ın Mektubu ile birçok eleştirmenin taklit olarak gördüğü bu kötü pratagonisti anlatmaya devam etmiştir. Suat'ın demonik bir karakter olarak ya da sanatçı kahramanın öteki benı olarak gösteren birçok olay romanda ve mektupta yer almıştır. Bu sahnelerden romanda öne çıkan ve Suat'ın sanat anlayışını ve kötücül ruhunu yansıtan düşünceleri vermesi bakımından Mümtaz'a yazması için hikaye konusu önerdiği bölüm dikkat çekicidir:

“- Mümtaz, sana bir hikâye mevzuu vereyim mi? Düşün bir kere, ben anlatayım da. Bir insan, faziletli bir insan, bir memur, bir hoca, istersen bir evliya tasavvur et. Öyle hazırla ki bütün değerler kendisinde mevcut bulunsun. Onlarla doğmuş olsun. Bir kere bile kendi içinde aksamamış bir adam hulasa. Fakat mecburiyeti sevmiyor. Garip değil mi? Sadece kendini seviyor: Kendisinde ve kendisi için yaşamayı istiyor. Ömrü gayesiz fakat cömert hareketlerle dolu; ve bu hareketler kendiliğinden hep iyiliğe doğru gidiyor. Fakat düşüncesinde hür olmayı seviyor. Ve hiçbir vazife hissi tanımıyor. Günün birinde bu adam bir kadınla evleniyor; belki de sevdiği bir kadınla. Birdenbire değişiyor, huysuz, titiz, kötü düşünceli bir adam oluyor. Kendisini tasnif edilmiş görmek onu yavaş yavaş çıldırtıyor. Bir etiket altında yaşamının, bir araba atı gibi beraber yaşamının sıkıntısı onu içinden değiştiriyor. Yavaş yavaş hemen herkese karşı fenalık yapıyor, hayvanlara, insanlara, her şeye zalim oluyor. Hasis oluyor, hiç kimsenin saadetini tahammül edemiyor. Sonunda: Mümtaz kısaca bitirebilmek için:

-Malum hikâye. Karısını öldürüyor, dedi.

-Evet ama, bu kadar kısa değil. Kendi kendine uzun muhakemeler yapıyor. Hayatını bir mesele gibi alıyor ve düşünüyor. Sonunda insanlıkla arasında tek maniyayı görüyor” (Tanpınar, 2017, s. 303).

Kötülüğün ilk özelliğinin sebepsizlik olduğunu belirten Bataille, kötü eylemin sonunda bir getiri, çıkar ya da sağlanabilecek maddi bir avantaj olmadığını söyler (Bataille, 2016, s. 14). Suat, etrafındaki insanlara, ailesine, kedilere, boyacının metresi Anahit'e ve özellikle Mümtaz'a sebepsiz yere kötü davranır. Tanpınar, Suat'ın ne kadar kötü bir karakter olduğunu, Tanrısını, inancını, mazisini yitirmiş bireyin nasıl bir hayat yaşadığını Mümtaz'a göstermek istercesine Suat ile metres tuttuğu genç bir kadının Beyoğlu'nda bir bistroda bir gebeliği sonlandırmak için yaptığı konuşmayı trajik bir kurgu ile sunar:

“Yağmur sesinin ve çalınan parçanın arasında, ömrün hangi ucundan geldiği belli olmayan; fakat bir uçta yaşandığını, talihle bir yerde, haz veya ümitsizlikte sahibinin başbaşa kaldığını gösteren, bir kadın sesi yükseliyor, arkasından daha pes, bir homurtuya benzeyen bir erkek sesi ona cevap veriyordu. Bunlar her gün tesadüf edilen yüzlerce çiftten biri olmalıydı. Fakat Mümtaz'ın bozuk sınırları bu gülüşe benzeyen hıçkırıkları birdenbire merak etmişti. İçinde çok mühim, son derecede mühim bir şeyi bekleyen bir insanın hali vardı. Denebilir ki, demin her şeyi iğrenç bir pelte haline getiren, kâinatı yutmağa hazır dönüş, Suat'ın çehresi veya adı etrafında her şeyin baş döndürücü bir süratle o sığırda doğru gidişi bile yavaşlamıştı. Çok beklemeden sesler yükseldi:

-Olmaz, anlıyor musun? Olmaz, korkuyorum, bunu yapamam.

-Çıldırma, mahvoluruz. Hacer, mahvolurum.

-Yapamam. Çocuğumu öldüremem. Karını boşasan ne olur?(...)

Erkeğin sesi bir daha, fakat bu sefer kopmağa hazır bir keman sesi gibi gıcırdadı:

-Düşün bir kere, intihardan başka çarem kalmaz. Ölmemi istiyorsan o başka...

Kadın, bir müddet bekledi; sonra yumuşamış irade, ezik kıvamsız son bir müdafaa yaptı:

-Ya bir şey olursam, ya ölürsem.

-Sen de biliyorsun ki, bir şey olmaz.

-Ya haber alınırsa. Mahkemeye gidersek.

-Konya'dakini kim haber aldı? Doktor tanıdığımız. Sen yarın git, yarın her şey bitmeli. Anlıyor musun? Artık bıktım. Bir sandalye gıcırtısı... Belki de, bir busenin kendisine kadar gelmeyen toprağa düşen çürük şefkatli sesi, arkasından isterik bir hıçkırık... Ve sağanağın, Havana rüyası arasından bilinmez sahillere doğru rast geldiği her şeyi kökünden sürükleyerek yürüten gemisi... Mümtaz, burnunda en adi cinsinden bir tuvalet suyu kokusu, olduğu yerden onlara baktı. Karşı pencereler yağmurun altında yeni bir raksa başlamışlar, her şeyi içine alan bir dönüşle, bir ölümün arkasından etrafa gülümseyerek dönüyorlardı. Deminden beri yaptığı tahminler doğrudu; bu Suat'tı, Nuran'a kablettarihten beri aşık olan Suat! Mümtaz onunla göz göze gelmek korkusu içinde yüzüne doğru dürüst ancak bir an bakabildi.

Fakat bütün bu tesadüfleri hazırlayan talih bu anında ayrı bir keşif olmasını istemişti. Filhakika onun baktığı anda Suat, ellerini oğuşturarak bu patırtıyı da atlattık, der gibi hafiften kendi kendine gülüyordu. Bu gülüş Mümtaz'ı günler boyunca düşündürdü. Çünkü genç adam, burada insan iradesinin, hatta şuurlu hayatın dışına çıkmak lazım geldiğini anlamıştı. Bu gülüş, bir yaratılışın gizli gülüşü idi. Suat istediği kadar "Zeki bir adam, kötü bir vaziyetten kurtulmasını bilir." Diye kendisini övsün, beğensin, soğukkanlı olduğunu söylesin. Bu gülüş ve onun hayvani memnuniyeti, her kürkçü dükkanında derisini gördüğümüz halde yine zeki olmakta devam eden hikâyenin tilkisinden daha aptal, daha şuursuz, fakat aynı cinsten bir sevkiteyi ifşa ediyordu ve bu sevkiteyi, yalnız kendisine hitap eden, bir cevap olarak yaratılmış seçtiği için daima üstün ve muvaffak görünecekti. Hayır, bu sevkiteyi etrafında tabiatüstü sırların kaynaştığı o muzlim cazibelerden avını hangi göklerde olursa olsun yakalayan ve oracıkta tüy tüy, kemik kemik dağıtan muhteşem ve zalim iştihallardan değildi." (Tanpınar, 2017, ss. 242-244).

Tanpınar'ın Suat'ın ne kadar kötü ve demonik bir karakter olduğunu göstermek için vurguladığı sıfatlara dikkat edersek bu alıntıda onun kötücüllüğünün nasıl inşa edildiğini fark ederiz. Suat; sesi gıcırdayan, acımasız, ha bire metreslerine kürtaj yaptıran, umursamaz, eşini aldatan, sırtı kambur, kötü taranmış saçları cılız kemikleriyle çirkin, soğukkanlı, hayvani bir memnuniyeti olan, zalim bir iştihale ile avını elde eden bir avcı, doğmamış bir çocuğu öldürerek işini bilen bir tüccarın hin gülüşüyle sırtan şeytani bir figür olarak resmedilir. Tüm bu kötülüklerin faili olan Suat'ın bu eylemlerinden pişmanlık duyduğunu gösteren bir belirti bu sahnelerde sunulmaz. Suat'ın kendi varoluş sancılarında uzaklaşmak istercesine yaptığı bu kötülükler hayatı ve eylemleri arasında bir anlam dünyası olmamasındandır. Eagleton, bu durumu şöyle anlatır:

“Bir eyleme kötü demek, onun anlayışımızın ötesinde olduğunu söylemektir. Kötülük anlaşılmalıdır. O sadece kendisi için bir eylemdir. Bu eylemi anlaşılır kılacak bir bağlam yoktur” (Eagleton, 2017, s. 8).”

Eylemin anlamdan uzaklaştığı ölçüde kötüleştiğini belirten Eagleton, kötülüğün hem sebepsizce hem de anlamsızca gerçekleştirilen bir fiil olduğunu, faile yarar sağlayan herhangi bir amaç taşımadığını, sebep sonuç dairesi içinde değerlendirilemeyeceğini “amaçsız bir kötülük” olgusunun bulunduğunu (Eagleton, 2017, s. 94). Suat, roman boyunca birçok eylemi ile amaçsız kötülük sergileyen bir karakter olarak diğer karakterleri huzursuz eden yanı ile işlenir.

2.2.1.4.1. Paradoks: Tezatların Terkibi

Alışılmışın dışında bir teknikle romanlarından sonra yayımlanmak veya romanın bir parçası olarak düşündüğü mektuplarında “-(*Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup, Suat'ın Mektubu, Halit Ayarcı tarafından Dr. Ramiz'e hitaben yazılmış mektup*)-” Tanpınar, tartıştığı meseleler nedeniyle kendisine yöneltilecek tepkileri önlemek istemiştir. “*Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup*”ta Behçet Bey'i mazinin, kültürün, geleneğin, devamın bir temsili ve bu niteliklerin yaşadığı bir birey olarak gören Tanpınar kendisini mazide kalmakla eleştirenlere “...benim gibi *mâziniz üzerinde*” düşüneceğinize “*Size ben değil, Nodier (Hoffman, Poe) rastlasaydı*” (...) *Sizi görür, sadece bununla kalırdı*” sözleriyle cevap verir. Türk edebiyatının, hem döneminin ruhunu veren ve hem onu eleştiren ironik romanlarından *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (Tanpınar, 2015) romanında da benzer bir mektup vakası vardır. Halit Ayarcı tarafından Dr. Ramiz'e yazılan bu mektupta romanda Hayri İrdal tarafından anlatılan her şeyin hasta bir kafanın vehimleri olduğu vurgulanır. Yazarın romana eklemekten vaz geçtiği bu mektup için Turan Alptekin şöyle der:

“Tanpınar, mektubu, romanın yayımlandığı günlerde ya söyleyeceği son sözün bitmeyişiinden, ya bir polemik zemini yaratmak için, yahut da Erasmus'un yaptığı gibi, eserin sisteme yönelik eleştirisini gerektiğinde deliliğe vurulmuş bir 'satir'e çevirme amacıyla tasarlamış olmalıdır” (Alptekin, 2015, ss. 65-70).

Tanpınar'ın romanlarına eklemeyi düşündüğü mektupları devrimleri eleştirdiği için bir tedbir olarak yazdığına, bazılarını yayımlayıp bazılarını yayımlamadığına Moran da işaret eder (Moran, 2011, ss. 320-321). Bu durumda Tanpınar'ın Suat karakteri ve mektubuyla rejime ve devrimlere yönelik eleştirilerine gelecek tepkileri dengeleme amacı güttüğünü söyleyebiliriz.

Tanpınar ile Dostoyevski arasında kurulan etkilenme tespitlerinde Suat'ın taklit bir karakter olduğunu vurgulayan yazarların çoğu bu eleştiriye temellendirmez. Oysa Tanpınar Dostoyevski ile Avrupa romanı arasında kurduğu ilişkiden hareketle tesir ile taklidi farklı bulur:

“Cürüm ve Ceza'da, Les Possedes'deki, Karamazovlar'daki kahramanların eşlerini, kendisinden evvel yetişmiş Fransız romancılarında, Balzac ve Stendhal'e bulabiliriz. (...) Tolstoy, uzun zaman bir Fransız muharririnden her sabah tercüme yaparmış; sırf onun sanatını kavrayabilsin diye. O halde bizim romancıları, garplıları okumak ve onların tesiri altında kalmakla neye itharn ediyoruz? Tesir etmeyen,

iz bırakmayan okumak neye yarar? İnsan kendisine ilave etmek için okur, unutamayım diye değil. Burada bir itiraz kendiliğinden yapılabilir ve ben de onu bekliyorum. Birisi bana diyebilir ki, iyi ama, tesir altında kalmakla saman kağıdı ile kopye arasında büyük bir fark vardır” (Tanpınar, 1998, s. 47).

Dostoyevski, 1871-1872 yılları arasında tefrika edilen *Ecinniler* romanında isyankâr kahraman kont Stavrogin’in piskopos Tihon’a itiraflarını anlatan ve küçük bir kıza tecavüz ettiğini söylediği 42 sayfalık bir mektup yazar; editörü gayri ahlaki ve din karşıtı bulduğu için mektubu yayımlamaz. Dostoyevski bu mektubunda Stavrogin’in Tanrı ve din ile bütün bağlarını kaybettiği için kahrından sefih bir hayata sürüklendiğini, inanmak için hummalı bir gayret içinde olduğunu ve bunun için eziyet çekip kahrolduğunu söyler (Dostoyevski, 2012, ss. 853-897). *Huzur* romanında Tanrıyı ve inancı tamamıyla reddeden Suat ile Stavrogin arasında metinler arası bağlantılar kurmak mümkündür. Suat, karakterinin oluşumunda Goethe’nin *Faust*’undan A. Huxley’in karakteri Splander’e kadar tesirler bulabiliriz. Tanpınar romanda tesir konusunda eserine ve karakterlerine yönelik olarak yapılacak eleştirileri öngörmüşçesine şöyle der:

“Burada bir itiraz kendiliğinden yapılabilir ve ben de onu bekliyorum. Birisi bana diyebilir ki, iyi ama, tesir altında kalmakla saman kağıdı ile kopye arasında büyük bir fark vardır. Ben de şöyle cevap veririm: Hayır, bunu o kadar büyültmeyelim, bu fark şüphesiz vardır, fakat bu yapış farkıdır, yani muvaffak olmak veyahut olmamaktan ibaret bir farktır. Bu paradoksı izah edeyim:

Mesela Dostoievsky gibi, Balzac veya Stendhal’i okumuş fakat onun dehasına malik olmayan bir muharririn aynı temleri kullanmasını tasavvur ediniz. Onun yazacağını veya yazdığını tasavvur ettiğimiz eserler karşısında elbette ki büyük romancının eseri için duyduğumuz hayranlığı duymayız ve ondan Dostoievsky’den bahseder gibi bahsedemeyiz. Halbuki tem aynı tem, şema aynı şemadır. Arada mevcut fark küçük bir fert farkıdır; Dostoievsky’nin hüviyetidir, sarasıdır, muvazenesizliğidir, hastalıklarıdır ve hilkatın o erişilmez sırrı, dehasıdır. Mesele, tesir ve taklit meselesinden çok uzaktır. Biz bir Dostoievsky’yi tanıyoruz, uzaktan sadece, muvaffak olmuş hamleyi, en yüksek tepeyi görüyoruz; yarı yolda kalmış olanları hiç düşünmüyoruz” (Tanpınar, 1998, s. 47).

Tanpınar’ın insanın kendini geliştirmek, kültürlenmek için okuduğunu kimsenin unutmak için okumadığını belirtmesinden hareketle Suat karakterinin bu minvalde oluştuğunu ancak fert ve ferdiyet faktörünün önemine binaen insanın kişiliğinin ve sanat tercihlerinin her eserde farklı oluştuğunu ifade edebiliriz. Stavrogin’in intiharından önce yazdığı mektup Suat’ın intihar etmeden yazdığı mektuba itiraflar açısından benzerlik göstermektedir.

2.2.1.4.2. Özgürlük ve Varlık Endişesi

Tanpınar; çok sesli çok katmanlı bir deneme roman olarak inşa ettiği *Huzur*'daki boşluğu, kendi zihninde tamamlanmamış eserini *Suat'ın Mektubu*'yla sona eren açık uçlu bir roman olarak düşünmüş olmalıdır. Bu mektupla Mümtaz'ın meselelerini ve Mümtaz'ın öteki beni olarak düşündüğümüz Suat'ın -iki karakter de bizce Tanpınar'ın sanatçı kişiliğindeki dönüşümleri yansıtır- birey olarak ölüm realitesi karşısında gösterdiği sanatçı bireyin tepkilerini ve intihar etmeden önce çektiği varoluş sancısını gözlemleriz. Varoluş sancısının dile döküldüğü bir metin olması bakımından bu mektup Suat'ın demonik ayartılarını, marjinal fikirlerini, kötücül karakterini, tanrıtanımaز kişiliğini, bilincindeki yarılmaları göstermek, hayatındaki altüst oluşları izah etmek amacıyla yazılmıştır. Anlatı içinde anlatı şeklinde kaleme alınmış bu mektupla romanda ikinci bir ses olarak sanatçı kişiliğın farklı bir yansıması sağlanmıştır. Tanpınar'ın ölümünden altmış yıl sonra yayımlanan bu mektubu üzerinde uzun süre çalıştığı, düzeltmeler yaptığını ve yayımlayacağını söylemesine rağmen metne istediğı şekli veremediğı için yayımlayamadığını düşünebiliriz. Bu mektup ile Suat'ın ve Tanpınar'ın bireysel sanat anlayışının hangi edebi kaynaklar vasıtasıyla biçimlendiğini anlamak mümkündür. *Huzur*'da Tanrıyı inkâr eden, sinik, kötücül, demonik, isyankâr, maziyi, kültürü geleneğı her yönüyle reddeden Suat'ın sanat anlayışını vermesi bakımından mektup önemli bir referans kaynağıdır. Mektubun bazı sayfaları eksik olmasına rağmen düzenlenmiş metin ile üzeri çizilmiş metin parçalarıyla çıkarılan cümleleri de göz önünde tutarak metne yaklaştığımızda Suat'ın iç dünyasını ve hayat anlayışını belirleyen fikirlerin, yazarların, roman karakterlerinin izini sürebiliriz. *Hayatımda her şey yarım ve parça parça* (Enginün,Kerman, 2007, s. 116) diyen Tanpınar'ın devamlı bir dönüşüm içinde counterpointi sağlayacak şekilde evrilen fikirleriyle eserlerini kurgularken anahtar kavramın tamamlanmamışlık olduğunu bu mektubun serüveninde de görürüz. Tanpınar, romanda *Suat'ın Mektubu*'na Suat ve Mümtaz bölümlerinde küçük pasajlarla yer vermesi Suat'ın ve diğer karakterlerin fikir dünyası ve metnin kurgusu açısından çok önemlidir:

“(Mümtaz) zaman zaman mektubu okuyor, asıl düşüncesini anlamaya çalışıyordu (...) Geceleri karışık rüyalar arasında, hemen hemen hep onunla boğuşuyordu (...) Girdiğı küçük kahvede cebinden mektubunu çıkararak kimbilir kaçınıcı defa okumaya başladı. (...) Fakat hayatıma, hayatımıza girmeğce ne hakkı vardı. Haydi bize neyse? Ya o küçük kız? İnsanlara emniyet edilmeden yaşanmaz.” Kız Suat'a

böyle söylemişti. Zavallı yavruca! Tekrar yürümeğe başladı. Fakat Suat aklından çıkmıyordu. Ne mektuptu o. Niçin yazmıştı. Birdenbire aklında kalan cümleleri kendi kendine tekrarlamaya başladı: “Talihimizin en hazin tarafı neresidir, biliyor musun Mümtaz? İnsanın yalnız insanla meşgul olması. Bütün bina onun üzerinde kuruluyor; dışarıda ve içerde. Farkında olsun olmasın, insan insanı malzeme gibi kullanıyor. Kinimiz, garazımız, büyüklük arzumuz, aşkımız, yeisimiz, ümidimiz hep onunla. Dilenciye ve fakiri çıkar, merhamet ve gufran kalmaz, birdenbire fakirleşiriz. Hayır, insan insanla meşgul. İnsanoğlu insana yüklenerek yaşıyor. Hatta sanatkarlar bile; senin o evliya ruhlu dediğin insanlar bile. O gece Dede Efendi bize nasıl yüklenmişti? Şimdi son defa için dinlediğim keman konçertosunda Beethoven bana nasıl yükleniyor? Hatta onlar, ötekilerinden daha fazla. Çünkü üst üste kendi ruhlarının hastalıklarını bize aşıyorlar. Sen bile. Mümtaz. Haline bakmadan neler söylüyorsun, hem de o acayip üslubunla?.. Bereket versin ki, can sıkıcısın; yoksa...” (Tanpınar, 2017, ss. 347-355-362).

