

**T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM
ANABİLİM DALI**

**AHMET HAMDİ TANPINAR VE TÜRK MODERNLİĞİ: TANPINAR'IN
ROMANLARINDA MODERNLİK, ZAMAN VE MEKÂN**

Yüksek Lisans Tezi

Esra SEZGİN

Ankara - 2015

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM
ANABİLİM DALI

AHMET HAMDİ TANPINAR VE TÜRK MODERNLİĞİ: TANPINAR’IN
ROMANLARINDA MODERNLİK, ZAMAN VE MEKÂN

Yüksek Lisans Tezi
Esra SEZGİN

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ESER KÖKER

Ankara- 2015

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(...../...../20...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

.....

İmzası

.....

T.C

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM
ANABİLİM DALI

AHMET HAMDİ TANPINAR VE TÜRK MODERNLİĞİ: TANPINAR'IN
ROMANLARINDA MODERNLİK, ZAMAN VE MEKÂN

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı:

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

.....
.....
.....
.....
.....
.....

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi:.....

İÇİNDEKİLER.....	I
ÖNSÖZ.....	II
KISALTMALAR.....	III
GİRİŞ.....	1
I.BÖLÜM: MODERNLİK, ZAMAN VE MEKÂN.....	7
1.1.Modernliğin Zamanı ve Mekânı Tarihsel ve Toplumsal Olarak Kuşatması..	7
1.2.Modernlik Üzerine Yazında Zaman ve Mekân Örgütlenmesi Üzerine Bir Değerlendirme.....	12
1.2.1.Modernlik, Zaman-Mekân ve Edebiyat.....	17
1.2.2.Romanlar ve Modernlik Tecrübeleri.....	22
1.3.Türkiye’de Modernlik ve Edebiyat.....	24
1.3.1.Türk Edebiyatı’nda Ahmet Hamdi Tanpınar ve Modernlik Tartışmaları.....	27
II.BÖLÜM: AHMET HAMDİ TANPINAR’IN ROMANLARINDA MODERNLİK, ZAMAN VE MEKÂN	
2.1.Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında Zaman.....	45
2.1.1.Geçmiş Zaman – Şimdiki Zaman Karşıtlığı.....	45
2.1.2.Tarih Kurgusu İçinde Osmanlı – Cumhuriyet İkiliği.....	63
2.2. Tanpınar’ın Romanlarında Modernliğin Mekânsal Görünümü.....	72
2.2.1.Ev ve Ev Dışı Mekânlarda Modernlik.....	72
2.2.1.1.Kültürel Değişimin Simgesi Olarak Kurgulanan Evde Modernlik.....	72
2.2.1.2. İnanç Mekânları ve Modernlik	87
2.3.Mekânda Doğu – Batı Karşıtlığı.....	90
2.3.1. Doğu – Batı Karşıtlığının Simge Mekânı Olarak Çarşılar.....	90
2.3.2. Semtlerde Doğu – Batı Karşıtlıkları.....	93
SONUÇ.....	98
KAYNAKÇA.....	101
ÖZET.....	108
ABSTRACT.....	109

ÖNSÖZ

Benim için oldukça zorlu ve talihsizliklerle dolu geçen, bu nedenle normal süreyi fazlasıyla aşan tez dönemim boyunca, öncelikle yoğun çalışma temposu içinde tez danışmanım olmayı kabul eden, her şeye rağmen bana zaman ayırmaya çalışan, sabır ve anlayış gösteren, yardımlarını esirgemeyen sevgili hocam Prof. Dr. Eser Köker'e sonsuz teşekkürler ederim. Jüri üyelerim Prof. Dr. Ülkü Doğanay'a ve Doç. Dr. Sevilay Çelenk Özen'e de yapıcı eleştirileri ve katkıları için çok teşekkür ederim.

Beni, aldığım her kararda destekleyen, her zaman ve her koşulda yanımda olan ve bu süreçte de benden desteğini esirgemeyen sevgili aileme ve en yakın dostlarım Belma ve Selma Özhan'a ve Merve Ertekin'e teşekkürü bir borç bilirim.