Huzur’da mektuptan alıntılanan bu pasajlarda Mümtaz ve Nuran’ın gördüğü rüyaların romana kattığı bilinçdışı tecrübenin aktarımı, Mümtaz’ın gündüz düşlerine metnin tesiri, mektubun etkileyiciliğini arttırmış ve yapısal olarak anlatıma derinlik kazandırmıştır. Mektubu Suat’ın intiharından sonra defalarca okuyan, ezberleyen Mümtaz ilk esnada metindeki görüşleri beğenmez:

“Bu her şeyle alay eden bir sinizm ile, iç benliğe mal edilmiş azaplarla dolu uzun bir mektuptu. Mümtaz onu okudukça Suat’ın kendisini çok derinden yakaladığını hissediyordu. Fikirlerinden hiçbirine iştirak etmiyordu. Fakat azabını paylaşıyordu. Nihayetinde Suat’ın da artık kendisini bırakmayacağını, onun da realiteleri arasına girdiğini anladı” (Tanpınar, 2017, s. 355).

Özmen, romanda verilen mektup pasajları ile yazımı yıllar süren ve Tanpınar’ın sağlığında yayımlayamadığı *Suat’ın Mektubu*’nun farklı olduğunu, mazi hasreti ile suçlanan Tanpınar’ın ‘müdafaasız adam’ın kendini savunma içgüdüsüyle böyle bir mektubu yazdığını belirtir. Tanpınar bu mektubu da *Mahur Beste* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nden sonra gelen suçlamaları cevaplamak için yazmış olmalıdır. Özmen’e göre Tanpınar, mektup üzerinde gerçekleştirdiği sayısız düzeltme ve eklemelerle Suat’ın marjinal kişiliğini ve düşüncelerini hafifletmeye, yıkıcı davranışlarını törpülemeye çalışır (Özmen, 2024, s. 118). Tanpınar, tezatları, birbiriyle çatışan fikirleri olan bir yazardır. 1945 yılında yazdığı “*Anayasanın Türkçeleştirilmesi*” (Tanpınar, 2000, ss. 66-70) yazısında dile yapılan zecrî müdahaleleri alkışlayan Tanpınar, kendisi kullanmasa da uydurma kelimelerin anayasada yer almasını

destekler görünür. *Huzur*'un yayımlandığı 1949 yılında yazdığı bir yazısında ise lisanla ilgili daha önceki görüşlerinin tam tersi istikamette düşünür:

“Şurası da var ki geçirdiğimiz inkılaplar, dil değişimleri, terbiye ve tahsil sistemlerinin tebeddülü mazi ile bağımızı çok derinden kırdı. Öyle ki nesiller, yarım nesiller kendi başlarına adacıklar halinde kaldı. Yeni edebiyatımızın en büyük kusuru, bu devam zincirinin kırılmasıdır. (...) Dil insandır ve hakiki milliyettir. Yani hem insan hem cemiyettir. Bu kadar mühim bir unsur üzerinde tehlikeli ameliyeler yapılmamalı idi. Fakat sağlam bir sanat ve edebiyat anlayışı ile her şey kurtulur. Çünkü dili ne devlet, ne dil âlimi yapar” (Tanpınar, 2002, ss. 199-121).

Dil, tarih, mazi ve kültür konularında dönemin birçok yazar, aydın ve sanatçısından farklı düşünen ve iktidarın baktığı pencereden meselelere yaklaşmayan Tanpınar, zaman zaman kendini nakzetse de temelde devam düşüncesinin yer aldığı bir bakış açısına sahiptir. Bu bakış açısı mektubunda maziyi, kültürü, geleneği reddeden Suat'ın sembolik, metaforlarla yüklü dilinde bile belirgin bir şekilde ortadadır. Bu mektup, romanın yayımlanmasıyla Suat'ın meselelerine, inançsız, kötücül, sinik, inkârcı, isyankâr karakterine getirilecek eleştirilere karşı üzerinde uzunca çalışılmış bir metin görünümüne sahiptir. Suat'ın, Mümtaz'ın, *Huzur*'un meseleleriyle bu meselelerin dayandığı fikir, tecrübe, hayat hikâyesi ve kaynakların ardındaki sanatçı anlayışı bu mektupla verilir. Suat, öldükten sonra da hem yazarın hem de Mümtaz'ın içinde konuşmaya devam eder. Tanpınar, Suat'ın intiharı ile kurban ettiği bireysel sanat anlayışının ve romandaki tek aykırı, özgür sesin romanın yapısını güçlendiren bir boyutu olduğunun farkında olduğu için bu mektupta romanın meselelerinin daha vazıh görüleceğini belirtmiş olmalıdır. Suat kendi aralarında mazi, musiki, kültür, Türkiye'nin medeniyet değiştirmesi sonucu yaşadığı bunalımla yüzleşen aydın sanatçı karakterler karşısında tüm zayıflığına ve isyankâr kişiliğine rağmen üstünlük kurar. Yazar, romanın İhsan ve Nuran adlı ilk iki bölümünü Osmanlı sanat, kültür ve geleneğinin temalarının hâkim olduğu Boğaziçi imajları etrafında oluşan bir aşkın verdiği romantik coşku ile kurgular. Tanpınar; çok sevdiği roman yazarı M. Proust gibi “geçmiş zamanın peşinde” ya da kendi deyimiyle ‘başka hayatların peşinde’dir. Suat'ın kadraja girdiği roman bölümlerinde ise geçmiş ve şimdi arasında kurulmaya çalışılan denge ve uyumun bozulduğu, gölgelerin Boğaziçi imajlarını kararttığını, hayallerin silikleştiğini fark ederiz (Tanpınar, 2017, s. 179). Kendine has müşahhas

kişiliğiyle Suat, devrinde aykırı görünen avangart sanat anlayışı ve bununla birlikte hayat/ölüm karşısında özgürlüğüne olan tutkusundan ötürü isyankâr bir eylem ile yaşamının nasıl sona ereceğine kendisi karar verir.

2.3. İKİZİNİ ÖLDÜRMEK: SANATIN KURBAN EDİLMESİ

Suat, aydın sanatçının Türk edebiyatındaki otoritesine meydan okuyan, var oluşunu sorgulayan derinlemesine tahlil edilmemiş nihilist bir karakterdir (Tural, 2010b, s. 1497). Dostoyevski'nin Tanpınar'ın roman anlayışının oluşumundaki rolü yazarın Türk edebiyatında roman türünün gelişimi hakkındaki görüşlerinde daha sarıh bir şekilde görülür. Tanpınar, roman türü ve Türk edebiyatında romanın gelişimindeki sınırlılıkların nedenlerini irdelediği yazılarında birkaç hususa temas eder. Bu hususları, Müslüman Şark'ın psikolojik tecessüsü yeterince bilmemesi; insanın kendi ruhuna eğilmesi, bireyin iç dünyasına çevirdiği araştırıcı göz anlamında kullandığı *introspection*'un bulunmaması, Hristiyanlıkta günah çıkarma müessesesinin varlığı ile bir itiraf geleneğinin oluşması olarak sayar. Yazar, Rus romancılığının ve Dostoyevski'nin gelişimini Ortodoks Kilisesi'nin aleni bir şekilde günah çıkarma geleneği ile izah eder (Tanpınar, 1998, ss. 58-59). Temas ettiği bu hususların eksikliğini gidermek için bu özellikleri *Huzur*'daki karakterler vasıtasıyla işler. Tanpınar, kendi iç dünyasına çevirdiği bakışıyla Mümtaz'ı, Suat'ı ve içinde konuşmaya devam eden öteki karakterleri kurgular. Sanat anlayışının geçirdiği aşamaları bu karakterleri üzerinden, özellikle araştırmacıların Tanpınar ile otobiyografik bağlar hususunda ittifak ettiği Mümtaz ve Suat'ı inceleyerek ele almak mümkündür. Tanpınar, Şark'ta günah çıkarma teamülünün bulunmayışı ve içe dönük ayartıcı bakışın yer almamasını roman türünün gelişimine mâni olduğunu söyler. Yine Hristiyanlıktaki ilk günah fikrinin romanın ortaya çıkmasına katkıda bulunduğunu belirtir:

“Hristiyan dünyasında, kendi kendisini ister istemez her an yoklama, derinleştirme terbiyesinin bulunduğunu hatırlatıyorum. Bu terbiye garp fikir hayatının büyük zembereklerinden biridir ve modern romanın teşekkülüne yardım etmiştir. Bizde bazı tasavvuf mesleklerinde şüphe ve kendi kendisini murakebe vardır; fakat cibillî günah fikrine bağlı değildir” (Tanpınar, 1998, s. 59).

Batıdaki bu geleneğin modern romanın oluşumuna katkıda bulunduğunu, bireye ve bireyin kendi iç dünyasına yöneldiğini belirten Tanpınar; Türkiye’de roman türünün gelişmemesini sadece ilk günah fikrinin olmaması, günah çıkarma geleneğinin

bulunmayışı veya instrtopectionun yetersizliği ile açıklamaz ama mühim sebepler olarak sayar. Tanpınar roman hakkındaki bu görüşlerini neredeyse aynı bağlamda *Huzur*'da İhsan'ın ağzından babasının Rusya hatıralarını anlatan Selim'den sonra tekrar eder:

“-Bilmiyorum, bir fiction'un yokluğuna üzölmek ne dereceye kadar doğrudur? Fakat müslömanlıkta başlangıç günah fikrinin bulunmaması, şu cennetten kovulma hadisesi üzerinde hıristiyanlıkta olduğı gibi durulmaması, bence teolojiden sanata kadar her sahada tesir yapmış bir keyfiyettir. Bilhassa ruhi tahaffuza pek az yer vermişiz. Bence bizim âlemimizi olduğı gibi almalıdır. Söze hangi vesile ile başladığını unutmuştu. Yalnız Suat'a marazi taraflarına mağlup olmak fırsatını vermemek için acele acele konuşuyordu” (Tanpınar, 2017, s. 299).

Bu sözleriyle *Suat'a mağlup olmamak için, marazi taraflarına yenilmemek için acele eden İhsan*'ın tavrını ele aldığımızda; yeni insanı, bireyi ve onun iç dünyasını, azaplarını merkeze alan sanat anlayışının toplum içinde benliğini bulan fert anlayışını ve toplumsalı esas olarak gören romanların çatışma zemini ortaya konmaktadır. Tanpınar, Türk romanında içe bakışa, kötölöğö, insanın marazî taraflarına yeterince yer verilmediğini düşündüğü için bireyin iç dünyasına eğilir ve bireysel sanat anlayışını temsil eden Suat karakterini oluşturur. Kendi iç dünyasını, hazlarını, amaçsızlığını ve Tanrısız bir dünyanın yarattığı kötü karakter eksikliğini Suat ile - kendi nefsinin kötü yanlarıyla- romanda gerçekleştirmeye çalışır. Bir okur olarak Rus romanına tutkun olmasının ve Dostoyevski'yi tutkuyla okumasının da bunda payı vardır. Tanpınar; iç dünyaya çevrilmiş bakışın, bilincin, bilinçaltının ve itirafların etkisini bir efekt olarak Rus romanı örneğinde olduğı gibi Türk romanında gerçekleştirmek istemiştir. Bu durumu Suat vasıtasıyla doğuştan kötü, günahkâr, iç dünyasına eğilen, itiraf etmekten haz alan bir karakter ile *Huzur* romanında ele alır. Konuşmak ve itiraf etmek önemlidir, çünkü Tanpınar Dostoyevski'yi karakterlerini devamlı konuşuran ve uzun diyalogların yer aldığı farklı bakışların ve iç dünyaların kurgulandığı çok sesli bir romancı olarak görür:

“Dostoievsky'de konuşma, Stendhal'den daha çok, daha esaslı yer alır. Raskolnikof'un macerası bir konuşmayı istemeyerek dinlemesiyle başlar ve konuşa konuşa inkişaf eder. Her kahraman kendi hakikatine konuşarak erişir. Hastalar, Budala, Karamazot'lar hep kendi kendileriyle veya birbirleriyle konuşarak yürürler. Ortanca Karamazof, konuşarak çıldırır. Alyoşka konuşa konuşa hakikate erer. Dostoievsky'de bütün başlar kendi içine eğilir. Herkes bir ter kibin bozulan ahengini kendisi ile konuşarak yakalamaya gayret eder. Onun sıkıntısını çeker, sonra birdenbire set kırılır ve biriyle

konusmağa başlarlar. Dostoevsky bitmez tükenmez bir muhaveredir. Roman bitince bu kahramanlar gene susmazlar. Bu sefer sizin içinizde konuşurlar” (Tanpınar, 1998, s. 66).

Uzun diyalogları etkili bir roman tekniği olarak kullanan Tanpınar, Huzur romanında karakterlerini (özellikle Suat, Mümtaz ve İhsan) uzun uzun konuşturur, düşündürür. Özellikle Mümtaz ve Suat, kendi kendilerine konuşarak yürüyen, iç dünyalarında yaşayan, hakikate konuşarak erişmeye çalışan ve konuşarak çıldıran, bozulan benliğin ahengini kendisiyle konuşarak yakalamaya çalışan karakterlerdir. Suat ve Mümtaz roman bitince de susmayan, mektuplar yazan, yazarın ve okurun içinde konuşan karakterlerdir. Tanpınar susmayan bu karakterleriyle hayatın içindeki acıyı, kederi, kaybı, başarısızlığı, hayal kırıklıklarını verir. Hayat hikâyesini kurgularken dümdüz ilerleyen başarılı yazar fügürasyonlarına değil zayıflığının bilincinde, kötülüğünün farkında olan ve hikâyesini bu bağlamda yaşayan, kurgulayan Suat ile bu eksikliği aşmak ister. Dostoyevski, bireyin ve insanlığın dünyasını anlatır (Zweig, 2019, s. 2); Tanpınar, Suat’ı Allah’ı bulamayan insanlık olarak tasavvur eder (Tanpınar, 2016, s. 471). Suat bireysel sanat anlayışı, hikâyesi ve bohem yaşamı ile Tanpınar’ın Tanzimat edebiyatından Cumhuriyet dönemine eksik olduğunu düşündüğü hususlardan kötülüğe ve günaha yer vererek temsili olarak var edilmiş bir karakterdir (Kurt, 2020, s. 144).

2.3.1. Kötülüğün Estetiği

Tanpınar’ın bireye, bireyin iç dünyasına ama daha çok onun toplum dışı özelliklerine eğildiği kahramanı olan Suat; sanatçı bilincin oluşumunda ölüm duygusunun tesiriyle kurulmuş, kendilik arayışında olan, varlık sancısı çeken bir protagonist olması yönünden yazarın cemaatin içinde var olan fert anlayışının karşısında yalnız ve kötü adamı göstermesi bakımından döneminin roman anlayışından farklı bir yolda ilerler. Tanpınar döneminin aydın sanatçı tavrının dışında kalarak bireyi öne çıkaran bir bakışı Suat ile kurmaya çalışmış ancak bohemyan/dekadan özellikler gösteren Suat’ın intiharıyla Mümtaz’a hayat karşısında mesuliyet fikrini yüklemiştir. Tanpınar, hasta yatağında ölümü bekleyen babanın izinden giderek aydın sanatçının toplumsala bakışını sürdürür. Anlatıcı yazarın Suat’a bakış açısı olumsuzdur. Suat’ın sesi yer yer anlatıcı ve diğer kahramanların sesini bastırır. Suat Türk edebiyatında bir eksikliğin, gecikmişliğin temsili olarak görülse de edebi bilincin oluşumunda demonik özelliklerin rolünü ya da Tanpınar’ın bir imkân olarak yaklaştığı tasavvuf ıstılahında nefsi temsil eder. Nefsin kötülüğünün; şehevî, şeytani yanlarının yok edilmesi veya

kurban edilmesi şeklinde de yorumlayabiliriz Rind ile bohem arasında yakınlık olduğunu vurgulayan Tural'a göre yazar, aydın sanatçı tavrını sürdürerek sorunlu sanatçı bireyi ve sanatı kurban eder (Tural, 2019c, s. 28) Tanpınar, Suat adlı karakterinin oluşumunda Türk romanının kendi döneminde ihmal ettiği 'ben'i ortaya koymaya çalışır. Roman anlayışımızın temel meselesinin 'ben' yerine 'biz'in anlatılmasında saklı olduğunu dile getiren Tural, İhsan karakteriyle cemaat içinde şekillenen bireyin toplumsal bağlamda romanımızın asıl meyzusunu teşkil ettiğini söyler. Jameson'un Batı dışı toplumların kolektif bilinci ve serüveni anlatmak zorunda olduğundan hareketle Batı'nın bireyi öne çıkaran aşırı bireyci anlayışına tepkisel yaklaşarak toplumsal sorunlarını ele alışlarını Marksist bir bakışla olumladığını söyleyen Tural, ancak Türk akademiasında ve eleştiri çevrelerinde sol eğilimli eleştirmenlerin Jameson'un bu tespitine katılmadığını belirtir (Tural, 2023, s. 42). Çatışmanın aydın sanatçı tavrı ile bireysel sanat anlayışı arasında ortaya çıktığını gördüğümüz *Huzur* romanında İhsan, salt bireyin anlatımını veya bireysel sanat kaygısını ve varoluşçu varlık sancılarını Türk edebiyatı için aşırı bulur. Anlatıcı yazar da İhsan ile aynı doğrultuda düşünmektedir. Suat birçok incelemede kötülüğü, demonik karakteri, amaçsızlığı, inançsızlığı ve aykırılığı ile öne çıkarılır. Suat'ın Tanpınar'ın veya Mümtaz'ın öteki beni olduğu da söylenmiştir. Suat daha çok günlüklerinde ve mektuplarında izlerini gördüğümüz, Tanpınar'ın bohemyan/dekadan özellikler gösteren bireysel sanat anlayışını temsil eden bir prtagonisttir. Bu bağlamda Tanpınar'ın yazınsal bilincinin bir aşamasını gösteren karakterlerden biri belki de en önemlisidir. Suat, yazdığı mektuplar ve Mümtaz'a önerdiği hikâye konuları, dilin kullanımı noktasında getirdiği eleştirileri ele alındığında Tanpınar'ın zihninde yaşayan kötücül güzeldir. Ölülerle konuşmanın ve modernleşme/Batılılaşma bağlamında bireyin hayatındaki değişim ile sanatçı bilincin dönüşümü noktasında Suat ile Tanpınar'ın gerçekleştirdiği hamleyi Türk romanı için modernist romanın kapılarının açıldığı bir gelişim aşaması olarak okuyabiliriz. Watt "*Elbette günahkârlar her zaman azizlerden daha ilginçtir*" (Watt, 2016, s. 15) tespitiyle Batı roman geleneğinde ilk günah ve sonrasında oluşan anlatı ormanına göndermede bulunur. Tanpınar, Mümtaz'ın sanatçı bilincinin oluşumunda ilk günah anlatısına gönderme yapmakla birlikte, Suat'ı çarmıha gerilmiş İsa gibi göstererek ölümünden sonra kurtuluşa erdiğini ima eder (Tanpınar, 2017, s. 408). İhsan aracılığıyla savunduğu

toplumsalı dengelemek için Tanpınar Mümtaz'ın karşıt kutbu ya da ötekisi olarak nihilist Suat'ı kurgular. Suat'ın sanatçı kişiliğinin oluşumunda Fransız varoluşçuluğunun etkisi açıktır; yazar modernitenin veya Batılılaşmanın tahrip edici özgürlüğünden ve isyan fikrinden ziyade belleğin varlığıyla özgürleşmeye çalışan bir bilince sahiptir (Kahraman, 2000, ss. 38-39).