Kendisi de benimle aynı süreçten geçmiş olan sevgili dostum Cihan Serdaroğlu'na ve Arş. Gör. Ceren Salmanoğlu'na da desteği ve yardımları için minnettarım.

KISALTMALAR

a.g.e. : Adı geçen eser.

a.g.m. : Adı geçen makale.

Bkz. : Bakınız

ev. : Çeviren

Der. : Derleyen

Akt. : Aktaran

Haz. : Hazırlayan

Ed. : Editör

s. : Sayfa numarası

GİRİŞ

Bu tezde, modernlik ve roman arasındaki yakın ilişkiden yola çıkılarak Türk modernliği, Ahmet Hamdi Tanpınar¹'ın romanlarında zaman ve mekân bağlamında; geçmiş zaman-şimdiki zaman, Osmanlı-Cumhuriyet, Doğu-Batı, geleneksel-modern ikilikleri ve bu ikiliklerin mekânsal görünimleri çerçevesinde irdelenmektedir. Türk modernliğinin, Tanpınar'ın romanları üzerinden irdelenmeye çalışılmasının nedeni, modernlik üzerine geliştirilen literatürde Tanpınar'ın fikirlerinin önemli bir yer tuttuğunun tespit edilmiş olması ve bu meselede Tanpınar'ın, Batılı olmak için gelenekten kopmaya gerek olmadığını, kendi geleneğimizi de içine alan, hatta buna dayanan bir modernliğin geliştirilebileceğine inanmasıdır (Dellâloğlu, 2013:163). Tanpınar'ın geçmişe, eski kültüre, tarihe ve geleneksel sanatlara düşkünlüğü yanlış

¹ 1901'de İstanbul'da, Şehzadebaşı'nda doğan Ahmet Hamdi Tanpınar, babasının (Babası, aslen Batumlu olan Hüseyin Fikri Efendi'dir.) kadı olması nedeniyle çocukluğunu çeşitli illerde geçirir. Babasının Kerkük'ten Antalya'ya tayini nedeniyle çıktıkları yolculukta, Musul'da tifüse yakalanan annesini kaybeden Tanpınar'ı, ninesi-anneannesi büyütür. Anneannesinin anlattığı masalların, halk hikâyelerinin, efsanelerin Tanpınar'ın çocukluk muhayyilesinde önemli bir yeri olmuştur. Tanpınar, *Beş Şehir*'in "Erzurum" bölümünde babasının görevi nedeniyle, on bir gün boyunca deve sırtında yaptıkları Siirt- Erzurum yolculuğunda ninesinin ona anlattığı masallardan bahseder. Antalya'ya geldiklerinde Birinci Dünya Savaşı'nın zor koşullarına tanık olurlar. 1918'de Antalya Lisesi'nden mezun olan Tanpınar, yüksek öğrenim için İstanbul'a gelir. Baytar Mektebi'ne kayıt olarak bu okula bir yıl devam eder. Bir yıl sonra Edebiyat Fakültesi'ne kaydını yaptırır; felsefe ve tarih bölümleri arasında kararsız kalan Tanpınar, Edebiyat bölümünde Yahya Kemal'in ders verdiğini öğrenince bu bölüme gitmeye karar verir. Öğrenciliğinin ilk yıllarında, o zamanlar bir akademi özelliği gösteren kahvehaneleri keşfeder. Gittiği en önemli kahvehane İkbâl Kırathanesi'dir. İkbâl, 1921'de çıkmaya başlayan *Dergâh* dergisinin de karargâhı olur. Yahya Kemal, Mustafa Şekip Tunç, Osman Cemal Kaygılı, Ahmed Hâşim, Abdülhak Şinasi buraya gelen isimlerdendir. Edebiyat Fakültesi'nden mezun olduktan sonra Erzurum, Konya, Ankara gibi çeşitli şehirlerde edebiyat öğretmenliği yapar. 1939'da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde ders vermeye başlar. 1943'te CHP Maraş milletvekili olur. Beş yıllık milletvekilliğinden sonra, 1948'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne atanır. Hiç evlenmeyen, hayatı; pansiyonlarda, bekâr odalarında geçen Tanpınar'ın, evlenmediğine pişman olduğu ve sıcak bir yuva özlemi çektiği iddia edilmektedir (Okay, 2010: 41). Ancak, Tanpınar'ın bakmakla yükümlü olduğu bir ailesi vardır; babası, kız kardeşi ve eniştesi gibi aile üyelerine yaptığı maddi destek nedeniyle sık sık parasal sorunlar yaşar (Okay, 2010: 42). Ömrü boyunca yurt dışına gidemediğinden yakınan Tanpınar, ancak hayatının son yıllarında, 1953'te Paris'e gitme fırsatını bulur. Sık sık sağlık sorunları yaşayan Tanpınar, 23 Ocak 1962'de kalp krizi nedeniyle yaşama veda eder.

yorumlanarak, onun muhafazakâr olarak algılanmasına neden olmuştur. Oysa bugün gelinen noktada, Batı merkezli modernlik, Batı dışı toplumların kendi geleneklerini de içeren, yerel kültürlerini dışlamayan, kendilerine özgü bir modernliğe dönüşebilmiştir² (Göle, 2012: 164). Tanpınar'ın ifade etmeye çalıştığı tam da budur: “Kendi köklerimize dayanan”, maziye inkâr etmeyen ama “mazinin ölü köklerinin atıldığı”, Doğu’yu da Batı’yı da yeni kültür için beslenilebilecek bir “kaynak” olarak gören modernlik anlayışı (2010: 171). Hem Batı modernliğini yakından tanıyan hem de Türk modernliğini kendi toplumsal-kültürel koşulları içinde tarihsel devamlılık ve bütünlük fikri açısından ele alan Tanpınar'ın fikirlerinin, kendi döneminde pek anlaşılamamış olsa da bugünün modernlik anlayışında ve tartışmalarında önemli bir referans kaynağı olduğu açığa çıkmaktadır (Dellâloğlu, 2013: 53-54).

Türk toplumunun Tanzimat’la başlayan modernlik serüveninin, toplumsal yaşamda Doğu ve Batı medeniyetleri arasında bölünmeler ve ikilikler yarattığına ilişkin değerlendirmelerin Türk edebiyatında ve eleştiri geleneğinde önemli bir yerinin olduğu (Moran, 2011: 21; Parla, 2010: 12) görülmektedir. Cumhuriyet döneminde iyice derinleşen bu ikiliklerin ve bölünmüşlüklerin, dönemin edebiyatçılarının ve romancılarının, üzerinde düşündüğü ve yazdığı en önemli mesele olduğu bilinmekle birlikte, bu konunun Tanpınar'ın denemelerinden romanlarına kadar uzanan eserler silsilesine hâkim olduğu, hatta Tanpınar'ın bu meseleyi sanatı için bir kaynak olarak kullandığı, eserlerinden ve kendisiyle ilgili olarak yapılan eleştirilerden anlaşılmaktadır (Pamuk, 2008: 448).

² Bu noktada "yerel modernlikler" kavramı gündeme gelmektedir. "Yerel modernlik", mekân, zaman ve kültür bağımlı, modernliğin daha bir içerden yerli okumasını yapmaktır (Göle, 2002: 164).

Tanpınar'ın modernlik anlayışının temeli olan bütünlük fikri, onun zaman ve mekân anlayışına da yansır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e, gelenekselden moderne geçerken geçmiş ile bugün arasındaki bağın koparılması, eski kültürün tümüyle silinip atılması zaman ve mekândaki bütünlüğü de parçalamıştır. Romanın, parçalanmış zamanın anlatısı olduğu ve romancıların da bu parçalanmışlığa bir bütünlük arayışıyla yazdıkları düşünüldüğünde; Tanpınar'ın, romanlarında geçmişin yekpâre zamanından bahsetmesi, bu zamana özlem duyması boşuna değildir. Yekpâre zamanı, sanatının merkezine koyan Tanpınar, romanları aracılığıyla parçalanmış zaman ve yekpâre zaman arasında bağlantı kurmaya çalışmaktadır (Parla, 2001: 282).