Tanpınar, inancını yitirmiş bir sanatçı kahramanın insanlığı temsil etmesi isteğiyle kurguladığı Suat karakteriyle 'insanlığın talihi' arasında ilişki kurmuş, roman anlayışında bireyin peşinde olmanın verdiği duyusla kahramanını içindeki ölüm duygusunun dolayımında oluşturmuştur. 1949 yılında yazdığı "İnsanlığın Talihi" adlı yazısında ölüm duygusunun bireysel sanat anlayışını nasıl şekillendirdiğini izah eder:

"İnsanlığın talihini içimizdeki ölüm duygusu yapar. Eğer bu, onun hayatla kurduğu acayip mütenakızı ve muadili değilse. Bizi yoğuran, pişiren odur. Onun arasından etrafımızı görürüz. O içimdedir. Belki de bizim aramızdan etrafa bakan, duyan, düşünen, duyus ve düşünüş tarzlarıyla bizde değişen odur. Belki de biz yalnız bu değişimleri kaydediyoruz; şuurumuzun asıl yollarını o yapıyor. Belki de M. Teste "biraz sonra bir görüş tarzı sona erecek..." derken bu hakikati söylüyor. (...) Burada içki, kadeh, haz ve sarhoşluk, hatta uyanıklık ve bütün bunları tadan, nefsinde tecrübe eden hep aynıdır. Yalnız şuur hayatı ölümle başlamaz. O, beden cihazının kuruluşundadır. Belkemiğimizin bilmediğimiz bir noktada, asıl babamızı, hocamız ve düşmanımızı taşıyor. (...) Dört mevsimi bir anda kurar, benliğimiz zapt eder ve yerimize geçer" (Tanpınar, 2016, s. 275).

Tanpınar'ın sanatçı bilincinin oluşumunda ilk tomurcuklanmaya ölüm duygusunun imkân sağladığını Mümtaz'ın sanatçı kişiliğini anlattığımız bölümde değinmiştik. Mümtaz'ın ve Tanpınar'ın öteki beni olarak algıladığımız Suat'ın hayat, hakikat hakkındaki düşünceleri ve sanat anlayışı varoluşçu felsefenin temel problemi olan ölüm duygusu etrafında biçimlenmiştir. Suat, ölüm duygusunun biçimlendirdiği bir bakış tarzını yansıtır. İçindeki ölüm duygusu hayatla, eşyayla ve sanatla ilişkisini belirler. Suat kendini dinlediğinde, duyduğunda, düşündüğünde, rüya gördüğünde ya da demonik ve şehvetli ihtiraslarının peşinde zamanını tüketirken adım adım kendini neyin takip ettiğinin bilincinde bir hiçlik duygusu ve amaçsızlık doğrultusunda yaşar. Mektubunda ölüm duygusu etrafında oluşturulmuş bireysel sanat anlayışını örnek hikayeler, yaşamından sahneler ve küçük kurgular ile ifade eder:

"Bir gün eve girerken Anahid'i -şu Boyacıköydeki kahveci çırağının metresini- kapıdan çıkarken gördüm. (...) ... Anahid yukarı kattaki Macar kürkünün dostuymuş ve Amerika'ya gideceklermiş. Bunu ertesi günü öğrendim ve senin evine davet ettim. Ona Nuran'ın geceliklerini giydirecek, odalarda

gezdirecektim. Senin aşk mabedini kirletecektim. Fakat kadın razı olmadı. “Ben Amerika’ya gideceğim.” Dedi. Komik değil mi Mümtaz? Sadakattan aşktan, gūnahtan, aşktan bahsetti. Üst kat merdivenin basmağında bana bütün ömrünü anlattı. O konuştukça kafama bir yığın tasavvur geliyordu. Bana söyleyebileceği her şeyi uzun uzadıya dinledim sonra akşama Novotni’de buluşmaya söz aldım. (...) Bilmem o akşamın tam bir hikâyesini yapmaya burada lüzum var mı? Bu her zaman ve herkeste olduğu gibi çılgın bir humma ile başlayan ve en yakıcı istikrah ile biten o zevk gecelerinden biri oldu. Yattığımız otel odasında sabaha yakın uyandım, o benden evvel uyanmış, fakat rahatsız etmemek için kımıldamıyordu. Yataktan inmek için yorganı açınca bıçare vücudunu adeta nereye gizleyeceğini bilemedi. Kim bilir nasıl bir gözle bakmıştım ki nerde ise ağlayacaktı. Halbuki bu yaz Suadiye plajında onu kahverengi mayosu içinde ne kadar istemişti. Çarçabuk giyindim, sokağa fırladım. İçimde garip bir tiksinti vardı. Ve bu tiksinti etrafımdaki kül rengi sabahla çok garip bir şekilde uyuşuyordu. Her şey yaşamaktan mustarip gibiydi. “Bir parça daha, biraz daha yığın ey sisler, ey çamur biraz daha cıvıklaş ve her şeyi yut!” (...) İçimde sadece kaçmak, gitmek arzusu vardı. (...) İçimdeki istikrah hissi beni her taraftan kovuyordu. Üşüyordum, iğreniyordum, öksürüyordum, insanlar böyle zamanlarda ne kadar değişiyorlar. (...) Galiba insan yüzünü ilk defa böyle görüyordum. Hiçbir hayvan bizim kadar mahzun değildir. Ve ne kadar birbirlerinden korkuyorlardı. Hepsi kendi benzeriyle ilk temasta bir dükkan kapağı gibi kapanıyordu” (Tanpınar, 2019, ss. 29-30-31).

Suat’ın derin ve karanlık, ahlak ilkelerine yabancı, absürt ve trajik deneyimleri, içindeki ölüm dürtüsünü alt edemeyişinden ve hiçlik duygusunun iç dünyasını idare etmesinden kaynaklanır. Bu metinden yola çıkarak Suat’ın entelektüel bilinciyle hareket eden, ahlaki normları yok sayan, inançsız, demonik karakterin zıtlıklarını, aşırılıklarını sergileyen, arzularının yönlendirmesiyle en iğrenç kötülükleri yapmaya hazır, aklını tahrip edici fiilleri gerçekleştirmek için sinsice kullanan kötücül ruhun temsili olduğunu anlarız. İçindeki ölüm duygusuyla soğuk, sakın, hesaplı davranışlarıyla hareket eder. İstikrah duygusunun verdiği tiksinti ile sanatçı kahramanın nefsinin temsil eden Suat; ölümün gölgesinde ve hiçliğin bilincinde arzularının, ihtiraslarının peşinde yürüyen amaçsız bir bireydir. İnsanın çamur tarafının ete kemiğe büründüğü bu kötücül karakter Mümtaz’ın öteki beni olarak ona musallat olmuştur. “*Bizi ihtiraslarımızın idare ettiğine kani idim; bir cin gibi, şeytan, geçici veya devamlı bir hastalık gibi bize musallat olan ihtiraslar*” (Tanpınar, 2019, s. 35) cümlesiyle bir cin, şeytan gibi Mümtaz’a musallat olduğunu işaret eder. Suat, Mümtaz ve Nuran’ın evindeki eşyalardan hareketle küçük burjuvanın mutluluk rüyasını oluşturan mekân ve tasarımı sıradan bulur, alay eder:

“Fakat evinde güzel bir gece geçirdiğimi iddia edemem. Sevmesem bile düşüncesine alışık olduğum bir kadının, hayatının bir parçasını gizlediği bu ev, gece yatmak için tekrar girdiğim zaman üzerimde, kendi

evimden, tanıdığım evlerden başka türlü bir tesir yapmadı. İki oda, bir hol, çalışma odası yaptığı salon, bazılarını uğradığım koltukçu mağazalarında eşlerini göre göre artık tanıdığım eşya, abajurlar, bakar bakmaz insanı yaşamaktan bıktıran hatıra fotoğrafları, -hülasa alelâdenin ta kendisi bir yığın şey. Ve aşkınız da böyle idi. İçimde merhamete benzeyen bir çöküntü vardı. Evde Nuran’a ait bir şeyler aradım; yoktu. Belli ki burası onun evi değildi, fakat senin de evin değildi ve işin garibi olsa idi de yine, sizi uzaktan takip ederken tahayyül ettiğim şey, o sıcaklık, derinlik bulunmayacaktı” (Tanpınar, 2019, s. 32)

Suat, bir yeraltı adamının itiraflarına benzeyen mektubunun bu bölümünde eşya, ev ve mekân üzerinden Suat Mümtaz ve Nuran’ın ilişkisini değerlendirirken küçük burjuvanın mutluluk hayallerini, estetik zevklerini ne kadar yavan bulduğunu alay ederek anlatmaktadır. Sıradanlık, eşyanın ve hatıra fotoğraflarının içinde yarattığı çöküntü varoluş sancısı çeken Suat’ın uzaktan mutluluk veren bir görüntü çizen aşırı sıcaklığının eşyaya sirayet etmediğini belirtir. Aşk ve alelâde eşya arasında kurduğu bağlantıyla Suat, Mümtaz’ın seçkin, sanatkârca yaşama ve estetik bakış açısıyla hayatı kavrama iddialarına yönelik ironik bir tavır takındığını gösterir. Suat Nuran’ı sevmediğini, sadece düşüncesine alışkın olduğu için merak ettiğini vurgular. Garip, aykırı davranışlar, nefesine azap eden tutumlar, kötülük düşüncesi Suat’ı harekete geçirir. Davranışlarının sebebini “Çünkü gerçekten sıkılıyordum.” cümlesiyle izah eder (Tanpınar, 2019, s. 32). Mümtaz’ın evinde karanlıkta otururken elinin üzerinde gezinen hamam böceğinden hareketle her şeyin insana musallat olduğunu fakat insanın en büyük düşmanının yine insan olduğunu düşünür: “Kâinatta her şey insana musallat, fakat en büyük düşmanımız yine insan, diye düşündüm. Evet en büyük düşmanımız yine insan!” (Tanpınar, 2019, s. 32).

2.3.2. Dekadan Hikâyeler Bohemyan Mektuplar

Sanatkâ Tanpınar’ın bir tarafı Mümtaz ile romanda temsil edilirken ikinci çehresi Suat ile metne konu edilir. Suat’ın hayatına dair pek bilgi verilmez romanda. Macide’nin akrabası, Edebiyat Fakültesi’nden mezun, evli çocuk sahibi ama sorumluluğunun bilincinde olmayan bir karakterdir. Suat’ın özellikleri ve sanatçı kişiliğin öteki beni olarak ortaya çıktığı sahneler; romandaki uzun diyaloglarda, şiir, sanat, medeniyet, kültür, II. Cihan Harbi vb. konular hakkında yapılan tartışmalarda ortaya konur. Suat’ın *Huzur*’da ve *Suat’ın Mektubu*’nda (Tanpınar, 2019) sanat, kültür ve yazarlık konuları hakkında dile getirdiği düşüncelerine dikkat ettiğimizde bohem/dekadan bir sanatçı karakter olduğunu gözlemleriz:

“Senin behemehâl kendinin olmasını istediğin bir dünya var. Yapmacık da olsa onda kalıyorsun. Ben senin gibi miyim? Ben sefil, maddi, ayyaş, vazifesinden kaçan bir adamım. Benim ömrüm biçare bir israftır. Su gibi akıyorum. Hastayım, içki içiyorum; evlat babasıyım, yüzlerini görmek istemiyorum. Kendi hayatımı bir tarafa bırakmışım, her an başka bir insanın derisinde yaşıyorum. Bir hırsız, bir katil, bacağına sürükleyerek yürüyen bir zavallı, hepsi, her gördüğüm canlı mahlûk, benim için ayrı ayrı davetler oluyor. Beni çağırıyorlar. Hepsinin peşlerinden koşuyorum. Bana kabuklarını açıyorlar, yahut ben onlara vücudumu açıyor, fark etmeden içime yerleşiyorlar, elimi, kolumu, düşüncemi zapt ediyorlar, korkuları, vehimleri, benim korkularım, vehimlerim oluyor, geceleyin onların rüyasını görüyorum. Onların azabıyla uyanıyorum. Sade bu mu? Bütün inkâr edilenlerin azabını içimde yaşıyorum. Her düşüşü tecrübe etmek istiyorum. Bizim bankanın kasasını, bana emanet edilen kasayı kaç defa soydum biliyor musun?” (Tanpınar, 2017, ss. 309-310)

Bütün sorumluluklarını terk edip hep başka bir insanın hayatını deneyimlemeye çalışan Suat, bir hırsız, katili, sakat bir insanın hayatını teninde duymak, onların çektiği azabı tecrübe etmek istemektedir. Onların çağrısına cevap verip, Mümtaz’ın peşinde olduğu seçkin hayatların değil düşkün, sefil insanların peşinde olduğunu belirtir. Suat bu düşkün insanların kendisine kabuklarını açtığını ya da kendisinin onlara varlığını açarak onları içine yerleştirdiğini, bilincini zapt eden bu insanların korkularını, kaygılarını, vehimlerini ve rüyalarını yaşadığını söyler. Mümtaz’ın seçkin kişiliğinin ve mazi ile gelenek eşliğinde kurmaya çalıştığı terkinin tam karşısında yer alan bu anlayış modernist sanatçıların yazarlık anlayışına yakın bir tavidir. İnsanın kötü, düşkün yanını tecrübe etmek istediğini belirten Suat, Tanpınar’ın kötülüğü kendinde müşahhas kılan kahramanı olması itibarıyla topluma ve hayata başkaldırının, aykırılığın dile gelmesidir. İnsanın karanlık yüzü, tekinsiz tarafı ya da nefsinin kötülüğe meyyal yanı Türk romanında Tanzimat’tan beri göz ardı edilen, yazarlarımızın uzak durduğu bir konudur. Tanpınar, Suat ile hem dekadandan bohem sanat anlayışını hem de romanda ferdin peşinde bir yazar olduğu için insanoğlunun bu yönünü göstermek istemiş olabilir. Suat, her şeye ve herkese düşman olan, kültürüne yabancı, kötü kötü sırtan, Allah’a inanmayan, hayatla barışma imkânlarını tüketmiş, hastalıklı ve düşkün kişiliğiyle *Huzur*’u, terkihi bozan; romanın bir huzursuzluk anlatısına dönüşmesine sebep olan karakterdir. Divan şiirinde âşık ile sevgilinin arasına girip onları ayıran rakip gibidir Suat. Verem olmanın sebep olduğu haklılık hissiyle iyiye, güzele, mutluluğa düşman olan sanatoryumdaki hasta koğuşundan yazdığı mektuplarla Mümtaz ve Nuran’ın aşkını zehirlemeye çalışan kötü bir karakterdir. Maddi olanı ruha, yokluğu varlığa, aykırılığı ve tekinsiz olanı uyuma ve

dengeye tercih ederek ailesi başta olmak üzere tüm karakterlerin huzursuzluğa sürüklenmesine yol açar. Suat, aşkın ölümün gülümseyen yüzü olduğu, ölüme dayanma gücü verme anlayışına karşı ölümün iğrenç bir çürüme, yok oluş olduğu görüşüyle karanlığı seçen bir ruhtur. Dünya hayatını insan varlığı için şiddetli bir düşüş, alçalma oyunu olarak gören Suat, kurtuluşu da zalimane bir eylem olarak cinayet veya intiharda görür (Tanpınar, 2017, ss. 300-314). Suat, Huzur'da İhsan'ın kişiliğinde temsil edilen akıl, bilinç ve iradenin rehberliğinde kurulan sanatçı aydın tavrının karşıtı olarak kurulmuştur. Mümtaz'ın aşk ve sanatkârca yaşama etrafında oluşturmaya çalıştığı rüya ikliminin, estetik benin karşıt kutbu olarak konumlandırılmıştır. Bu iki sanatçı yaklaşımına karşı çıkan, geleneği, maziye, kültürü, inancı inkâr eden aykırı bir öteki ve hayata isyan eden bir yeraltı kahramanıdır. Bireysel ve toplumsal sorumluluklarını reddeden, etrafındaki burjuva yaşamından ve ortalama aydınların fikir zevk ve ıstıraplarıyla alay eden, sefil iştihasının emrinde olan, herkese ve her şeye kin tutan, tahripkâr duyguları ve hıncıyla kendinden ve insanlardan öç almaya çalışan biri, kötülüğün temsil edildiği zemindir. Suat, geçmişi olmayan bir adamdır. Geçmişi hakkında romanda hiçbir bilgiye yer verilmez. “Bir zihinde yaşayanlar daima güzeldir.” (Tanpınar, 2017, s. 409) cümlesinden yola çıkarak Suat'ın bir bilinç durumu, Mümtaz'ın öteki beni, Tanpınar'ın bohem/dekadan sanatçı kimliğinin bir yansıması olduğu yorumunda bulunabiliriz. Bununla birlikte Suat'ın romandaki en önemli işlevi Türk edebiyatında kötücülüğü felsefi düzeyde ele alan ve temsil eden okuru bu konuda anlatıya yaklaştıran (Anar, 2020, s. 599) bir karakter olmasıdır. Suat'ın kötülüğü ve kötücülüğü bir hikâye formunda Mümtaz'a önererek yazmasını istediğini; Mümtaz'a yazarken nasıl düşündüğünü ya da düşünmesi gerektiğini, bir yeraltı kahramanının bilincini ve eylemlerini etraflıca anlattığını görürüz:

“-Mümtaz sana bir hikâye mevzuu vereyim mi? Düşün bir kere, ben anlatayım da. Bir insan, faziletli bir insan, bir memur, bir hoca, istersen bir evliya tasavvur et. Öyle hazırla ki bütün değerler kendisinde mevcut bulunsun. Onlarla doğmuş olsun. Bir kere bile kendi içinde aksamamış bir adam hulasa. Fakat mecburiyeti sevmiyor. Garip değil mi? Sadece kendini seviyor: Kendisinde ve kendisi için yaşamayı istiyor. Ömrü gagesiz fakat cömert hareketlerle dolu; ve bu hareketler kendiliğinden hep iyiliğe doğru gidiyor. Fakat düşüncesinde hür olmayı seviyor. Ve hiçbir vazife hissi tanımıyor. Günün birinde bu adam bir kadınla evleniyor; belki de sevdiği bir kadınla. Birdenbire değişiyor, huysuz, titiz, kötü düşünceli bir adam oluyor. Kendisini tasnif edilmiş görmek onu yavaş yavaş çıldırtıyor. Bir etiket

altında yaşamanın, bir araba atı gibi beraber yaşamanın sıkıntısı onu içinden değiştiriyor. Yavaş yavaş hemen herkese karşı fenalık yapıyor, hayvanlara, insanlara, her şeye zalim oluyor. Hasis oluyor, hiç kimsenin saadetine tahammül edemiyor. Sonunda:

Mümtaz kısaca bitirebilmek için:

-Malum hikâye. Karısını öldürüyor, dedi.

-Evet ama, bu kadar kısa değil. Kendi kendine uzun muhakemeler yapıyor. Hayatını bir mesele gibi alıyor ve düşünüyor. Sonunda insanlıkla arasında tek mâniayı görüyor” (Tanpınar, 2017, ss. 303-304).