Tanpınar'ın Türk modernliğine bakışını, modernliğin toplumda yarattığı çelişkilerin ve ikiliklerin zamana ve mekâna dair algılarda görünüş biçimlerini Tanpınar'ın romanları üzerinden ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, öncelikle modernlik ve modernliğin edebiyat üzerinden okumasını yapan çalışmalar ele alınıp sonrasında Tanpınar'ın *Huzur*³ (1949), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*⁴ (1961), *Sahnenin Dışındakiler*⁵ (1973), *Mahur Beste*⁶ (1975) ve *Aydaki Kadın*⁷ (1986) romanları,

³ Bu çalışmada *Huzur*'un, Dergâh Yayınları'nın yaptığı 2010 basımı temel alınmıştır. 22 Şubat-2 Haziran 1948'de *Cumhuriyet*'te tefrika edilen *Huzur*'un ilk basımı, 1949'da Remzi Kitabevi tarafından yapılmıştır.

⁴ *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*' nün, Dergâh Yayınları'nın yaptığı 2011 basımı temel alınmıştır. İlk basımı, 1961'de Remzi Kitabevi tarafından yapılmıştır.

⁵ *Sahnenin Dışındakiler*' in, Dergâh Yayınları tarafından yapılan 2011 basımı temel alınmıştır. 1950'de *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edildikten sonra, ilk basımı, 1973'te Büyük Kitaplık tarafından yapılmıştır.

⁶ *Mahur Beste*' nin, Dergâh Yayınları tarafından yapılan 2005 basımı temel alınmıştır. 1944'de *Ülkü*'de tefrika edilen *Mahur Beste*'nin ilk basımı 1975'te Yapı Kredi Yayınları tarafından yapılmıştır.

Tanpınar'ın hayatı ve diğer eserlerinden yararlanılarak çözümlenmeye çalışılmaktadır.

İki bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde, modernlik öncesindeki zaman ve mekân anlayışlarının modernlikle birlikte nasıl dönüşüme uğradığından ve bu dönüşümün, edebiyattaki zaman ve mekân örgütlenmesini nasıl değiştirdiğinden söz edilmektedir. Modernlik öncesinde zaman, bir bütün olarak görülürdü. Standart bir zaman anlayışı yoktu. Her toplum, kendi ihtiyaçlarına ve önemli toplumsal olaylarına ve faaliyetlerine göre zamanı belirlerdi. Zaman, doğanın hareketlerine göre belirlenirdi; güneşin ve ayın doğuş batışı, yağmurun, karın yağışı gibi doğa olayları, toplumsal faaliyetlerin zamanını belirlemede önemli rol oynardı (Elias, 2000:72). Bu geleneksel dönemde mekâna bağlı olan zaman, henüz nesnelleşmediğinden, bir yerde zamandan söz edebilmek için öncelikle o zamanın geçtiği mekândan söz etmek gerekirdi. Çünkü zaman, mekâna göre değişebilen bir niteliğe sahip olup; zamanın algılanması, toplumdan topluma, mekândan mekâna farklılık gösterirdi. Modernlikle birlikte ise zaman, parçalanarak ve standartlaşarak mekândan ayrıldı.

Edebiyatta zaman ve mekânın örgütleniş biçimi de modernlikle birlikte değişti. Modernlik öncesinde edebiyatta zaman, bütün olarak yer alırdı. Masallar ve destanlar gibi anlatı türlerinde zaman belirli söz kalıplarıyla verilirdi. Mekân da olayların nerede geçtiğini belirtmek için bir araçtı. Modernlikle birlikte zamanın parçalanmasıyla edebiyattaki zaman da parçalandı ve bu zamana özgü bir tür olan roman doğdu. Roman, modern toplumun karmaşık ilişkilerini, bireylerin

⁷*Aydaki Kadın*' in, Dergâh Yayınları tarafından yapılan 2009 basımı temel alınmıştır. Tanpınar'ın, tamamlamaya ömrünün yetmediği *Aydaki Kadın* romanı, ölümünden sonra Güler Güven tarafından yayıma hazırlanarak, ilk basımı 1987'de Adam Yayınları tarafından yapılmıştır.

aidiyetsizlik, köksüzlük duygularını, parçalanmış zamanı, mekânı ve hayatları yansıtan bir tür olarak edebiyat dünyasında yerini aldı.