Suat, faziletli insan olarak düşündüğü bir memur, hoca veya evliya olarak çizdiği kahramanı önce bütün değerlere sahip ideal bir insan olarak tasavvur eder. Doğuştan bu faziletlere sahip olan kahraman hayatında bir defa bile tökezlememiş, fakat mesuliyet ve mecburiyetten hazzetmeyen sadece kendisi olmak isteyen biridir. Kendiliğin peşindedir. Birey olarak hayatın merkezine kendini koymuş ve amaçsızca yaşayan, hürriyetini önemseyen, eylemleri iyiliğe doğru giden bu muhayyel anlatı kahramanı vazife hissi ile doğmayanlardandır. Bir gün evlenince tamamen değişip huysuz, titiz, kötücül bir insana dönüşüyor. Bir tutunamayan olduğunu görmek onu çıldırtıyor. Evliliği bir çift araba atının aracı birlikte çekmesine benzeten bu kahraman iç dünyasından, hayatından sıkılıyor. Etrafına kötülük etmekten, her şeye zalimce davranmaktan zevk alan, hiç kimsenin saadetine tahammül edemeyen birine dönüşüp sonunda karısını öldürüyor. Suat’ın Mümtaz’a yani bir anlamda Tanpınar’a önerdiği anlatının konusu ve kahramanı kötücül Suat’ın hayatındaki dönüşümü ve ölümünden başka çıkış görmeyen zihniyetinin yansımasıdır. Suat’ı, Tanpınar’ın öteki sanatçı beni olarak değerlendirdiğimizde sanatçıdaki gelişim ve değişimi yani mesuliyetinin bilincinde sorumlu bir aydın sanatçı olmayı sorunlu ve huzursuz sanatçı kimliğine neden tercih ettiğini anlayabiliriz. Suat’ın Huzur’un oluşumunda önemli rolü olduğunu belirten Gürbilek (2012, s. 67), Mümtaz’daki dönüşümün Suat’ın varlığı, düşünceleri ve ölü yüzündeki korkunç tebessümle gerçekleştiğini düşünür. Mümtaz’ın bu dönüşüm ile seçkinlerin yaşamından yeraltına indiğini, hayatlarına hiçbir zaman eğilmediği insanları, meseleleri arasında birey olarak yer almayan fakir insanları, kahveci çıraklarını, hamalları düşünmeye başladığını görürüz. Suat’ın varlığı romanda İstanbul’un sadece Boğaz, yalılar, camiler, türbeler, aşkın ve musikinin büyüülü etkisiyle tarihin görkemli abidelerine yer veren bir şehir olmadığını; lağım sularının süpürdüğü yollar, teneke ve kerpiçten evler, hastalığın ve fakirliğin sefaletiyle yaşayan

sokakları da anlatıya dâhil eder. Mümtaz'ı “*bir Frenk şairinin dediği gibi öldürücü şeylerin muzlim cazibesine*” (Tanpınar, 2017, s. 291) yönlendiren Suat'tır. Tanpınar'ın rüya estetiğinde kâbus olarak doğan; romanın sanat, tabiat, aşk üçgeni etrafında oluşturulan büyülü iklimi intiharıyla anlamsızlaştıran fikirlerini fiile dönüştüren karakterdir. Maziye, rüyayı, ruh saltanatını, musikiyi, geleneği, şiiri inkâr eden Suat temsili ile Tanpınar; kendi estetik tavrının karşısını da vermek istemiş ve kötülüğü yalnızca ahlaki boyutta değerlendirmeyip kendi cazibesini kuran içsel bir güç (Gürbilek, 2012, s. 67), nefsin terk edilmesi gereken yönü olarak göstermiş gibidir. Tanpınar'ın öteki benliği, terk ettiği sanatçı benliği olarak değerlendirdiğimizde Suat'ı; yazarlarımızın Tanzimat'tan beri toplumsal olanı önceleyerek kendi iç dünyalarını geri planda tutmalarını, birey olarak sanatçı ideallerinden ve arzularından neden vazgeçtiklerini İhsan temsiliyle gösterilen aydın sanatçının gölgesinin ikame bir ebeveyn ya da baba olarak (Parla, 2002, s. 15) etkisinde görmekteyiz. Romanlarımızda sanatçı kahramanın kurban edilmesini, edebi ideallerinden uzaklaşarak toplumsal olana yönelmesiyle gerçekleşmektedir. Bu dönüşüm, ideallerinden vazgeçerek toplumsal uyumu ve dengeyi önceleyen 19. yüzyıldaki klasik bildungsroman kahramanlarının topluma örnek olma misyonunun devam ettirilmesi olarak da anlaşılabilir. Suat, hayat anlayışı ve sanatçı kimliğiyle bu misyona uyum sağlayamadığı için yazarın tercihiyle bir anlamda kurban edilmiştir. *Huzur*'da Tanpınar'ın İhsan ile ifade ettiği cümleler yazarın ve Suat'ın sanatçı kişiliğinin biçimlenmesinde bireye yön veren kaynakları ima etmesi, Tanpınar'ın neden toplumsal olanı önceleyen bir bakış açısına yöneldiğini göstermesi bakımından önemlidir:

“-Hazin tarafı şu ki, bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. Hegel, Nietzsche, Marx geldiler, geçtiler. Dostoyevski Suat'tan seksen sene evvel bu azabı çekti. Bizim için yeni nedir bilir misiniz? Ne Eluard'ın şiiri, ne de Comte Stravoguine'in azabıdır. Bizim için yeni, en ufak Türk köyünde, Anadolu'nun en ücra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir. Bilmem, fikrimi anlıyor musunuz? Suat'ı itham etmiyorum. Fakat onun meselelerinin bugünümüzün, kendi günümüzün çerçevesine giremeyeceğini söylüyorum” (Tanpınar, 2017, s. 318).

Tanpınar, yapısal bir unsur olarak romanlarını biçimlendirirken mektup türünü kullanarak rüyalarında gördüklerini mektupları aracılığıyla karakterlerine şerh ettirir. Döneminin birçok roman kahramanına göre aykırı görünen ve yazarının aykırı bilincini temsil eden Suat, kendi içinde birçok farklı karakteri ve insanı barındıran

bitmez tükenmez muhavereleriyle Dostoyevski kahramanlarını hatırlatan ancak daha önce de belirttiğimiz üzere Avrupa romanından da izler taşıyan kötücül bir protagonisttir. Suat, *Huzur*'da birçok insanın derisinde yaşadığını onların hayatını, düşkünlüklerini deneyimlemek istediğini belirtir. Avrupa ve Rus romanının önemli isimlerini; Joyce, Dostoyevski, Goethe, Kafka, Gide, Sartre gibi yazarları okuduğunu (İnci, 2012, ss. 319-342) bildiğimiz Tanpınar bu yazarların romanlarında yer alan karakterlerin içinde konuştuğu bir kahraman var etmiştir. Suat, Tanpınar'ın kendini ve neslini (Alptekin, 2015, s. 72) de eleştirecek bir biçimde kendi sanat anlayışının bir dönemini yansıtan edebi okumaların, düşünsel tezatların izlerinde vücut bulmuş bir sentezin ürünüdür. Mektubun önemli bir bölümü (düzenlenmiş metnin yaklaşık on dört sayfası) iskelede vapur beklerken tesadüfen Suat'ın hayatına giren bir genç kıza ve onunla yaşadığı bir gecelik birlikteliğe ayrılmıştır. Kocaeli'de yaşamlarını sürdürürken babasını ve kardeşlerini kaybeden, sonra annesiyle birlikte geldiği İstanbul'da altı aydan beri ikamet eden ve on gün önce de annesi ölmüş olan bu genç kız, hayat anlayışı, merakı, arzuları ile yazara *Huzur*'dakinden ayrı bir Suat karakteri inşa etme fırsatı verir. Yazar bilinçli olarak genç kıza, roman kişilerini değerlendiren yorumlarda bulunmasına izin verir. Mümtaz ve Nuran'ın evinde İhsan, Mümtaz ve Nuran'ın resimlerine bakarak onları sanki tanıyormuş gibi değerlendirmelerde bulunur. İhsan'ın için, ["-Ne rahat insan, sanki bütün meselelerini halletmiş" (...) Liman gibi emniyetli insan"], der; Mümtaz'la Nuran'ın fotoğrafı için, Mümtaz'ı işaret ederek, ["seviliyor, ama sevildiğini bilmiyor"] (...) [Bu adamı ben de sevebilirim"] derken kahramanların mutsuzluğuna, ayrılıklarına göndermede bulunur. Suat'ın, "Beni, beni sevemez misiniz?" sorusunu, "Siz de çok sevilirsiniz. Fakat içinizde insanı iten bir taraf var. Niçin kendinizi bu kadar kapadınız?" diye cevaplar, Suat'ın her şeye karşı olan kötücül karakterini "*kendini kapatmak*"la açıklar. Romanda Macide de Mümtaz için benzer ifadeler kullanır. Küçük kızın hayat ve hakikat hakkındaki gözlemlerinde Suat'ı düşünmeye sevk eden bir derinlik vardır:

"Dinlediğim bir vakayı hakikaten gözümün önünde geçiyormuş gibi kendi kendime tasavvur ediyordum. Ona bir başlangıç, bir son arıyor, hazırlayıcı tesadüflerini bulmaya çalışıyordum (...) Ben meseleleri böyle düşünmem ki!... Ben daha çok hülya kurar gibi düşünürüm." Suad'ın, "hayatı seviyor musunuz?" sorusunu, "Şimdiye kadar seyrettim, hiç bıkmadım", "Niçin seyrettim diyorsunuz... Kendiniz yaşamadınız mı? Başınızdan bu kadar şey geçti.", "Doğru... ama onlar bana geldiler. Be onlara gitmedim. Bir de isteyip yaşamak var.", "Bu akşam bu evde kalmanız sizin isteğinizle oldu...",

“Evet” dedi, “fakat sizin anladığınız gibi değil!” diye Suat’ın sorularını cevaplaması ilginçtir. [“İstikbal hakkında bir projeniz var mı?”] sorusuna verdiği cevabı Suat’ın mektubunu bitirdiği “Hakikat şu ki makaraya bir kere takılmamak lazımdı” cümlesine benzer bir şekilde [“Makineye kendimi kaptırmak istemiyorum”]dur. Bu cevaba Suat şaşırarak, [“Bir şey anlamadım”] diye karşılık verir (Tanpınar, 2019, ss. 48-49-107-119).

Bir şey anlamadığını ifade eden Suat’ın muhatabı aslında yazardır. Suat romanda Mümtaz’ı dilin mecaz ve metaforlarla yüklü kullanımı dolayısıyla eleştirirken mektubunda genç kızla derin, felsefi diyalog sahnelerinden sonra kendisi de şairane cümleler kurmaya başlar:

“Pencerenin yanındaki küçük masada gramofon, üstündeki diskle, bulanık sabah ışığında, deminki feyzinden habersiz, adeta esniyordu. Diski elime aldım ve sanki her şeyi bana öğretebilecek bir tılsım imiş gibi donuk jelatin parıltılarıyla, biraz evvel döndüğüm dünyayı hatırlatan siyah güneş çemberine baktım” (Tanpınar, 2019, s. 127)

Suat, *siyah güneş çemberi* derken bu oksimoron ile Gerard de Nerval’in (1808-1859) *El Desdichado* (Nerval, 1955, s. 60) şiirindeki “*Melankolinin siyah güneşi*” mısraıyla metinler arası bir ilişki kurmaktadır. Bu imgeyle Nerval, kaybettiği kadınları sembolize ederken öte yandan Albrecht Dürer’in “*Melancholia*” tablosuna ve kendi trajik hayatına göndermede bulunur (Aydın, 2009, s. 535). Bu gönderme ile Tanpınar Suat’ın mutsuz bilincinin huzursuzluğunu ve melankolisini simgesel dille ifade eder. Siyah güneşin Şarkta, tasavvuf literatüründe karşılığı nur-ı siyahtır. Melankolik, demonik, hastalıklı bir ruh durumunun bir metaforu olarak siyah güneşin karşı kutbunda insan-ı kâmilin hakikate erme yolculuğunun göstergesi olarak nur-ı siyah şairin bilinci, ruhu ve bir imge olarak ulaşmak istediği tüm değer ve anlam dünyası açısından her çeşit umutsuzluğu, demonik ayartıyı, karanlığı dışarıda bırakmaktadır (A. Aydın, 2009, s. 549). Ancak Suat’ın ulaşmak istediği böyle hedefleri yoktur, inancını yitirdiği için hiçliğin girdabında intihar eden bir nihilist olarak biter serüveni. Nerval, Tanpınar’ın günlüğünde en sık hatırladığı şairlerdendir: “Gündüz, Haldun’la [Taner] lokantada konuşma. Benim mevzuu anlattım. Rüyasında gördükleriyle karşılaşan adam” dedikten sonra, “Şimdi artık Gerard de Nerval’dan bahsedebilirim. (...) Ümitsizlik nedir, sefalet nedir, öğrendim” (Enginün, Kerman, 2007, s. 144). Ümitsizlik, sefalet ve rüyasında gördükleriyle karşılaşma Suat’ın umutsuz ve mutsuz yaşamının göstergelerindendir.

2.3.3. Sisypheos'un²⁴ Kayası Suat'ın Yaşamı

Yirminci yüzyılın ilk yarısında içinde yaşanan dünyanın sergilediği görüntü *Huzur*'un karakterlerinin bilincinden parçalı bir şekilde aktarılır. Paramparça olmuş bir dünyanın, değer yelpazesi çözülmüş bir toplumun medeniyet değiştirme sürecinde ya da Batılılaşma/Modernleşme hareketleri sonucunda geleneksel anlam haritaları hasar almış yaralı bilinçlerin huzursuzluğu eşliğinde, yukarıdan bakmanın ve yekpare kavrayışın yazar için de zorlaştığı bir sürecin kötülüğün ortaya çıkışında nasıl bir rolü olduğu toplumsal eleştiri bağlamında sergilenir. *Huzur*, bütüncül büyük anlatıların temelinde yer alan yekpare bir hayat kavrayışına sahip olan karakterlerin anlam dünyalarındaki değişim ve dönüşüm, Cumhuriyet devrimleri ile birlikte son iki yüzyıllık Batılılaşma hareketlerinin de etkisiyle hayata, topluma, kültüre ve tabiata yabancılaşan insanın hikâyesidir. Tanpınar bu romanıyla, iki yüzyıllık Batılılaşma/modernleşme süreci sonucunda ortaya çıkan melez hayatların ve yaralı bilinçlerin(Shayegan, 2017, s. 19) genç bir sanatçı kahramanın gelişiminde gösterdiği

²⁴ İlkçağın efsanelik kişileri arasında zamanımızın yazar ve düşünürlerini en çok ilgilendiren biri de Sisypheos'tur. Prometheus gibi insanları tanrılara karşı tuttuğundan, Odysseus gibi insan aklı ve kurnazlığıyla tanrılara bile üstün olduğundan olsa gerek. Sisypheos tanrılara karşı suç işlemiş kişidir, onlarla boy ölçüşmeye giriştiği için de ölümler ülkesinde korkunç bir cezaya çarptırılır. İlk adıma Odysseia'da rastlanır. Hades'te gördüğü Sisypheos'u şöyle tanımlar Odysseus (Od. XII, 593 vd.): Sisypheos'u gördüm, korkunç işkenceler

çekerken;
Yakalamış iki avucuyla kocaman bir kayayı,
ve kollarıyla, bacaklarıyla dayanmıştı
kayaya,
habire itiyordu onu bir tepeye doğru,
işte kaya tepeye vardı, varacak, işte tamam,
ama tepeye varmasına tam bir parmak kala,
bir güç itiyordu onu tepeden gerisin geri,
aşağıya kadar yuvarlanıyordu yeniden baş
belası kaya,
o da yeniden itiyordu kayayı tek mil
kaslarını gere gere,
kopan toz toprak habire aşarken başının
üstünden,
o da habire itiyordu kayayı, kan ter içinde.

Çağımız Fransız yazarlarından Albert Camus "Le Mythe de Sisyphe" adlı denemesinde Sisypheos'u anlamsızlığın (absürde) bir simgesi diye tanımlar. Yaptığı iş anlamsız ve yararsızdır, ama bu işi sonsuzluğa dek görmekte yükümlüdür Sisypheos. Bu korkunç işkencenin bir gün biteceğini bile umamaz. Sisypheos umutsuz kahramandır, ama insan kahramandır, çünkü bilinçlidir. Camus insan yaşamının anlamsızlığı içinde insan onurunun gene de, dış etkenlerin anlamsızlığına, koşulların kaçınılmaz baskısına karşın zorunlu olan yükü bile bile taşımak

olduğunu belirtir ve Sisypheos'un bu korkunç işkenceden her şeye karşın bir zevk duyduğunu, bilincin verdiği sevinçle bir çeşit mutluluğa, umutsuzluğun mutluluğuna erişebileceğini ileri sürer. Sisypheos'u da böylece anlamsızlığı akıl ve bilinç gücüyle yenen insan kahraman olarak karşımıza diker. Tanrı ne yaparsa yapsın onu yenememiştir. (Erhat, 1996, ss. 883-885)

süreci zaman, musiki, hayat sahneleri eşliğinde ele alır. Tarihine, kültürüne, medeniyetine, toplumuna ve hayata yabancılaşan insanın, aydının olumsuz dönüşümünü kötülük ekseninde kurgular. *Huzur*'da anlatının merkezi bilinci olan Mümtaz'ın hayat akışına olan tesir üzerinden diğer karakterlerin konumu belirginleştirilmiştir. Tüm karakterler, genç bir sanatçı kahraman olan Mümtaz'ın bakışından ve hayatında işgal ettiği yere göre ele alınmıştır. Mümtaz'ın bilincinden hayatının parçalı bir tasviri sunulur. Okur yoksulluğu, sefaleti, hastalığı, savaş tehlikesini, İstanbul'un güzelliğini, tarihi birikimi, medeniyet ve kültür dünyasını hep Mümtaz'ın bakışı üzerinden takip eder. Mümtaz'ın düşünme diyalektiği, hayat izlekleri, zihinsel ve kültürel tutumlarının oluşumu, sanatçı bir birey olarak onu kuşatan gündelik hayatın sıkıntıları; aşk, ölüm ve hayat hakkındaki farkındalıkları aynı perspektifle aktarılır. Anlatıyı kıran ya da anlatıdaki yekpare akışı bozan sesiyle kötü bir karakter olarak ele alınan ve ondaki kötülüğün nedenleri üzerine düşünülen “öteki”, anti-kahraman Suat'tır. Çocukluğundan beri Mümtaz'a rahatsızlık veren onunla alay eden Suat'ı; Mümtaz'ın öteki beni, iç sesi, nefsinin kötü tarafı ya da parçalanmış bilincinin bir yanı olarak yorumlayabiliriz. Suat, Türk romanında kötülüğün eksikliğini gidermek için oluşturulmuş bir karakter gibidir. Tanpınar'ın uzun dönem okuduğu Rus, Fransız, Alman romanından izler de taşıyan bu karakter sergilediği davranışlar ve tutumları ile “kötülük” sorunsalı bağlamında değerlendirilebilir. “Kötülük” kavramı; kişinin Tanrıyı, insanı ve kâinatı okuma biçimiyle bağlantılı bir felsefi problem olarak ilk çağlardan beri filozofları meşgul etmiş bir konudur. Metafizik kötülük, fiziksel kötülük ve ahlaki kötülük olarak sınıflandırılan bu kavram; din ve Tanrı inancıyla veya inançsızlıkla ilgili düşünce sistemi bağlamında değerlendirilmiştir. Metafizik kötülük tabiri yaratılmış evrenin sonluluğu ve sınırlılığı konusu etrafında şekillenmiştir. Buradan hareketle ahlaki, fiziksel tüm kötülükler evrenin ve insan yaşamının sonluluğu, sınırlılığı ile izah edilir (Griffin, 1976, ss. 27-28). Fiziksel kötülük; doğal kötülük, hastalıklar, depresyon, fırtına, sel, kuraklık benzeri doğal afetleri yani insan eylemlerinden bağımsız gerçekleşen durumları ifade eder. Bu doğa olayları nedeniyle insanların çektiği acı, keder ve üzüntü de fiziksel kötülük sayılır (Hick, 1985, s. 12). Ahlaki kötülük; moral anlamda ifade edilerek ahlaksızlık, bencillik, haset, aç gözlülük, aldatma, zalimlik, merhametsizlik gibi kötü eylemler ile savaş ve savaşın ortaya çıkardığı vahşet sonucunda yaşanan trajik, devasa yıkımları

anlatan insan eliyle ve eylemleriyle gerçekleşen kötülükleri kapsayan bir kavramdır (McCloskey, 1960, ss. 99-100). Günümüzde kötülük problemi olarak adlandırılan bu durum ölüm, varlık, yaratılış ve evrenin sonluluğu arasındaki ilişki ekseninde Tanrı inancı veya inançsızlık doğrultusunda sanatın ve sanatçıların da eserlerinde yer verdikleri bir konu olarak ele alınmaktadır. Dünyada kötülüğün var olduğunu, iyi ve her şeye gücü yeten bir Tanrı'nın yarattığı dünyada bunun imkânsız olduğunu belirten McCloskey; iyi ve her şeye gücü yeten bir varlığın her türlü kötülükten azade bir evren yaratması gerekliliğini vurgular. Kötülük ve mutlak iyi olan Tanrı'nın yarattığı kâinat arasındaki çelişkiye odaklanan kötülük problemi (teodise), kötülüğün var olmasıyla mutlak iyi olan Tanrı düşüncesinin bağdaşmadığını ileri sürer (McCloskey, 1974, s. 3). Geçmişte daha çok Tanrı'nın varlığı ile bağlantılı olarak düşünülen kötülük olgusu günümüzde mantıksal kötülük, delilci (evidental) kötülük ve varoluşsal kötülük problemi olarak incelenmektedir (Yaran, 1997, s. 34). Sanatçıların varlığın ve evrenin sonluluğunu aşmak, adını sonraki nesillere aktarmak için eser verdiği ön kabulünden yola çıkarak varoluşsal kötülüğü; sanatçıların ekzistansiyel boyutuyla hayatı, kâinatı ve Tanrı'yı okuma tutumunun eserine yansımaları olarak değerlendirebiliriz. Gerçek hayat ile bağlantılı olarak kötülüğün yaşanması dini inançlar etrafında oluşun bir kriz ile ortaya çıkar. Kötülüğü tecrübe eden karakter veya sanatçı Tanrı'nın varlığını reddederek bu eylemini meşru kılar. Dostoyevski'ye göre kötülük problemi dini bir bilmece değil, inanan her insanın ruhuna tesir eden bir sorundur. Ivan Karamazov karakteri Tanrı inancının ve dinin inkâr edildiği örnek bir protagonist olarak varoluşsal krizin belirgin halini temsil eder (Peterson, 1992, s. 3). Tanpınar; roman kahramanlarımızın, sanatçı kahramanların kötülük olgusunu temsili noktasında Türk romanındaki boşluğun farkında olarak bu durumu anti-kahramanı Suat ile *Huzur*'da gidermeye çalışıyor gibidir. Türk edebiyatında roman türünün gelişmemesini deamon düşüncesinin eksikliği ile izah eden Mardin, deamonik olanı insanın yaratıcı ve kahredici kuvveti olarak anlar. Kötülüğün ve insanın demonik özelliklerinin yaratıcı bir tarafı olduğu anlayışının bazı tasavvuf akımları dışında İslam kültüründe reddedildiğini belirten Mardin (1991: ss. 255-265) bu durumun trajedi, gerçek edebiyat ve romanın ortaya çıkışını Türkiye'de engellediğini söyler:

“Daemonun kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız “kötü” ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur (...) Çağdaş Türk edebiyatının bir tür fakirliğinin gizi de buradadır” (Mardin, 1991, ss. 262-263).