Türkiye’de de modernlikle birlikte doğan roman, Türkiye’nin modernlik sürecinde geçirdiği aşamaları, yaşadığı sancıları ve gerilimleri görebilmek ve bunları gündelik hayat pratiği içinde anlamlandırabilmek bakımından, zengin bir anlamsal-kültürel zemin sağlamaktadır. Osmanlı’nın son dönemlerinde imparatorluğu kurtarmak için başlayan modernleşme çalışmalarının, Cumhuriyet döneminde de hız kesmeden devam ettiği ve bu dönemde modernleşmenin, yeni kurulan ulus-devlette imparatorluktan geriye kalan kültürel mirası tamamen silmek, yerine yepyeni bir kültür inşa etmek biçiminde tasarlandığı ve bunun toplumsal-gündelik hayatta doğurduğu zorlukların, çelişkilerin ve ikilemlerin Türk romanında, özellikle Tanpınar’ın romanlarında temel mesele haline geldiği görülmektedir. Bu doğrultuda, çalışmanın devamında, Türkiye’nin modernlik serüveninin ve Türk Edebiyatı’nda modernliğin yer alış biçiminin ele alınmasını takiben, Ahmet Hamdi Tanpınar ve modernlik meselesi üzerine yapılan tartışmalara yer verilerek, Tanpınar’ın bu konuda Türk Edebiyatı’ndaki yeri tartışılmaktadır.

Tezin ikinci bölümünde Tanpınar’ın zaman anlayışına⁸ yer verilerek; onun zaman anlayışının, geçmişi silip zamanı süreksizleştiren Türk modernliğine yeni bir bakış getirdiği görülmektedir. Tanpınar’ın romanlarında, değişen zaman anlayışıyla birlikte mekânın nasıl değiştiğinin de izi sürülerek, modernliğin kendisini ilk olarak gösterdiği mekân olan ev ele alınmaktadır. Bu doğrultuda, öncelikle geleneksel Osmanlı evi olan konaktaki değişim irdelenmekte; sonrasında, Cumhuriyet döneminde evin, modern toplum için taşıdığı anlam tartışılmaktadır. Tanpınar’ın

⁸ Tanpınar’ın zaman anlayışı, zamanı geçmiş, şimdi ve gelecek arasında süreklilik ve oluş içinde gören Bergson’ın zaman anlayışına benzemektedir (Köroğlu, 2008: 480; Kahraman, 2008: 630).

romanlarında inanç mekânlarının, çarşıların ve semtlerin de modernlik içindeki görünümü ortaya koyulmaya çalışılmaktadır.

I.BÖLÜM: MODERNLİK, ZAMAN VE MEKÂN

1.1.MODERNLİĞİN, ZAMANI VE MEKÂNI TARİHSEL VE TOPLUMSAL OLARAK KUŞATMASI

Aristo'nun "içinde olayların geçtiği şey" (1996:63) olarak tanımladığı zaman, farklı tarihsel dönemlere ve farklı toplumlara göre değişik biçimlerde algılanmıştır. Eski toplumların zaman kavrayışı doğayla iç içedir; bu toplumlarda zaman, doğadan ayrılmamıştır:

Zamanın, doğadan o denli kopuk, dünyanın ritminden de o denli daha kesin olduğu Batı'daki zaman modelinden farklı olarak, birçok kültür için zaman, yalnız doğal dünyada ve doğanın işleyişinde beden bulur. Kuzey Amerika Kızılderilileri'nin dillerinde "dünya" sözcüğü, yıl anlamına da gelir; birinin dönüşü, diğerinin de dönüşüdür. Dakota Kızılderilileri, "Yıl, dünya etrafında bir dönüştür" der, ya da kutsal kulübe etrafında; çünkü kulübe de dünyayı temsil eden bir imgedir. Yakutlar da "dünya geçti" derler, ki bunu, "bir yıl bitti" diye tercüme edebiliriz. Brezilya'daki Mato Grosso do Sul'da yaşayan Guarani-Kaiowa Kızılderilileri, "Kaç yaşındasın?" anlamında, "Guavira, yaşamında kaç kez çiçeklendi?" diye sorarlar. Halen yaşayan, yıllla ilgili bir Mikstek sembolünde Üçüncü Yıl Çakılı'ndan bahsedilir. Aztekler'e göre zaman, birbirini izleyen beş güneş veya belirsiz uzun zaman dilimlerine göre ilerler: Dört Kaplan Güneşi, Dört Rüzgâr Güneşi, Dört Yağmur Güneşi ve içinde bulunulan Güneş'e atfen Dört Hareket Güneşi. Geleneksel Çin takvimindeyse Ejder yılı, At yılı ve Köpek yılı vardır (Griffiths, 2003: 16).

Eski toplumların zaman kavrayışının doğayı temel almasında, yerel üretim faaliyetleri önemli rol oynar. Ne zaman tohum ekileceği, ne zaman hasat yapılacağı v.s. mevsimlerle ve doğa olaylarıyla ilgilidir. Tarımsal etkinliklerle geçimini sağlayan geleneksel toplumların, zamanla yarışmak ya da zamana yetişmek gibi bir kaygıları yoktur. Zamanın yavaş aktığı bu toplumlar, bir işe başlamak için doğanın

en uygun zamanını beklerler. Zaman, doğal bir niteliğe sahip olmakla birlikte tanrısal bir niteliğe de sahiptir. Eski Yunan’da zaman tanrıları vardır. Mayalarda da zaman, bir tanrıdır. Dinsel etkinliklerin zamanını belirleme gereğinden dolayı, rahipler de çok uzun yıllar “zaman”la ilgilenmişlerdir. Rahiplerin “zaman”la ilgisi sadece dinsel faaliyetleri belirlemekle sınırlı kalmamıştır; rahipler, diğer toplumsal etkinliklerin ve üretim faaliyetlerinin zamanını da belirlemede önemli rol oynamışlardır:

Rahibin sabit görevleri arasında yer alan bir başka iş de bütün halka, buğday ekmenin ve bayram şenliklerinin zamanını bildirebilmek için, mevsimleri tespit etmektir.

İlk amaca ulaşabilmek için rahibin doğu yönünü gözleyebileceği bir noktaya tırmanması gerekmişti. Böylece her sabah güneşin doğuşunu izleyebiliyordu. Doğuda, dimdik yükselen bir dağ olduğu söyleniyordu. Ve güneş tam bu dağın ardından yükselirken görüldüğünde, o hafta yağacak ilk yağmur, ekin için yeterli sayılıyordu. Rahip, yağmurun hemen ertesi günü bir alarm verdi. Bu alarm bütün bir dağ köyünde kısa sürede yayıldı. Hemen ardından bütün köy halkı, kadın erkek demeden ellerinde kazmalar, küfeler ve sepetlerle, hep birlikte çalışmak üzere dağdan aşağıya indiler (Elias, 2000: 72).

Bu örnekte görüldüğü gibi, geleneksel toplumlarda zaman; doğayı temel alarak, yerel üretim etkinliklerine ve dinsel etkinliklere göre belirlenir. Zira, toplumsal faaliyetler ve ilişkiler henüz karmaşıklaşmamıştır.