Huzur’da Suat’ın davranışları, ahlak anlayışı, azapları, bunalımları ve demonik ayartıları romanın diğer karakterleri tarafından eleştirilirken ve yahut değerlendirilirken hep şu isimler ve karakterleriyle olan bağlantısı vurgulanır: Joyce, Dostoyevski, Goethe, Kafka, Gide, Sartre.

Suat, bir günah çıkarma kürsüsünde günahlarını itiraf edercesine iç dünyasını, günahlarını, inançsızlığını, inkârını, şehvetini ve kötücül ruhunu mektubunda itiraflarıyla gün yüzüne çıkartır:

“İnansa idim, her şey düzelebilirdi. Belki de bu kıyasın kendisi de ortadan kalkardı. Yanı başınızda her şeyinizi söyleyecek, bütün kirinizi ve çamurunuzu sade bir ilticanızla temizleyecek bir varlığın bulunması kadar büyük bir kuvvet var mıdır? Fakat ben inanmıyordum. İnanmadığım için hayatımın yükünü olduğu gibi sırtımda taşıyacaktım. Kaldı ki bu sabah saatinde onu vehmettiğim gibi değil, olduğu gibi görüyordum. Bir yığın inkârın getirdiği üstünlüğü birdenbire kaybetmişim” (Tanpınar, 2019, ss. 128-129).

Suat, bu sözleriyle kendisini arındırmak için itiraf eder gibidir. Hayatına, geçmişine dönerek inkârın anlamsızlığının şuuruna varması, davranışlarının, kötülüğünün nedenlerini düşünmeye yöneliktir. Suat’ın yaşadığı çatışma ahlaki değerlerini yitiren ve inancını kaybeden insanın ya da ahlakın üstüne çıkmaya çalışan üstün insanın yenilgisinin farkında olarak ıstırabının itirafı olarak yorumlanabilir. İtiraf ederek günahlarından arınmaya çalışan insanın kendisiyle hesaplaşması gerçekleşmektedir, Suat, İhsan ve Mümtaz’a kızar belki, ancak asıl öfkesi kendinedir. Suat kendi kendisiyle hesaplaşarak itiraflarına devam eder mektubunda:

“Evet iki şeyi, iki masalı yıktık. Allah’ı ortadan kaldırdık. Kadını kendi hakikati içinde görmeğe başladık. Fakat hakikaten cins meselesi bu mudur? Hayır, Doğrusunu istersen kendi septik, imkânsız hürriyetler isteyen, büyük ve güzeli inkâra hazır kafamıza göre yeni bir kadın yaptık. (...) İncil “ara, bulursun” diyor. Fakat unutma ki ancak aradığını bulursun. Biz de aradığımız kadını bulduk. (...) Mamafih düne kadar ben bundan pişman değildim. Fakat bu kadar uzun istitrat yeter. Nuran’a karşı olan dostluğum, o acayip, mahiyetini benim de bilmediğim iptila dahi bir kadın arayıcısı olmaktan beni kurtaramamıştı. Ten hazlarının her nev’ini tattım. En adilerinden en çok lezzet aldım. Yalan söyledim; hile yaptım; rıyanın içinde yüzdüm. İçimde büyük bir açlık olmasına rağmen eğlendim. Bu açlık sanıyorum ki en çılgın anlarımda bile şuurumu kaybetmememden geliyordu. Her türlü neşe ve haz güneş

adına bir kaside olabilir; fakat hayatın kendisini sevmek, nefse bir selamet payı ayırmak şartıyla. Ben ne hayatı seviyor ne de kendim için hiçbir selamet yolu tanıyordum. Onun düşmanıydım. Onu ıstırabın kaynağı addediyordum Belki de bu tam ve kati bir mükemmeliyeti yaşayan mahlûk için kabil olmadığını bilmemden geliyordu (...) [“Fakat Allah’ı içimde bulamıyordum. Allah’ı öldürdün, onun için ya açlıktan öleceksin yahut o olmadı mı teninde boğulacaksın (...) Hürriyetin ahlakını yapmadan hür olmak ne hazindi (...) Bu kadar esaslı bir şeye muhtaç olmamak için o şeyin kendisi olmak lazımdır. Hâlbuki bugünkü hüviyetimizle, bu acaip ruhumuzla, bu tezat dünyamızla biz kendimiz Allah olmaktan ne kadar uzağız. Beni böyle kendisine tapacak Allah arayan bir insan görmekle ne kadar şaşacaksınız! (...) Tezat içinde yaşayan tezatlarla düşünür (...) Allah’ı aradım Ona ne kadar muhtaçtım !... (...) Beni buraya hayatımın tezadı getirmişti (...) Yeni insan mı arıyorsun? Eskiden hiçbir şey bırakma!’ diyorlar. Fikir doğru, fakat tatbiki kabil değil.” (...) En büyük cürüm, en büyük günah hayatı sevmemektir (...) Ben bunu kendimde öldürmüştüm. Bunu öteden beri biliyor ve sizi kıskanıyordum. Sizi, yani herkesi.... Nuran’ın peşine düşüşüm bundandı; sana kinim bundandı. Fakat bu akşam sizden başka türlü nefret ediyorum: o kadar fena bir şekilde yıkılmama alet oldunuz ki... (...) Hepinizden birden intikam almak istedim. Kaç gündenberi aradığım fikri bulmuştum. Kendimi hole asmaya karar verdim”(…) Sizi hakkımdaki düşüncelerde tamamiyle serbest bırakıyorum. İster bana acıyın, ister deli deyin. Fakat daha iyisi var, beni anlamaya çalışınız” (...) “Hakikat şu ki makaraya bir kere takılmamak lazımdı.”” (Tanpınar, 2019, ss. 130-131-133-135-137).

Bu uzun itiraflarıyla Suat’ın yaşadığı inanç krizini nihayetinde tersine çevrilmiş bir teolojinin sağladığı Allah’ı bulma ihtiyacı ile intihar ederek arınmak isteği olarak düşünebiliriz. Kendini gerçekleştirme uğraşından dolayı bir türlü amacına ulaşamayan Suat, romandaki nihilist ve tanrıtanımaz kişiliğinin ve düşüncelerinin aksine kendi varlığını Allah’ın varlığıyla anlamlandırabileceği noktaya gelmiştir. *Suat’ın Mektubu*, *Huzur* romanının bir devamı, Mümtaz’ın ve *Huzur*’un meselelerinin açıklanacağı bir metin olduğu için birbiriyle çelişen bu iki Suat imajı veya iki farklı Suat’ın yarattığı karmaşa nasıl çözülür? İki Suat, iki Mümtaz üç ya da daha fazla Nuran yazarın kahramanlarının bilincinde yaşamaktadır. Tanpınar, insanın içinde bulunan birçok sesi eserine yansıtması olarak anlayabileceğimiz çok sesli roman anlayışını bu bağlamda işlevsel kılmıştır. Kendine has bir cazibesi ve kişiliği olan Suat, bu mektup ve itiraflarla Tanpınar’ın sanatçı benliğinin birey tarafını temsil eden kahramana dönüşmüştür. Romandaki aykırı kişiliği, uyumu, dengeyi bozan varlığı ve düşünceleri, demonik ayartılarıyla anlatıcının, Mümtaz’ın, İhsan’ın ve diğer karakterlerin sesini bastırmasıyla ortaya çıkan huzursuzluğu Tanpınar intihar ile çözmeye çalışmıştır. Daha sonra üzerinde çalışmaya devam ettiği eserinde Suat’ın varlığından ve sesinden memnun olmalıdır ki bu yazar figürasyonu üzerinde çalışmış ve bu mektubu yazmaya

devam etmiştir. Bireysel sanat anlayışının temsilcisi olarak inşa edilen Suat, romanda ve mektupta Mümtaz'ın yazarlığını, İhsan'ın terkipçi kitabiliğini, aklı yücelten ve toplumu öne çıkaran sanat anlayışını eleştirir. Belleğin izinde kültürün devamını isteyen ve mazinin sonraki nesillerle buluşturulması arzusuyla hareket eden aydın sanatçıyı Mümtaz ve İhsan üzerinden eleştiren Suat, bu sanat anlayışının countre-pointidir.

2.3.4. Hastalık, Savaş ve Ölüme Son Bir Bakış

Suat, Tanpınar'ın kendini ve neslini (Alptekin, 2015, s. 72) de eleştirecek bir biçimde kendi sanat anlayışının bir dönemini yansıtan edebi okumaların, düşünsel tezatların izlerinde vücut bulmuş bir sentezin ürünüdür. Suat, *Herkes kendi neslinin şuuru ile doğar* (Tanpınar, 2017, s. 298), sözüyle aslında Tanpınar'ın kendi neslinin romanını yaptığını onaylayan bir cümle kullanır. Suat'ın intihar sahnesi ve bazı özelliklerinden yola çıkarak çeviri karakter olduğunu belirten araştırmaların çoğu 1940'lı yıllarda böyle bir karakter ve temsilin Türkiye gerçekliği ile örtüşmediğini söyler. Berkes anılarında yeni rejimin ilk yıllarında gençler arasında bir intihar eğiliminden bahseder ve bu soruna bilimsel bir bakış açısıyla yaklaşmadığı tespitinde bulunur:

“Durkheim'ın intiharlar üzerine olan yapıtı Avrupalıların intiharla kültür ve din bağı açısından olan nedensel ilişkilerini göstermekte bugün bile geçerliği olan bir yapıttır. Ancak Bizde Kemalist devrimlerinin açığa çıkmaya başladığı yıllarda, gençler arasında bir intihar salgını patlak vermişti. O zaman bizim Durkheim'cı sosyologlarda işe yarar ses çıkmadığını o zaman bu konu ile ilgilendiğim için, dünkü gibi anımsıyorum. Onların yerine sinir hastalıkları hekimi (İstanbul'un sonraki küçük boylu valisi) Türk Ocağı'nda sinir hastalıklarının ünlü adları ile intihar üzerine konuşmalar yapıyordu ki, bu bize intiharla toplumsal değişmeler arasındaki ilişki açısından hiçbir şey öğretilmezdi. Ziya Gökalp'ın kendi gençliğindeki intiharı dolayısıyla Dr. Abdullah Cevdet'e bağlanan görüş, küçük valinin psikiyatrisinden daha anlamlıydı” (Berkes, 1997, ss. 128-129).

Tanpınar'ın bireye, bireyin iç dünyasına ama daha çok onun toplum dışı özelliklerine eğildiği kahramanı olan Suat; sanatçı bilincin oluşumunda ölüm duygusunun tesiriyle kurulmuş, kendilik arayışında olan, varlık sancısı çeken bir protagonist olması yönünden yazarın cemaatin içinde var olan fert anlayışının karşısında yalnız ve kötü adamı göstermesi bakımından döneminin roman anlayışından farklı bir yolda ilerler. Tanpınar dönemimin aydın sanatçı tavrının dışında kalarak bireyi öne çıkaran bir bakışı Suat ile kurmaya çalışmış ancak bohemyan/dekadan özellikler gösteren Suat'ın intiharıyla Mümtaz'a hayat karşısında mesuliyet fikrini yüklemiştir. Tanpınar, hasta

yatağında ölümü bekleyen babanın izinden giderek aydın sanatçının toplumsala bakışını sürdürür. Anlatıcı yazarın Suat’a bakış açısı olumsuzdur. Suat’ın sesi yer yer anlatıcı ve diğer kahramanların sesini bastırır. Suat Türk edebiyatında bir eksikliğin, gecikmişliğin temsili olarak görülse de edebi bilincin oluşumunda demonik özelliklerin rolünü ya da Tanpınar’ın bir imkân olarak yaklaştığı tasavvuf ıstılahında nefsi temsil eder. Nefsin kötülüğünün; şehevi, şeytani yanlarının yok edilmesi veya kurban edilmesi şeklinde de yorumlayabiliriz Rind ile bohem arasında yakınlık olduğunu vurgulayan Tural’a göre yazar, aydın sanatçı tavrını sürdürerek sorunlu sanatçı bireyi ve sanatı kurban eder (Tural, 2019c, s. 28) Tanpınar, Suat adlı karakterinin oluşumunda Türk romanının kendi döneminde ihmal ettiği ‘ben’i ortaya koymaya çalışır. Roman anlayışımızın temel meselesinin ‘ben’ yerine ‘biz’in anlatılmasında saklı olduğunu dile getiren Tural, İhsan karakteriyle cemaat içinde şekillenen bireyin toplumsal bağlamda romanımızın asıl mezzusunu teşkil ettiğini söyler. Jameson’un Batı dışı toplumların kolektif bilinci ve serüveni anlatmak zorunda olduğundan hareketle Batı’nın bireyi öne çıkaran aşırı bireyci anlayışına tepkisel yaklaşarak toplumsal sorunlarını ele alışlarını Marksist bir bakışla olumladığını söyleyen Tural, ancak Türk akademiasında ve eleştiri çevrelerinde sol eğilimli eleştirmenlerin Jameson’un bu tespitine katılmadığını belirtir (Tural, 2023, s. 42). Çatışmanın aydın sanatçı tavrı ile bireysel sanat anlayışı arasında ortaya çıktığını gördüğümüz *Huzur* romanında İhsan, salt bireyin anlatımını veya bireysel sanat kaygısını ve varoluşçu varlık sancılarını Türk edebiyatı için aşırı bulur. Anlatıcı yazar da İhsan ile aynı doğrultuda düşünmektedir. Suat birçok incelemede kötülüğü, demonik karakteri, amaçsızlığı, inançsızlığı ve aykırılığı ile öne çıkarılır. Suat’ın Tanpınar’ın veya Mümtaz’ın öteki beni olduğu da söylenmiştir. Suat daha çok günlüklerinde ve mektuplarında izlerini gördüğümüz, Tanpınar’ın bohemyan/dekadan özellikler gösteren bireysel sanat anlayışını temsil eden bir protagonisttir. Bu bağlamda Tanpınar’ın yazınsal bilincinin bir aşamasını gösteren karakterlerden biri belki de en önemlisidir. Suat, yazdığı mektuplar ve Mümtaz’a önerdiği hikâye konuları, dilin kullanımı noktasında getirdiği eleştirileri ele alındığında Tanpınar’ın zihninde yaşayan kötücül güzeldir. Ölülerle konuşmanın ve modernleşme/Batılılaşma bağlamında bireyin hayatındaki değişim ile sanatçı bilincin dönüşümü noktasında Suat ile Tanpınar’ın gerçekleştirdiği hamleyi Türk romanı için modernist romanın

kapılarının açıldığı bir gelişim aşaması olarak okuyabiliriz. Watt “*Elbette günahkârlar her zaman azizlerden daha ilginçtir*” (Watt, 2016, s. 15) tespitiyle Batı roman geleneğinde ilk günah ve sonrasında oluşan anlatı ormanına göndermede bulunur. Tanpınar, Mümtaz’ın sanatçı bilincinin oluşumunda ilk günah anlatısına gönderme yapmakla birlikte, Suat’ı çarmıha gerilmiş İsa gibi göstererek ölümünden sonra kurtuluşa erdiğini ima eder (Tanpınar, 2017, s. 408). İhsan aracılığıyla savunduğu toplumsalı dengelemek için Tanpınar Mümtaz’ın karşıt kutbu ya da ötekisi olarak nihilist Suat’ı kurgular. Suat’ın sanatçı kişiliğinin oluşumunda Fransız varoluşçuluğunun etkisi açıktır; yazar modernitenin veya Batılılaşmanın tahrip edici özgürlüğünden ve isyan fikrinden ziyade belleğin varlığıyla özgürleşmeye çalışan bir bilince sahiptir (Kahraman, 2000, ss. 38-39).

Tanpınar, inancını yitirmiş bir sanatçı kahramanın insanlığı temsil etmesi isteğiyle kurguladığı Suat karakteriyle ‘insanlığın talihi’ arasında ilişki kurmuş, roman anlayışında bireyin peşinde olmanın verdiği duyusla kahramanını içindeki ölüm duygusunun dolayımında oluşturmuştur. 1949 yılında yazdığı “İnsanlığın Talihi” adlı yazısında ölüm duygusunun bireysel sanat anlayışını nasıl şekillendirdiğini izah eder: “İnsanlığın talihini içimizdeki ölüm duygusu yapar. Eğer bu, onun hayatla kurduğu acayip mütenakızı ve muadili değilse. Bizi yoğuran, pişiren odur. Onun arasından etrafımızı görürüz. O içimizdedir. Belki de bizim aramızdan etrafa bakan, duyan, düşünen, duyus ve düşünüş tarzlarıyla bizde değişen odur. Belki de biz yalnız bu değişimleri kaydediyoruz; şuurumuzun asıl yollarını o yapıyor. Belki de M. Teste “biraz sonra bir görüş tarzı sona erecek...” derken bu hakikati söylüyor. (...) Burada içki, kadeh, haz ve sarhoşluk, hatta uyanıklık ve bütün bunları tadan, nefsinde tecrübe eden hep aynıdır. Yalnız şuur hayatı ölümle başlamaz. O, beden cihazının kuruluşundadır. Belkemiğimizin bilmediğimiz bir noktasında, asıl babamızı, hocamız ve düşmanımızı taşıyor. (...) Dört mevsimi bir anda kurar, benliğimiz zapt eder ve yerimize geçer” (Tanpınar, 2016, s. 275).