Eski toplumlarda da gün, hafta, ay, yıl gibi zaman kavramları vardır. Ancak bunlar bahsettiğimiz gibi doğa olaylarını, yerel üretim etkinliklerini ve dinsel etkinlikleri merkeze alarak oluşturulur ve değişmez bir zaman anlayışından uzaktır:

İnkalar’ın haftaları sekiz gündü ve her haftanın sonunda kral eş değiştirirdi. Zamanın bir tanrı olduğu Mayalar’da ise, iki yüz altmış günlük periyot, takvimdeki en önemli zaman birimi kabul edilirdi; bunun hamileliğin başlangıcı

ile doğumu arasında geçen dokuz aylık bir süreyi temsil ettiği düşünülür. (...)
Sudan'daki Nuerler'de ise inek saati vardır; zaman, inekleri sağma, otlatma ve
ahıra götürme zamanına göre hesaplanır. Rajistan'da ise; akşam, sürülerin
döndüğü zamana 'sürü tozu vakti' denir. İnek saati yerel ve toplumsaldır; aynı
zamanda yerel ve toplumsal süreçlerin içinde bulunur. Saate bağlı zaman,
küresel ve her yer için geçerliken, inek zamanı, hayvanın sütüne bağlı
zamandır (Griffiths, 2003: 17).

Günlük hayatlarında zamanı üretim faaliyetlerine göre belirleyen eski toplumlar,
tarihsel zamanı belirlemede kendi toplumları için önemli olan tarihsel olayları temel
almışlardır. Örneğin eski Yunanlılar, olimpiik oyunların tekrarlarına göre olayların
tarihini belirlemeye çalışmışlar; Romalılar aynı amaçla Roma kentinin kuruluşunu,
İ.Ö. 753'ü yılların sayılmasında esas almışlar, Hristiyanlar ve Museviler de benzer
yollardan zamanı hesaplamışlardır (Elias, 2000: 72). Fransa Kralı IX. Charl, 1563'te
topluma tutarlı ve uyumlu bir takvim sunabilmek için yılın başını 1 Ocak olarak
belirlemiştir (Elias, 2000: 80). Bundan önce Fransa'da yılbaşı, paskalya geleneğinin
zamanına bağlanıyordu; bu dinsel geleneğin zaman belirlemede temel alınması,
günlerde ve aylarda birtakım kaydırmalara neden olarak takvimlerde tutarsızlık
yapıyordu.

Eski toplumlar, zamanı ölçmek için doğadan yararlanarak çeşitli saatler
geliştirmişlerdir. Güneş, su, kum, mum, baharat ve çiçek saatleri gibi saatler
geliştirilmiştir⁹. Ancak bu saatler, zaman ölçümünde bir kesinlik sağlamaktan
uzaktır:

⁹ Bu güneş saati gibi ilk saatlerin tümü doğayı kullanmıştır; su saatleri (*clepsydrae*) için su gerekliydi; mum saatleri için ateş, kum saatleri içinse kum. Yıldız saatleri için gök lâzımdı (Sahra'daki In Salah'ta yıldız saati kullanılıyordu, iyi su çekmek isteyen herkesin bir yıldız saati vardı, kimin yıldızı

Ama zaman zaman aksaklıklar oluyordu. Güneş saatleri, bulutlar gelince çalışmıyordu; su donduğunda su saatleri duruyordu; hiçbir doğal saat karanlıkta bir işe yaramıyordu. Baharat saatinin XVII. yüzyılda Fransa’da icat edildiği söyleniyor; bu saatte sayılar yerine baharatlar vardı, böylece geceleyin saatlerin ilerleyişini koklayarak veya tadarak takip edebiliyordunuz. Saatin rakkas şarkının sekteli hareketini idare eden maşalı tertibatın icadı, ilk bakışta çok da müthiş bir sansasyon yaratmadı denebilir. Yoo, aslında yarattı. Zira bu, yani mekanik saatin icadı, doğaya karşı kazanılan büyük bir zaferdi. Mekanik saatlerle yapay zaman kanatlandı (Griffiths, 2003: 242-243).

Mekanik saatin, standart zaman ölçümünün önünü açan en önemli gelişme ise Galileo (1564-1642)’nun yaptığı fizik deneyleridir. Galileo, düşen bir cismin hızını tespit etmek için yaptığı deneylerde, nabız atışları ve su saati gibi zaman ölçüm araçlarını kullanmıştır. Galileo’nun, daha önce insanların toplumsal etkinliklerini düzenlemek için kullandıkları bu su saatini geliştirerek deneylerinde, yani “doğal olayların sürelerinin ölçümünde” kullanması, toplumsal amaçla kullanılan bu saatin işlevini değiştirmiş; böylelikle yeni bir zaman kavramı, “fiziksel zaman” ortaya çıkmıştır (Elias, 2000: 151). Sosyal alandan fiziksel alana kaydırılan zaman ölçüm aracıyla ortaya çıkan bu yeni zaman anlayışı; geleneksel, merkezinde insan bulunan ve daha bütünlüklü zaman anlayışından çok farklı bir yol izlemiştir.