Tanpınar’ın sanatçı bilincinin oluşumunda ilk tomurcuklanmaya ölüm duygusunun imkân sağladığını Mümtaz’ın sanatçı kişiliğini anlattığımız bölümde değinmiştik. Mümtaz’ın ve Tanpınar’ın öteki beni olarak algıladığımız Suat’ın hayat, hakikat hakkındaki düşünceleri ve sanat anlayışı varoluşçu felsefenin temel problemi olan

ölüm duygusu etrafında biçimlenmiştir. Suat, ölüm duygusunun biçimlendirdiği bir bakış tarzını yansıtır. İçindeki ölüm duygusu hayatla, eşyayla ve sanatla ilişkisini belirler. Suat kendini dinlediğinde, duyduğunda, düşündüğünde, rüya gördüğünde ya da demonik ve şehvetli ihtiraslarının peşinde zamanını tüketirken adım adım kendini neyin takip ettiğinin bilincinde bir hiçlik duygusu ve amaçsızlık doğrultusunda yaşar. Mektubunda ölüm duygusu etrafında oluşturulmuş bireysel sanat anlayışını örnek hikayeler, yaşamından sahneler ve küçük kurgular ile ifade eder:

“Bir gün eve girerken Anahid’i –şu Boyacıköydeki kahveci çırağının metresini- kapıdan çıkarken gördüm. (...) ... Anahid yukarı kattaki Macar kürkünün dostuymuş ve Amerika’ya gideceklermiş. Bunu ertesi günü öğrendim ve senin evine davet ettim. Ona Nuran’ın geceliklerini giydirecek, odalarda gezdirecektim. Senin aşk mabedini kirletecektim. Fakat kadın razı olmadı. “Ben Amerika’ya gideceğim.” Dedi. Komik değil mi Mümtaz? Sadakattan aşktan, günahtan, aşktan bahsetti. Üst kat merdivenin basmağında bana bütün ömrünü anlattı. O konuştukça kafama bir yığın tasavvur geliyordu. Bana söyleyebileceği her şeyi uzun uzadıya dinledim sonra akşama Novotni’de buluşmaya söz aldım. (...) Bilmem o akşamın tam bir hikâyesini yapmaya burada lüzum var mı? Bu her zaman ve herkeste olduğu gibi çılgın bir humma ile başlayan ve en yakıcı istikrah ile biten o zevk gecelerinden biri oldu. Yattığımız otel odasında sabaha yakın uyandım, o benden evvel uyanmış, fakat rahatsız etmemek için kımıldamıyordu. Yataktan inmek için yorganı açınca biçare vücudunu adeta nereye gizleyeceğini bilemedi. Kim bilir nasıl bir gözle bakmıştım ki nerde ise ağlayacaktı. Halbuki bu yaz Suadiye plajında onu kahverengi mayosu içinde ne kadar istemişti. Çarçabuk giyindim, sokağa fırladım. İçimde garip bir tiksinti vardı. Ve bu tiksinti etrafımdaki kül rengi sabahla çok garip bir şekilde uyuşuyordu. Her şey yaşamaktan mustarip gibiydi. “Bir parça daha, biraz daha yığılın ey sisler, ey çamur biraz daha cıvıklaş ve her şeyi yut!” (...) İçimde sadece kaçmak, gitmek arzusu vardı. (...) İçimdeki istikrah hissi beni her taraftan kovuyordu. Üşüyordum, iğreniyordum, öksürüyordum, insanlar böyle zamanlarda ne kadar değişiyorlar. (...) Galiba insan yüzünü ilk defa böyle görüyordum. Hiçbir hayvan bizim kadar mahzun değildir. Ve ne kadar birbirlerinden korkuyorlardı. Hepsi kendi benzeriyle ilk temasta bir dükkan kapağı gibi kapanıyordu”(Tanpınar, 2019, ss. 29-30-31).

Suat’ın derin ve karanlık, ahlak ilkelerine yabancı, absürt ve trajik deneyimleri, içindeki ölüm dürtüsünü alt edemeyişinden ve hiçlik duygusunun iç dünyasını idare etmesinden kaynaklanır. Bu metinden yola çıkarak Suat’ın entelektüel bilinciyle hareket eden, ahlaki normları yok sayan, inançsız, demonik karakterin zıtlıklarını, aşırılıklarını sergileyen, arzularının yönlendirmesiyle en iğrenç kötülükleri yapmaya hazır, aklını tahrip edici fiilleri gerçekleştirmek için sinsice kullanan kötücül ruhun temsili olduğunu anlarız. İçindeki ölüm duygusuyla soğuk, sakın, hesaplı davranışlarıyla hareket eder. İstikrah duygusunun verdiği tiksinti ile sanatçı

kahramanın nefsinin temsil eden Suat; ölümün gölgesinde ve hiçliğin bilincinde arzularının, ihtiraslarının peşinde yürüyen amaçsız bir bireydir. İnsanın çamur tarafının ete kemiğe büründüğü bu kötücül karakter Mümtaz'ın öteki benini olarak ona musallat olmuştur. *“Bizi ihtiraslarımızın idare ettiğine kani idim; bir cin gibi, şeytan, geçici veya devamlı bir hastalık gibi bize musallat olan ihtiraslar”* (Tanpınar, 2019, s. 35) cümlesiyle bir cin, şeytan gibi Mümtaz'a musallat olduğunu işaret eder. Suat, Mümtaz ve Nuran'ın evindeki eşyalardan hareketle küçük burjuvanın mutluluk rüyasını oluşturan mekân ve tasarımı sıradan bulur, alay eder:

“Fakat evinde güzel bir gece geçirdiğimi iddia edemem. Sevmesem bile düşüncesine alışık olduğum bir kadının, hayatının bir parçasını gizlediği bu ev, gece yatmak için tekrar girdiğim zaman üzerimde, kendi evimden, tanıdığım evlerden başka türlü bir tesir yapmadı. İki oda, bir hol, çalışma odası yaptığın salon, bazılarını uğradığım koltukçu mağazalarında eşlerini göre göre artık tanıdığım eşya, abajurlar, bakar bakmaz insanı yaşamaktan bıktıran hatıra fotoğrafları, -hülasa alelâdenin ta kendisi bir yığın şey. Ve aşkınız da böyle idi. İçimde merhamete benzeyen bir çöküntü vardı. Evde Nuran'a ait bir şeyler aradım; yoktu. Belli ki burası onun evi değildi, fakat senin de evin değildi ve işin garibi olsa idi de yine, sizi uzaktan takip ederken tahayyül ettiğim şey, o sıcaklık, derinlik bulunmayacaktı” (Tanpınar, 2019, s. 32)

Suat, bir yeraltı adamının itiraflarına benzeyen mektubunun bu bölümünde eşya, ev ve mekân üzerinden Suat Mümtaz ve Nuran'ın ilişkisini değerlendirirken küçük burjuvanın mutluluk hayallerini, estetik zevklerini ne kadar yavan bulduğunu alay ederek anlatmaktadır. Sıradanlık, eşyanın ve hatıra fotoğraflarının içinde yarattığı çöküntü varoluş sancısı çeken Suat'ın uzaktan mutluluk veren bir görüntü çizen aşırı sıcaklığının eşyaya sirayet etmediğini belirtir. Aşk ve alelâde eşya arasında kurduğu bağlantıyla Suat, Mümtaz'ın seçkin, sanatkârca yaşama ve estetik bakış açısıyla hayatı kavrama iddialarına yönelik ironik bir tavır takındığını gösterir. Suat Nuran'ı sevmediğini, sadece düşüncesine alışkın olduğu için merak ettiğini vurgular. Garip, aykırı davranışlar, nefesine azap eden tutumlar, kötülük düşüncesi Suat'ı harekete geçirir. Davranışlarının sebebini *“Çünkü gerçekten sıkılıyordum.”* cümlesiyle izah eder (Tanpınar, 2019, s. 32). Mümtaz'ın evinde karanlıkta otururken elinin üzerinde gezinen hamam böceğinden hareketle her şeyin insana musallat olduğunu fakat insanın en büyük düşmanının yine insan olduğunu düşünür: *“Kâinata her şey insana musallat, fakat en büyük düşmanımız yine insan, diye düşündüm. Evet en büyük düşmanımız yine insan!”* (Tanpınar, 2019, s. 32).

Suat, mahremiyetten sıkıldığını ifade eder, insan hayatına girmek için eve girdiğini fakat evdeki sıradanlığın ve aleladeliliğin verdiği can sıkıntısından kurtulmak için Mümtaz'ın müsveddelerini okumaya başlar. Mümtaz'ın yazdıklarını beğenmez ve onu yeteneksiz bulur. Yazdıklarının her cümlede akamete uğradığını, tükendiğini, kısır ve bereketsiz olduğunu, insana yeni ufuklar açan, yazarı büyüten zorlu süreçlere benzemediğini belirtir. Biraz okuduktan sonra Mümtaz'ın masa başında çektiği sıkıntıları düşünerek ona acıdığını söyler. Kendisine şair ve muharrir olmamasını tavsiye ettiğini hatırlar. Mümtaz'ın roman yazmaktan vazgeçmesini eğer bu niyetinden vazgeçmezse de dilini değiştirmesi gerektiğini söyler. Şiir yazarken kullandığı kelimeler, semboller ve metaforlarla nesir yazmaması gerektiğini vurgular. Romanda da Suat birkaç yerde Mümtaz'ın ve İhsan'ın kullandığı dili, mecazları eleştirir: “Bırak bu manasız benzetmeleri... Bir şeyi öbürüne benzetmeden konuşamaz mısın? Bu fena huylar yüzünden işleri ne kadar karıştırdığınızı hala anlamadınız mı?” (Tanpınar, 2017, s. 409). Okuduğu otuz sayfadan tek bir cümleyi bile beğenmediğini ifade eden Suat, beğenmediği için okumayı bırakır. İnsan talihinden bahsetmeye hakkı olmadığını söyler. Aşk mevzusu üzerinde geciken bir insanın, Mümtaz'ın insan talihinden bahsetmeye hakkı olmadığını söyler. “*İnsanlığın Talihi*” yazısını hatırladığımız Tanpınar'ın kendine yönelik bir eleştiri yaptığını düşünebiliriz. Mektubun bu bölümünde Suat, yazarın *Huzur*'da Mümtaz'ın şahsında inşa ettiği sentezi eleştirmeye başlar. İnsanlığın asıl tecrübesinden gafil olduğunu söyleyerek yazdıklarının kitabî olduğunu ima eder. İnsan talihinden bahsetmesini gereksiz bulduğunu belirten Suat, Mümtaz'a birey olarak kendi iç dünyasından bahsetmesi gerektiğini tavsiye eder:

“Sen sevgilinden bahset, onun güzelliğini öv; Boğaz'da ışık oyunlarını seyret, mezar taşında keramet, eski musikide dirayet vehmet! (...) Sen insanlığın asıl tecrübesinden gafilsin! Açlığı sefaleti bilmiyorsun (...) Yanlış anlama, bütün hayatından sıkıntı akıyor, fakat tabiatın, terbiyen onu görmeye müsait değil. Önünde gelecek diye bir vehim aynalanıyor, ona doğru koşuyorsun! Sen insan taliinden bahsetme! Kendinden bahset!” (Tanpınar, 2019, s. 33).

Bir günlük gibi yazılan bu mektupta yer alan Suat ile romandaki Suat'ın dilinde, tavrında belirgin bir farklılık görülür. Romanda marjinal, radikal fikirleriyle her şeyi inkâr eden Suat; mektupta dünyaya, hayata, insanlara dönük düşünceleri ile onları anlamaya çalışan bir karakterdir. Mektupta daha akılcı düşünen, kendini, iç dünyasını, rüyalarını anlamaya çalışan Tanpınar, anlattığı hikâyeler ve temsillerle farklı bir Suat portresi çizer. *Huzur*'da Mümtaz'ın insanlığın destanından bahsettiği günün gecesinde

yazdığı “*Hayvanlar*” adlı hükümdarla hayvanlar arasında geçen iki perdelik bir piyesle Mümtaz’ın şairane duyarlılığıyla alay eder:

“Hayvanların hepsi buna “Ölürsünüz efendim, ölürsünüz!..” cevabını vereceklerdi. O zaman hükümdar, “Demek ölüm bir hayvan ahırının kapısını açmaktan başka bir şey değil, öyle mi? Diyecek ve tam bir sükûnet içinde ölecekti. Ben o zamanlar bizi ihtiraslarımızın idare ettiğine kaniydim; bir cin gibi, şeytan, geçici veya devamlı bir hastalık gibi bize musallat olan ihtiraslar... Hâlbuki şimdi bir insanda birkaç kişinin birden vücuduna inanıyorum (...) Doğru, ben de biliyorum ki marifet ölmek değil, yaşamak, hayata katlanmak, ne kadar fırtınalı havada olursa olsun gemiyi limana kadar götürmek, orada bir şamandıraya, bir iskeleye bağlamaktır! Romancılar ayrı ayrı insanlarla hayat kumaşını dokumaya çalışıyorlar. Fakat insan nedir? Ve hakikaten bir tek olan insan var mıdır? Bunu hiç düşünmüyorlar. Düşünmedikleri için de fikirle insanı karıştırıyorlar. Halbuki asıl kumaş içimizde dokunuyor. Mesela al beni. Ben kaç kişiyim zannediyorsun! Ölümüne en yakın olduğum şu dakikada bile içimde kaç duygu birden çarpışıyor; hisleri bırak, zihnim kaç şeyi birden düşünüyor (...) Bu zavallı dostunda kaç türlü insan var, tasavvur edersin? Dinsiz ve münkir, mistik, şaşırtmaktan hoşlanan adam, hissi insan, maskara, ciddi iş adamı, rate aktör, hiç olmazsa dış tarafı kurtarmaya çalışan aile reisi, sinik çapkın... daha sayayım mı Mümtaz?” (Tanpınar, 2019, ss. 35-77-79-81)

Mektubun bu bölümünde roman yazarlarını, Tanpınar’ı eleştiren Suat; bilinç akışı ile birden fazla duygu ve düşüncenin verilebileceğini farklı karakterler yaratarak fikirlerin temsili ile roman yazılamayacağı tespitinde bulunur. Mümtaz’a, İhsan’a yazara yaratıcı yazarlık üzerine düşüncelerinden hareketle eleştirilerde bulunur. Suat, Tanpınar’ın hayatındaki tüm tezatları barındıran bireysel sanat anlayışını yansıtan kahramanıdır. Serbest çağrışımlarla zihninde canlandığı düşünceleri bir günlük yazıyormuş gibi mektubuna aktaran Suat, romandaki Suat’tan farklı olarak *yeni bir insan olarak doğmuş* gibidir.

2.3.5. Yaşamayı Göze Alamamak: Bir İntihar Konçertosu

Yazarın ölümü, eser vermeyi bırakmaktır. Mallarme ve Rimbaud’un Tanpınar’ın kaynakları arasında olduğuna önceki bölümlerde değinmiştik. Stephane Mallarme’in *Je suis parfaitement mort*, (Tam anlamıyla ölüyüm) dizesiyle, .Arthur Rimbaud’un *Je suis réellement d’outre-tombe*, (Sahiden öbür dünyadayım) dizesi modern şairin dünyadaki krizinin iki sınır deneyimini anlatması bakımından Mümtaz ile Suat’ın yaşadığı huzursuzluğu ifade etmede yardımcı olur. Mallarme’in dizesi şairin hayatının yazı için yaşanan trajik deneyimlerin sanatkarı kurban etmesi varsayımına dayanır. Mallarme, İngilizce öğretmeni ve evinin erkeği olan sanatçı duyarlıklı bir adam olarak hayatını devam ettirir ve yaşamında sıra dışı romantik maceraların bulunmasıyla

iftihar eder. Dünyanın sonunu açıklayan “Le Livre” (Kitap) adlı evrensel bir kitap yazma amacındadır. A. Rimbaud için ise durum tam tersi bir istikamettir. Yaşamın getirdiği dram nedeniyle şiirden, sanattan vazgeçer. Dönemine göre oldukça avangart bir tutumla eserler verdikten sonra yirmi yaşında yazmayı bırakarak asker olur. Gerçekten modern hayatı tecrübe etmek için yolculuklar yapar. Silah tüccarı olarak Şark dünyasına ve Habeşistan’a gider. Ölümlerinde can sıkıntısından amaçsızca yazdığı edebi sayılmayacak bir topar mektup bırakır. Şairler prensi olarak nam salan Mallarme 56 yaşında evinde ölür. Dar bir çevrede sadece arkadaşları tarafından bilinen ve Habeşli silah tüccarlarıyla meslektaş olan Rimbaud ise 37 yaşında Marsilya hastanesinde vefat eder (Boym, 2010, s. 62). Bu iki sanatkarın yaşamı ve ölümleri *aslanın* prenslerini kendi sanat anlayışı için rehber edinen Mümtaz ve öteki beni Suat için örneklik teşkil etmiştir. Tanpınar’ın da okuduğu bu iki şair hayat hikayeleri ve ölümleri ile *Huzur* romanının ana karakterlerine rol model olmuştur. Suat’ın ölümü yöntem olarak bu iki şairinkine benzemese de sanat anlayışı ve hayatı Rimbaud ile benzerdir. Mümtaz’ın sanatını kurban edip İhsan’ın etkisi ile akademisyen olması Mallarme’in İngilizce öğretmenliğini anımsatmaktadır. Rimbaud’un tercihi ve amaçsız yaşamı, zevk düşkünlüğü Suat’ın hayat tarzına denk düşmektedir. Mektubunda genç kızları nasıl elde etmek gerektiğini ustalıkla anlatır Suat, arzuladığı kişiyi ele geçirme düşüncesini metot sahibi olacak kadar ilerletmiştir. Daha önce bu buluşuyla hep başarılı olan Suat bu küçük kıza karşı aynı metodu kullanamamaktan yakınır:

“Bu yaştaki genç kızlara karşı metodum hafif istihza ile karışık bir samimiyettir. Genç kızlar kendilerini bizim zannettiğimizden çok az beğenirler; hayat tecrübelerinin noksan olduğu şuuru onları hiç bırakmaz. İşte bu yarı alay ve bilhassa şakalı konuşma onlarda bu duyguyu besler, kendilerini çolpa ve acemi buldukça size hayran olurlar. Fakat bu konuşma daha ziyade onların kendi hayatları üzerine olmalıdır” (Tanpınar, 2019, s. 42)

Suat, daha önce genç kızları başarıyla elde ettiğini söylediği metodunu bu küçük kıza karşı bir silah olarak kullanamamıştır. Kızın rahat tavırları ve kendine ait mevzularda ketumiyeti Suat’ın başarısız olmasına neden olmuştur. Suat, Mümtaz’ın evinde gizlice kalırken Mümtaz’ın da beğendiği klasik Batı müziğinin zirve isimlerini dinler, plaklarını karıştırır. Müzik bahsi küçük kız ile Suat arasında Mozart üzerine bir diyaloga dönüşür. Küçük kız varsa *Mozart’ın konçertosunu* dinlemek istediğini, onun dünyada en çok sevdiği insan olduğunu söyler. Suat bu hayranlığın sebebini sorunca

“sade güzel olduğu için” cevabını verir. Suat acaba var mı diye aranırken, daha sonra küçük kız hiçbir şey dinlemek istemediğini belirtir (Tanpınar, 2019, ss. 45-46).

Romadaki demonik Suat’ın iç dünyasındaki iyiliğı ortaya çıkarmak, onu kurtuluşa ulaştırmak için gönderilen bir melek gibi Suat’ın tüm kötü niyetlerini anlamasına rağmen ondan çekinmeyen ve korkmayan biri olarak çizilmiştir bu küçük kız. Bu küçük kız Suat’ı birdenbire bir fikir gibi zapt eder; konuşması, hüznü, başının düşünceli duruşu bir daha onu unutamayacakmış gibi içine yerleşir. Suat bu durum karşısında halini şu itirafla açıklar: “Genç kıza tesadüfümle beraber eski Suad olmuştum” (Tanpınar, 2019, ss. 107-109)

Suat, genç kızın uyumak için odasına çekilmesiyle kendi meselelerine döner ve iç dünyasındaki huzursuz, inançsız yüzüyle hesaplaşmaya başlar:

“Ve nedense bu güzel yüzde bu korku bana insanlığın asıl talii gibi görünüyordu. O zamana kadar insan oğlunu adi, zalim, bazı pratik işlere kabiliyeti olmasına rağmen son derece budala bulmuştum. İlk defa bu gece onun kendi içinde bir talii olduğunu düşünüyordum. İhsan’a benzediğim için pek mahcubum. Fakat ne yapayım. Bir yığın işle meşgulüz Mümtaz. Fakat insanla asla! (...) Her şeyimiz insanla. Varlığımızı yalnız onun üzerinde deneyebiliyor, onunla kendimizi idrak ediyor, onda kendimizi tadıyor, onunla genişliyoruz. Bütün ihtiraslarımız, zaferlerimiz, açlıklarımız, kinlerimiz” (Tanpınar, 2019, s. 119).

Huzur hakkında kendisi ile yapılan bir söyleşide Tanpınar, “İnsan biçare ve tezat içinde bir mahlûktur. Kendisinden yahut eserinden çok aşağıdır. Bu hakikatte ‘eşref-i mahlûkat’ bir ratedir; tabiate bir ilah gibi hükümrandır. Fakat kendi hayatını bir türlü idare demez” (Tanpınar, 2016, s. 470) der. Tanpınar ve tüm kahramanları insanlığın talihî, insanlık durumu üzerine düşünen, huzursuzluğun çözümünü arayan, oluş halinde bir bilincin çağrışımlarıyla düşünürler. Tanpınar, romanda “Bir hırsız, bir katil, bacağını sürüyerek yürüyen bir zavallı, hepsi hep gördüğüm canlı mahlûk benim için ayrı ayrı davetler oluyor. Beni çağırıyorlar. Hepsinin peşlerinden koşuyorum. Bana kabuklarını açıyorlar” (Tanpınar, 2017, s. 309) sözleriyle konuşturduğu demonik Suat’ı mektubuyla kefareti ödeyen bir karaktere dönüştürür. Ölümüyle kurtuluşa eren, kurtuluşa ten iştahı ve kirli arzularla yaklaştığı genç bir kız ile yaşadıklarından duyduğu pişmanlığın açığa çıktığı bir rüya sonucunda ulaşır. Bu dönüşüm, sanatçı kahramanın bireysel sanat anlayışından ve bohem dekadan düşüncelerinden neden vazgeçtiğinin itirafı olarak anlaşılabilir. Rüyalar, gündüz düşleri ve halüsinasyonların

yer aldığı roman ve mektupta bu haller vicdani bir hesaplama, iç dünyada yapılan bir muhasebe olarak değerlendirilebilir. Suat'ın mektubunda gördüğünü söylediği iki rüya vardır. Birinci rüyasında içine gömüldüğü ve kurtulamadığı kömür tozlu ve katran çamurlu bir çukurdan küçük bir kız çocuğunun el atmasıyla kurtulur. İçinde büyük bir korku ve hüznü vardır. Sarı bir araba atının omzunun üstünde ağlayarak konuştuğunu duyar. At kız çocuğunun cesedini gösterir Suat'a ve seslenir: çabuk... çabuk bunu gizleyelim! yoksa seni mahvederler..." diyerek atın arkasındaki arabaya biner Suat. Hem ağlayan hem de koşan atın çektiği arabada kucağında çocuk ile titremektedir. Silkinerek uyanır rüyadan, Çeneleri birbirine vurmaktadır (Tanpınar, 2019, ss. 86-87). Bu rüyadaki küçük kız ile *Ecinniler*'deki Stavrogin'in rahip Tihon'a itiraflarında bahsettiği Matryoska adlı kız arasında benzerlik vardır. Stavrogin küçük kızını iğfal edip intiharına yol açmıştır. Bu intihardan yıllar sonra rüyalarında, halüsinasyonlarında bu suçun yol açtığı yıkım ile hesaplaşır (Dostoyevski, 2012, ss. 876-880). Suat ise uyanır uyanmaz sokağa çıkar ve pişmanlığın verdiği rahatlama ile büyük bir kurtuluş hissiyle düşünür. Bir daha Mümtaz'ın evine girmeyeceğine ve hayatına karışmayacağına karar verir. Nuran'ın anahtarını sakladığı güne ve Mümtaz/ Nuran aşkına olan tanıklığına lanet okur (Tanpınar, 2019, s. 87). Suat'ın ve Mümtaz'ın gündüz veya gece rüya görmesine, bir somnambül gibi davranmalarına neden olan korkular Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları* adlı sanatçı romanındaki "kayıp korkular"dan (Rilke, 2018, s. 48) mülhem olabilir. Tanpınar, birçok yazısında ve *Huzur*'da önceki bölümlerde değindiğimiz üzere Rilke için bu eserin hayatla barışma imkânı sağladığını kendi yaşamındaki dengeye ise *Huzur* romanının hayatla barışmasını sağlamasıyla ulaştığını belirtir. Suat, faziletli insan olarak düşündüğü bir memur, hoca veya evliya olarak çizdiği kahramanı önce bütün değerlere sahip ideal bir insan olarak tasavvur eder. Doğuştan bu faziletlerle sahip olan kahraman hayatında bir defa bile tökezlememiş, fakat mesuliyet ve mecburiyetten hazzetmeyen sadece kendisi olmak isteyen biridir. Kendiliğin peşindedir. Birey olarak hayatın merkezine kendini koymuş ve amaçsızca yaşayan, hürriyetini önemseyen, eylemleri iyiliğe doğru giden bu muhayyel anlatı kahramanı vazife hissi ile doğmayanlardandır. Bir gün evlenince tamamen değişip huysuz, titiz, kötücül bir insana dönüşüyor. Bir tutunamayan olduğunu görmek onu çıldırtıyor. Evliliği bir çift araba atının aracı birlikte çekmesine benzeten bu kahraman iç dünyasından, hayatından sıkılıyor. Etrafına kötülük

etmekten, her şeye zalimce davranmaktan zevk alan, hiç kimsenin saadetine tahammül edemeyen birine dönüşüp sonunda karısını öldürüyor. Suat'ın Mümtaz'a yani bir anlamda Tanpınar'a önerdiği anlatının konusu ve kahramanı kötücül Suat'ın hayatındaki dönüşümü ve ölümden başka çıkış görmeyen zihniyetinin yansımasıdır. Suat'ı, Tanpınar'ın öteki sanatçı beni olarak değerlendirdiğimizde sanatçıdaki gelişim ve değişimi yani mesuliyetinin bilincinde sorumlu bir aydın sanatçı olmayı sorunlu ve huzursuz sanatçı kimliğine neden tercih ettiğini anlayabiliriz. Suat'ın Huzur'un oluşumunda önemli rolü olduğunu belirten Gürbilek (2012, s. 67), Mümtaz'daki dönüşümün Suat'ın varlığı, düşünceleri ve ölü yüzündeki korkunç tebessümle gerçekleştiğini düşünür. Mümtaz'ın bu dönüşüm ile seçkinlerin yaşamından yeraltına indiğini, hayatlarına hiçbir zaman eğilmediği insanları, meseleleri arasında birey olarak yer almayan fakir insanları, kahveci çıraklarını, hamalları düşünmeye başladığını görürüz. Suat'ın varlığı romanda İstanbul'un sadece Boğaz, yalılar, camiler, türbeler, aşkın ve musikinin büyüğü etkisiyle tarihin görkemli abidelerine yer veren bir şehir olmadığını; lağım sularının süpürdüğü yollar, teneke ve kerpiçten evler, hastalığın ve fakirliğin sefaletiyle yaşayan sokakları da anlatıya dâhil eder. Mümtaz'ı *“bir Frenk şairinin dediği gibi öldürücü şeylerin muzlim cazibesine”* (Tanpınar, 2017, s. 291) yönlendiren Suat'tır. Tanpınar'ın rüya estetiğinde kâbus olarak doğan; romanın sanat, tabiat, aşk üçgeni etrafında oluşturulan büyüğü iklimi intiharıyla anlamsızlaştıran fikirlerini fiile dönüştüren karakterdir. Maziye, rüyayı, ruh saltanatını, musikiyi, geleneği, şiiri inkâr eden Suat temsili ile Tanpınar; kendi estetik tavrının karşıtını da vermek istemiş ve kötülüğü yalnızca ahlaki boyutta değerlendirmeyip kendi cazibesini kuran içsel bir güç (Gürbilek, 2012, s. 67), nefsin terk edilmesi gereken yönü olarak göstermiş gibidir. Tanpınar'ın öteki benliği, terk ettiği sanatçı benliği olarak değerlendirdiğimizde Suat'ı; yazarlarımızın Tanzimat'tan beri toplumsal olanı önceleyerek kendi iç dünyalarını geri planda tutmalarını, birey olarak sanatçı ideallerinden ve arzularından neden vazgeçtiklerini İhsan temsiliyle gösterilen aydın sanatçının gölgesinin ikame bir ebeveyn ya da baba olarak (Parla, 2002, s. 15) etkisinde görmekteyiz. Romanlarımızda sanatçı kahramanın kurban edilmesini, edebi ideallerinden uzaklaşarak toplumsal olana yönelmesiyle gerçekleşmektedir. Bu dönüşüm, ideallerinden vazgeçerek toplumsal uyumu ve dengeyi önceleyen 19. yüzyıldaki klasik bildungsroman kahramanlarının topluma örnek olma misyonunun

devam ettirilmesi olarak da anlaşılabılır. Suat, hayat anlayışı ve sanatçı kimliğiyle bu misyona uyum sağlayamadığı için yazarın tercihiyle bir anlamda kurban edilmiştir.



SONUÇ

Yirminci yüzyılda insanlık tarihini değiştiren büyük savaşlar, imparatorlukların yıkılması ve bilimsel gelişmeler sonucu oluşan hayat algısındaki değişimler değerler dünyasında büyük kırılmalara yol açmış; yazarların hayata ve topluma yabancılaşmasına neden olmuş ve bu etkileşim roman türünde yeni arayışlara yol açmıştır. Tanpınar bu duruma 1945 yılında yazdığı “Behçet Bey’e Mektup” yazısında şu sözlerle değinir: “Freud ile Bergson’un beraberce yaşadıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onlar bize sırrı insan kafasında, insan hayatında öğretiler” (Tanpınar, 1998, s. 515). Sanatın toplumsal olandan bireysel olana, dış dünyadan iç âleme yönelmesi sanatçıların kendi dünyalarına eğilmelerine imkân sağlamıştır. Sanatçının ve sanat eserinin romana konu olmasını bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Sanatın özerk bir konu olarak değerlendirilmesi, sanatçıların sanat ve sanat eseri üzerine yeniden düşüncelerini doğurmuş, beraberinde de roman türünde otobiyografik öğelerin kullanılmasını ve sanatçı kişiliğinin oluşumunu bir tema olarak ele almalarına zemin hazırlamıştır. Goethe’nin *Wilhelm Meister’in Çıraklığı* (1795–96, Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* (1913–27), James Joyce’un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* (1914–15), Thomas Mann’ın *Tonio Kröger* (1903) ve *Dr. Faustus* (1947) ve André Gide’in *Kalpazanlar’ı* (1926) bu anlayışla oluşturulan romanlardır. Sanatın özerk bir alan olarak ele alınmasıyla sanatçıların eserlerinde kendi iç dünyalarına yönelmelerini, sanat ve estetik anlayışlarını eserlerinde tema olarak kullanmalarını sağlamıştır. Sanatçı romanlarında, şair ve yazarların, sanatçı olma sürecini, sanat eseri üretmeyi estetik bir konu olarak işlediği görülür. Sanatçı romanlarında, yazarlar ve/veya şairler sanatsal etkinliğin öznesi olarak romanların konusu olarak ele alınır. Bu bağlamda “künstlerroman”; sanatçının oluşumu, sanat eseri oluşturma sürecinde sanatçının durumu ve yaratıcılığı, sanatçının ve eserin oluştuğu çevre, tarih, kültür, gelenek ilişkisi içinde kurulur. Çağının modern roman anlayışını ve değişimlerini izleyen Tanpınar sanatçı kahramanlarını oluştururken bu bakış açısıyla hareket eder. Kahramanlarının iç dünyalarına odaklanır, kendi realitesinden yola çıkarak eserini otobiyografik unsurlarla biçimlendirir. *Huzur*’da sanatçı bireyin oluşumu, sanatçı ve eseri arasındaki ilişki, sanatsal yaratıcılığı etkileyen koşullar yazarın yaşamından ve içinde bulunduğu toplumsal çevreden izler taşımaktadır. Tanpınar romanını sanatçının oluşumu, yolculuk, eğitim, sanat ve

estetizm, sanat eseri ve yazarı, yazar ve etkilenme, sanat ve gelenek, sanat ve tarih vb. sanatçı romanı temaları üzerinde inşa etmiştir.

Künstlerroman, bir sanatçının yazar veya şairin çocukluktan yetişkinliğe sanatsal gelişiminin ele alındığı roman türüdür. Oluşum romanları geleneğini devam ettiren sanatçı romanları genç sanatçıların sanatsal etkinlikte yaşadığı zorlu süreçlere yer verir. Moretti'ye göre modernitenin sembolik formu olan bildungsromanlarda gençlik çağı yeni bir anlayışın maddi göstergesi olarak tercih edilir. Çünkü gençlik modernitenin dinamizmini ve değişkenliğini ortaya çıkarabilme becerisine sahiptir. Gençlik, modernitenin esasıdır denilebilir; dünyanın anlamını geçmişte değil gelecekte arayan bir dünyanın göstergesidir (Moretti, 2000, s. 5). *Huzur* romanında yazarın hayat ve sanat anlayışından izler taşıyan Mümtaz şair ruhlu genç bir yazardır. Ancak Moretti'nin aksine dünyanın anlamını gelecekte değil geçmişte arayan bir genç sanatçıdır. Genç bir sanatçının gelişimini ve oluşumunu ele alan *Huzur* romanının geleceğe değil de geçmişe odaklanmasını Türkiye'nin modernleşme sürecinde cereyan eden geçmişin, tarihin, hafızanın ve kültürün yok sayılmasına dönük uygulamalara yazarın yaptığı örtük bir eleştiri olarak değerlendirebiliriz. Mümtaz'ın ya da Tanpınar'ın deyişiyle “kendini yapmanın, inşa etmenin” anlatıldığı bir romandır *Huzur*. Bu inşa sürecinde Mümtaz'ın çocukluğu, ebeveynleri ve yakın çevresi, eğitim, din, toplum, tabiat, aşk, musiki, sanat, tarih ve tabiatla olan ilişkisi belirleyici olmuştur. Bu etmenlerle birlikte Mümtaz'ın talihi ve toplumsal şartlar da onu sanatçı olmaya, yazar olmaya sürüklemiştir. Tanpınar, Mümtaz'ı *Huzur* romanında sanatçı benliğini yansıttığı bir protagonist olarak inşa etmiştir.

Sanatsal duyarlıklarının olduğu ilk andan eser verdikleri ana kadar sanatçı kahramanların oluşum, gelişim ve dönüşümlerini ele alan romanlar künstlerromanlardır. Roberta Seret künstlerroman türünün Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları* romanının yapısının ve tema olarak yolculuk arketipinin kullanılması sonucu ortaya çıktığını söyler. Wilhelm Meister'i bir model ve başlangıç noktası olarak kabul eden Seret romantik idealleri olan genç bir sanatçının topluma uyum süreci bağlamında değerlendirir sanatçı romanlarını. Yolculuk, aşk, ebeveynlerden ayrılma, hakikat arayışı, kendini keşfetme süreci, edebi idealler, iç çatışmalar, toplumsal değerlere karşı çıkma, denge gibi temalar sanatçı romanlarının temel meseleleridir. Sanatçı romanlarını klasik ve modern sanatçı romanları olarak tasnif

etmek mümkündür. Künstlerromanlarda sanatçı kahramanın iki şekilde belirdiğini aktaran Engelberd, bu iki sanatçı imgesinin ilkinde topluma uyum sağlayan ve toplumla bütünleşmek için sanatçı kimliğinden vazgeçen bireyi gösterir. İkinci tip sanatçı kahramanda ise toplum karşısında yer alan, kendini oluştururken sanatçı kişiliğini topluma karşı konumlandıran sanatçı bireyin yer aldığını söyler:

“Künstlerroman olarak “-Alman edebiyatında en az iki karşıt tema vardır: birincisi toplumun faydalı bir ferdi olmak için sanatsal varoluşundan vaz geçen genç bireyin hikayesidir; ikincisi ise kendi sanatsal ideallerinin peşinden giden, gerçekliği daha bir aslına uygun hissetmeyi ve vizyoner olmayı faydalı olmaya tercih eden gencin hikayesidir” (Engelberg 1968:94).

Bu sanatçı bireylerin ilkinde Goethe’nin *Wilhelm Meister’in Çıraklık Yılları* adlı romanını örnek gösterebiliriz. Romanda başkahraman olan genç Wilhelm’in sanatsal bir deneyim ve dönüşüm geçirmesi ancak sanatçı olma arzusundan vazgeçerek ailesinin ve toplumun beklentilerine uygun bir şekilde uyumlu bir birey olmasının, baba mesleği olan tüccarlığı kabul etmesinin hikâyesi anlatılır. Başkahramanın yaşadığı dönem, hayatından kesitler sunularak anlatılır. Kahramanın hayatına yön vermesi, anlam arayışının sınanması, hayatı deneyimleyerek gençlik çağından duygusal ve psikolojik olgunluğa erişmesi bir süreç olarak sergilenir. Bu romanlarda kahraman yolculuğu boyunca aile, aşk, cinsellik, eğitim süreçleri, mesleki kariyer vb. alanlarda sınanır ve başarısız olur. Yaşadığı başarısızlıklardan sonra hayatın anlamını ve önemini kavrar, bir aydınlanma (epifani) yaşar. Aydınlanmadan sonra toplumla uzlaşarak zihinsel ve ruhsal gelişimini, kendini gerçekleştirmeyi başararak topluma uyum sağlayan bir karaktere kavuşur. Uyum ve denge *Wilhelm Meister’in Çıraklık Yılları* örneğinde olduğu gibi bu romanlarda öne çıkan temadır. Bu tür sanatçı romanlarında kahramanın yolculuğu olumlu bir gelişmeyle, evlilikle, toplumsal beklentilerin karşılanmasıyla ya da iş hayatına atılarak sanatsal ideallerinden vazgeçmeyle sonuçlanır. Engelberd’in bahsettiği ikinci tip sanatçı kahramana ise James Joyce’un *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi* eseri örnek gösterilebilir. Bu romanda başkahraman olan ve Joyce’un yaşamından izler taşıyan Stephen Dedalus’un hayatı, ailesini, toplumunu ve inançlarını karşısına alarak sanatı yaşamının merkezine yerleştirmesi ve sanatçı bir kahramanın edebi idealleri uğruna vatanını, ailesini, rahipliği hatta ırkını arkasında bırakarak ateşte yanacağını bilmesine rağmen

kanatlarını özgürce göğe doğru çırpmasıyla sonuçlanır. Künstlerroman bir sanatçı kahramanın anlatının merkezinde yer aldığı, bu kahramanın sanatçı oluş yolculuğunun, geçirdiği aşamaların ele alındığı romanlardır. Sanatçının yaşamı, hayatına ve sanatına tesir eden olaylar ve kişiler, ebeveynleriyle bağları, eğitim, din, otorite ile ilişkileri ve bunun sanatına yansımaları, sanat ve estetik anlayışının oluşumu, sanatçının yaşadığı aşklar, bireyler ve toplumla kurduğu iletişim ve tüm bunların sanatçının oluşumu üzerindeki etkileri sanatçı romanlarının ele aldığı konulardır. Künstlerroman bir sanatçının oluşumunun ve estetik anlayışının, gelişiminin ortaya konduğu romanlardır. Bir oluşum, gelişim romanı olması hasebiyle tüm künstlerromanlar bildungsromandır; bu roman türünü daha iyi analiz edebilmek için bildungsroman ile olan bağlarına daha detaylı bir şekilde eğilmek gerekmektedir. Goethe'nin 1795 yılında yayımlanan *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları* adlı romanı bildungsroman türünün ilk örneği kabul edilir. Bu roman bildungsroman olmasının yanı sıra Wilhelm'in sanat serüvenini, sanatçı oluşumunu da anlattığı için ilk künstlerroman sayılır. Bu özdeşlikten ve künstlerromanın bildungsromanın bir alt türü olmasından dolayı künstlerromanlar bildungs geleneğinin tematik ve kurgusal özelliklerini devam ettirirler. Parla'ya göre 20. yüzyılın yüksek modernizm diye adlandırılan ilk otuz yıllık döneminde Batı'da yaygınlaşan sanatçı romanları (künstlerroman), 19. yüzyılın en yaygın ve saygın türü olan büyüme romanlarının (bildungsroman) türevidir. Künstlerroman, bildungsromanın çocukluk, ergenlik, gençlik ve olgunluk doğrultusunda kronolojik bir biçimde ilerleyen yapısını devam ettirmiş, bu anlatıyı sanatçının oluş yolculuğuna yani estetik bir arayışa dönüştürmüştür. Romanın sanatçı adayı bu arayışın öznesi olacak kadar yeteneklidir, fakat sanatçı kişiliğini oluşturamadığı için duygusal ve düşünsel açıdan karmaşa içindedir. Bu tür romanlarda genç sanatçı adaylarının kendilerini var eden yazarlarının hayatıyla örtüşen yönleri vardır. Harry Levin'e göre sanatçı romanları, bildungsromandan daha gerçekçidir çünkü yazarın yaşamıyla künstlerromanın genç sanatçı adayı olan başkişisinin yaşamı benzerlikler taşımaktadır. Künstlerroman yazarları bir anlamda kendi yaşamlarından izler taşıyan otobiyografik göndermeleri olan romanlar yazmışlardır (Parla, 2015, s. 236).

Parla, künstlerromanların başkişileri olan bu genç sanatçıların Joyce'un yazar kahramanı Stephen Dedalus'un deyişiyle "ruhunun tezgâhında ırkının yaratılmamış

bilincini” yaratma iddiasında olduklarını belirtir. Ona göre, sanatçı kahramanlar modernitenin büyüttüğü kahramanlardır. Bu sanatçı kahramanlar, daha iyi bir dünya olmadığını düşünen, umudun sadece sanatta olduğuna iman etmiş, sanatın fildişi kulelerinde yaşayan ve sanatıyla mutlu olacağına inanan, kendini sanatla var etmeye çabalayan kişilerdir.

Parla, büyüme romanlarının toplumun ancak vicdan sahibi bireylerce kurtulabileceği mesajını verdiğini, sanatçı romanlarının ise kurtuluşun sanatçı çevrelerin oluşturduğu Bohemya’dan geleceğini belirtir. Toplumla uyuşamayan ve toplumun değerlerine karşı kayıtsızlıklarını sergilemekten memnun olan bu sanatçı kahramanlar, birey olarak insana karşı duyarsız kalamazlar. Kendi yaşamlarıyla sıradan bireylerin hayatları arasında ortak noktalar buldukları için sıradan bireylerin yaşamlarını önemserler. Büyüme romanlarında sanatçı romanların da birey olarak başkışilerinin ortak düşmanları; insanların maddiyatı önceleyen yaşam anlayışları, önyargılar, ikiyüzlülük, çifte standartlar, farklı olanı kabullenememek ve bastırmak, çıkarı tek amaç olarak gören anlayış idi. Sanatçı romanlarının yazarları, başkışileri olan sanatçı adayları aracılığıyla sıradan bireye yönelerek bu durumu aşmaya çalışırlar (Parla, 2015, ss. 235-236). Künstlerroman türü; sanatçı kahramanların oluşum süreçlerinin anlatıldığı ve bu süreçlerde yaşanan çatışmaları, sıkıntılar , sanatçı benliğin problemli yanlarını, gerçek dünya ile kurmaca arasında inşa ettiği ilişkiyi ele alması bakımından ayrı bir kategoride değerlendirilir. G rsel Aytaç, sanatçı romanlarının, yazarın hayat felsefesinin ve estetik fikirlerinin işlendiği bir roman türü olduğunu ifade eder (Aytaç, 1990, s. 366)

Yetim veya  ks z bir  ocuk ile ona yol gösteren yedek ebeveyn figürü, ilk cinsellik deneyimi ile başarısız aşklar, hayata atılma, yolculuklar, deneyimler ve başarısızlıklar sonucu tecrübe kazanma, başarısızlıklardan sonra ortaya çıkan trajik anların sanat arca sunulması, toplumla uzlaşma, uyum, zihinsel ve ruhsal olgunluğa erişme gibi ortak temalar bu anlatıları belirleyen esaslardır. Bu temaların ele alındığı bir roman olduğunu öne sürerek bir sanatçı romanı olarak incelediğim *Huzur* romanının mimarisini bütün unsurlarıyla göstermeye çalıştım.

KAYNAKÇA

- Açık, T. (2016). 19. Yüzyıl Bildung Çağı?, Paylaşımlar: Üniversite, Bilgi, Üretim. Der. Mücen, Barış; Topal, Çağatay; Yıldırım, Erdoğan. İletişim Yayınları.
- Alptekin, T. (2015). Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür, Bir İnsan (4. bs). İletişim Yay.
- Anar, T. (2020). Huzur Atlası (1. bs). Kapı Yayınları.
- Atay, O. (2011). Tutunamayanlar. İletişim Yayınları.
- Aydın, A. (2009). Nerval'den Hilmi Yavuz'a "Kara Güneş" İmgesi. Turkish Studies, 4(8), 534-551.
- Aydın, M. (2006, Ağustos). Tanpınar'da Eski ve Yeni Üstüne. Toplumbilim, 20, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı.
- Aytaç, G. (1981). "Sanatçı Romanı"na Bir Adım: Selim İleri'nin "Yaşarken ve Ölüirken". Yazko Edebiyat, 13, 111-121.
- Aytaç, G. (1990). Edebiyat Yazıları I (1. bs). Gündoğan Yay.
- Aytaç, G. (1999). Genel Edebiyat Bilimi. Say Yay.
- Aytaç, G. (2016). Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler (4. bs). Doğu Batı Yay.
- Ayvazoglu, B. (1997). Gelenegin Direnisi. Ötüken Yay.
- Bahtin, M. M. (2004). Dostoyevski Poetikasının Sorunları (C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.
- Ballard, E. (2012). Epifani: Hayat Değiştiren Anlar (S. Demirci, Çev.). Kuraldışı Yayıncılık.
- Bataille, G. (2016). Edebiyat ve Kötülük (A. Sönmezay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Beebe, M. (1964). Ivory Towers and Sacred Founts: Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce. New York University Press.
- Berkes, N. (1997). Unutulan Yıllar. İletişim Yay.
- Berksoy, B. (2002, Ocak). Tanpınar'da Eleştirel ve Karşılaştırmacı Düşüncenin Estetiği,. Hece Dergisi, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, 60-83.
- Beyatlı, Y. K. (2004). Kendi Gök Kubbemiz. Yapı Kredi Yayınları.
- Boym, S. (2009). Nostaljinin Geleceği (F. B. Aydar, Çev.). Metis Yayınları.
- Boym, S. (2010). Tırnak İçinde Ölüm Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler (E. Ayhan, Çev.). Metis Yayınları.

- Cansever, T. (2013). *Osmanlı Şehri*. Timaş Yayınları.
- Carr, E. H. (1994). *Tarih Nedir? (5. bs)*. İletişim Yayınları.
- Cebeci, O. (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İthaki Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Collingwood, R. G. (2010). *Tarih Tasarımı (K. Dinçer, Çev.)*. Doğu-Batı Yay.
- Cuddon, J. A. (1998). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books.
- Çetin, N. (2019). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Akçağ Yayınları.
- Çoruk, A. Ş. (Ed.). (2019). *Geçmişten Geleceğe Kapalıçarşı*. İTO Ekonomik ve Sosyal Tarih Yayınları.
- Dayanç, M. (2020). Yahya Kemal'in "Ses" Adlı ("Ver" Redifli) Rubaisinin Çözümlemesi. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)*, 21, 13-40. <https://doi.org/10.30767/diledeara.664784>
- Dellaloğlu, B. F. (2021). *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*. Timaş Yayınları.
- Demiralp, O. (2000). *Aydaki Adam*. *Kitap-lık*, 40, 92-98.
- Dilthey, W. (1985). *Poetry and Experience (R. A. F. Rodi, Çev.)*. Princeton University Press.
- Dostoyevski, F. M. (2012). *Ecinniler (M. Beyhan, Çev.)*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Edgü, F. (2002). *Bir Gül Bu Karanlıklarda*. Kitabevi Yay.
- Eagleton, T. (2017). *Kötülük Üzerine Bir Deneme*. İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2005). *Seksen Sonrasından Günümüze Edebiyat*. *Pasaj Edebiyat Eleştiri Dergisi*, 2, Eylül/Aralık, 9-36.
- Emil, B. (1959). *Servet-i Fünuncular ve Dekadanlık Meselesi*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü.
- Engelberg, E. (1968). James and Arnold: Conscience and Consciousness in a Victorian "Künstlerroman". *Criticism*, 10(2), 93-114.
- Enginün, Kerman. (2007). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*. Dergâh Yay.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü (6. bs)*. Remzi Kitabevi.

- Esen, N., & Kılıç, E. (Der.). (2008). *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası (1. bs). İletişim Yayınları.*
- Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi. Agora Kitaplığı.*
- Feridüddin Attar. (2020). *Mantıku't-Tayr Kuşların Diliyle (M. Çiçekler, Çev.). Kaknüs Yayınları.*
- Freud, S. (1908). *Creative Writers and Day Dreaming. Hogard.*
- Frye, N. (2008). *Kudretli Kelimeler (S. Aygül Baş, Çev.). İz Yayıncılık.*
- Fulford, A., & Hodgson, N. (2016). *Philosophy and Theory in Education: Writing in the Margin. Routledge.*
- Gadamer, H. G. (2023). *Hakikat ve Yöntem (H. Arslan, Çev.). Paradigma Yay.*
- Meryem, Galata, ,2015, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Mitolojik Unsurlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.*
- Goethe, J. W. (2018). *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları. (Firuzan G. Gerhold, Çev.)*
- Gohlman, S. A. (1990). *Starting Over, The Task of the Protagonist in the Contemporary Bildungsroman. Garland Publishing.*
- Golban, P., & Benli, D. (2015). *A Modernist Insight into Character Formation: The Bildungsroman and Its Thematic Perspectives in Jacob's Room., The Annals Of Ovidius University Ofconstantina, 26, 22-43.*
- Gökçek, F. (2007). *Bir Tartışmanın Hikayesi: Dekadanlar. Dergâh Yay.*
- Graham, S. (Ed.). (2019). *A History of the Bildungsroman. Cambridge University Press.*
- Griffin, D. R. (1976). *God, Power and Evil: A process Theodicy. The Westminster Press.*
- Gros, F. (2017). *Yürümenin Felsefesi (A. Ulutaş, Çev.). Kolektif Kitap.*
- Güngör, E. (2006). *Kültür Değişimleri ve Milliyetçilik. Ötüken Yay.*
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk (4. bs). Metis Yayınları.*
- Gürbilek, N. (2016). *Kör Ayna, Kayıp Şark Edebiyat ve Endişe. Metis Yay.*
- Gürle, F. M. (2013). *"Wandering on the peripheries": The Turkish novelistic hero as "Beautiful Soul". Journal of Modern Literature, 36(4), 96-112.*

- Gürle, M. (1996). *The Concept of Bildung in Hegel's Phenomenology and Nineteenth Century European Novel*. Boğaziçi.
- Gürle, M. (2016). *Ölümlerle Konuşmak Shakespeare'den Joyce'a Tutunamayanlar'da Edebi Miras Meselesi* (Ü. Küçükislamoğlu, Çev.). İletişim Yayınları.
- Hansen, W. (2018). *Yunan ve Roma Mitolojisi* (Ü. H. Yolsal, Çev.). Say Yayınları.
- Harasym, S. (Ed.). (2021). *Kayıp Yüzleşme Levinas ve Lacan* (K. Gülen, Çev.). FOL Kitap.
- Hesse, H. (2019). *Demian* (K. Şipal, Çev.). Can Yayınları.
- Hick, J. (1985). *Evil and the God of Love*. Macmillan.
- Holman, C. H., & Harmon, W. (1992). *A Handbook to Literature*. Macmillan.
- İlaslan, S. (2021). *Epifani Kavramı ve Edebî Eserlerde Epifani*. Siirt Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Fikriyat Sosyal Bilimler Araştırmalar Dergisi, 1(2), 162-182.
- İnci, H. (Ed.). (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar/ Tanpınar Zamanı Son Bakışlar*. Kapı Yayınları.
- Jameson, F. (1986). *Third-world literature in the era of multinational capitalism*. Social Text, 15, 65-88.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm ideolojisi: Edebiyat yazıları* (K. Atakay, Birkan T., Çev.). Metis Yayınları.
- Joyce, J. (2018). *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* (M. Belge, Çev.). İletişim Yay.
- Joyce, J. A. A. (2017). *Ulysses* (N. Erkmen, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2000). *Yitirilmiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakar Modernliğin Estetik Düzlem*. Doğu- Batı, 11, 9-43.
- Kantarcıoğlu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. Paradigma Yay.
- Kaplan, M. (1962). *Bir Şairin Romanı: Huzur*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 12, 33-86.
- Kaplan, M. (2013). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* (6. bs). Dergâh Yay.
- Kefeli, E. (2012). *Batı Edebiyatında Akımlar*. Dergâh Yay.
- Kluge, F. (Akt. D. Ç. Ünal). (1989). *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (22. bs). Walter de Gruyter Verlag.

- Kurt, K. (2020). Bizde Roman'ı Tamamlayan Kötülük: Huzur'da Dostoyevski. *Yeni Türk Edebiyatı*, 22, 129-146.
- MacKay, M. (2018). *Roman Nedir?* Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- MacIntyre, A. (2001). *Erdem Peşinde Ahlak Teorisi Üzerine Bir Çalışma*. Ayrıntı.
- Mardin, Ş. (1991). *Türkiye'de Din ve Siyaset 3. İletişim Yayınları*.
- Maynard, J. R. (2005). "The bildungsroman" A compain to the Victorian Novel". Blackwell Publishers.
- McCloskey, H. J. (1960). God and Evil. *The Philosophical Quarterly*, 10(39), 97-114.
- McCloskey, H. J. (1974). *God and Evil*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Moran, B. (2011). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (23. bs). İletişim Yay.
- Moretti, F. (2000). *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.
- Nerval, G. de. (1955). *El Desdichado* (A. Obay, Çev.). *Tercüme (Dergisi)*, XI(60), Ankara.
- Nordenbo, S. E. (2002). Bildung and the Thinking of Bildung. *Journal of Philosophy of Education*, 36(3), 341-352.
- Okay, O. (2010). *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar* (2. bs). Dergâh Yay.
- Ovidius. (2018). *Aşk Sanatı (Ars Amatoria)* (Ç. Dürüşken, Çev.). *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*.
- Önen, Y., & Şanbey, C. Z. (2020). *Almanca-Türkçe Sözlük 2020. İçinde Almanca-Türkçe Sözlük 2020—TDK Bilim* (C. 1). TDK.
- Özmen, K. (2024). Tanpınar'ın "Suad'ın Mektubu" Ya da Bir "Tutunamayanlar" Öyküsü. *Frankofoni*, 44, 113-150.
- Pamuk, O. (2002). *Bir Gül Bu Karanlıklarda*. Kitabevi Yay.
- Parla, J. (2002). *Babalar ve Oğullar/ Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2015). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* (3. bs). İletişim Yay.
- Peterson, M. L. (1992). *Introduction: The Problem of Evil, Selected Readings*. University of Notre Dame Press.

- Rentzsch, Şahin, J., İbrahim (Ed.). (2018). *Tanpınar'ın Saklı Dünyası Arayışlar-Keşifler- Yorumlar. Doğu Batı Yayınları.*
- Ricoeur, P. (2007). *Yorum Teorisi/ Söylem ve Artı Anlam* (G. Y. Demir, Çev.). Paradigma Yay.
- Rilke, R. M. (2018). *Malte Laurids Brigge'nin Notları* (B. Necatigil, Çev.). Can Yayınları.
- Seret, R. (1992). *Voyage Into Creativity: The Modern Künstlerroman*. P. Lang.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet* (B. Bozkurt, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Shayegan, D. (2017). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni*. Metis Yayınları.
- Solnit, R. (2016). *Yol Aşkı ve Yürümenin Tarihi* (E. Kıvılcım, Çev.). Encore Yayınları.
- Srinivasan, S. (2018). *Liberal education and its discontents: The crisis in the Indian university*. Taylor & Francis.
- Summerfield, G., & Downward, L. (2012). *New Perspectives on the European Bildungsroman*. Bloomsbury Publishing.
- Sağlam, N. (2018). *Bir Güneş Avcısı Ahmet Hamdi Tanpınar* (Editörler: Şahin, İ. Depe D. Ankay N.) Doğu Kütüphanesi, İstanbul.
- Şahin, İ. (2012). *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu* (2. bs). Kapı.
- Şolohov, M. (1983). *Yazarın Sorumluluğu* (E. Yalçın, Çev.). De Yayınevi.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (7. bs). Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (1989). *Beş Şehir*. M.E.B. Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1998). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (5. bs). Dergâh Yay.
- Tanpınar, A. H. (2000). *Yaşadığım Gibi* (Haz. Birol Emil) (3. bs). Dergâh Yay.
- Tanpınar, A. H. (2002). *Mücevherlerin Sırrı* (Der.Turgay Anar,Şaban Özdemir, İlyas Dirin) . YKY.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. Dergâh Yay.
- Tanpınar, A. H. (2016). *Hep Aynı Boşluk Denemeler Mektuplar Röportajlar* (E. Gökşen, Ed.). Dergâh Yay.
- Tanpınar, A. H. (2017). *Huzur* (28. bs). Dergâh Yay.
- Tanpınar, A. H. (2018). *Yahya Kemal*. Dergâh Yay.

- Tanpınar, A. H. (2019). *Suat'ın Mektubu* (İnci, H. İşlet, B. Er, H. Ed.; 6. bs). Dergâh Yay.
- Timur, T. (1991). *Osmanlı-Türk Toplumunda Tarih, Toplum ve Kimlik*. Afa Yayıncılık.
- Törenek, M. (2009). *Başka Hayatlar Peşinde Tanpınar'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme* (1. bs). Kitabevi.
- Tural, S. (2010a). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Makale ve Denemelerinde İnşa Ettiği Roman: Huzur. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 23, 183-206.
- Tural, S. (2010b). Huzur Romanında Nihilist Bir Karakter: Suad. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(4), 1487-1498.
- Tural, S. (2018). *Modern Türk Edebiyatının 200'ü* (1. bs). Otto.
- Tural, S. (2019a). Dekadans Korkusunun Romanı: Huzur. *Cins Dergi*, 41, 42-43.
- Tural, S. (2019b, Ocak). Türk Edebiyatının Dekadansla İmtihanı (I). *Cins Dergi*, 40, 42-43.
- Tural, S. (2019c, Mart). Rind, Bohemin Nesi Olur? Ya da Divan Şiirinin Edebiyata Davet Edilmesi. *Cins Dergi*, 42, 28-29.
- Tural, S. (2023, Eylül). Put Kırma Töreni: İnce Memed'e İnce Bir Bakış. 96, 42-43.
- Tural, S. (2024, Ekim 4). "Ulusal Alegori Bağlamında Bir Soru: Frederic Jameson 'Huzur' romanını okudu mu(?)". *Independent Türkçe*. <https://t.co/yGXEHdM31k>
- Uçman, A. (haz.). (2013). *Edebiyat Dersleri*. Dergâh Yay.
- Uçman, A., & İnci, H. (2002). *Bir Gül Bu Karanlıklarda*. Kitabevi Yay.
- Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Mai ve Siyah* (3.). Can Yayınları.
- Ünal, D. Ç. (2003). *Alman Eğitim Romanında Avangard Dönüşümler* [Ankara Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Watt, I. (2016). *Modern Bireyciliğin Mitleri/Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe* (M. Doğan, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Wellek, R., & Warren, A. (2019). *Edebiyat Teorisi* (Ö. F. Huyugüzel, Çev.). Dergâh Yay.
- Yahya Kemal. (2015). *Eski Şiirin Rüzgârıyla. İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları*.

Yaran, C. S. (1997). *Kötülük ve Theodise. Vadi Yayınları.*

Yücel, H. A. (1945). *Yunan Özel Sayısı. Tercüme, I II III.*

Yücel, H. A. (1989). *Edebiyat Tarihimizden. İletişim Yayınları.*

Zweig, S. (2019). *Üç Büyük Usta: Balzac Dickens Dostoyevski (N. Ermiş, Çev.).*

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları; Yıldırım, Erdoğan. İletişim Yayınları.

.