Galileo’nun öncülüğünü yaptığı yeni zaman anlayışını, Isaac Newton (1642-1727), bir adım daha ileriye taşımıştır. Newton’la birlikte zaman; kesin, değişmez ve matematiksel bir nitelik kazanır (Griffiths, 2003: 134). Doğanın nesnelleştirilmesiyle ortaya çıkan bir zamandır bu. Evrenin bir saat gibi işlediğini söyleyen Newton,

gökte belirliyse onun sırası gelmiş demektir. Kendi yıldızını belirleyenlere, yıldızların çocukları denirdi (Griffiths, 2003: 242).

zamanı mutlak ve tek görür. Önceleri doğa, gecede saklıdır; aya ait bu gece zamanı, Newton’la birlikte, yerini tamamen güneş zamanına bırakır (Griffiths, 2003: 134).

Bu yeni zaman kavramının mekânla ilişkisi, önceki zaman-mekân ilişkisinden farklıdır. Geleneksel toplumun Tanrı merkezli zaman anlayışına göre, zaman, mekândan bağımsız değildir. Zamanın ölçülmesi, zamanı mutlaka mekâna bağlar (Giddens, 2010: 23). Yerel toplumsal etkinliklere, dinsel törenlere, doğal olaylara bakılarak belirlenen zaman, mekâna bağımlıdır. Mekanik saatin gelişimiyle nesnelleşen zaman, giderek mekândan kopar. Zamanın ve mekânın birbirinden ayrılmasını, “zamanın boşaltılması” ve “mekânın boşaltılması” olarak adlandıran Giddens; zamanın boşaltılmasını, mekânın boşaltılması için bir önkoşul olarak görür (Giddens,2010:24). “Boş uzam”ın (mekânın) gelişimi, uzamın “yöre”den ayrılmasıyla anlaşılır. Giddens “yöre”yi, “coğrafi olarak konumlandırılmış toplumsal eylemin fiziksel ortamına işaret eden mekân fikri” (Giddens, 2010: 24) ile kavramsallaştırır. Yani bu kavramsallaştırmaya göre, modernlik öncesi toplumlarda insanlar yerel etkinlikleriyle, “mevcudiyetleriyle” toplumsal hayatın mekânsal boyutlarını belirlemiş oluyorlardı. Modernlik koşulları ise mekân’ı, yüz yüze iletişim durumundan konum olarak uzak, “namevcut” kişiler arasındaki ilişkileri geliştirerek, yöre’den koparır. Buna göre mekânlar, oldukça uzak toplumsal etkilerden ciddi şekilde etkilenecek biçimlenir.

Modernlik koşullarında zaman nesnelleşirken, mekân da homojenleşir. Bugün mekânın en belirgin özelliklerinden biri, homojenleşmedir; mekânların özelliklerinin erozyona uğraması sonucu küresel bir varoşun ortaya çıkışı, böylece de giderek özelliksizleştirilen zaman gibi, birbirinden farksız varoşların oluşumudur (Griffiths,

2003: 23). Modern zamanların yerleşim birimleri olan kentlerin yaygınlaşmasıyla birlikte, mekânsal bir aynılık baş gösterir. Her yerde birbirinin aynısı olan yapılar yükselir. Bu yapılar içinde doğanın zamanı görünmez olur; Ay'ın görünüş biçiminin, toplumsal etkinlikler için uygun zamanı belirlemede artık bir önemi yoktur. Doğadan bağımsız, her yerde birbirinin aynısı olan bir zaman akar burada:

Kentleşme arttıkça, zamandaki bu aynılık durumu da artmaktadır; kentlerdeki bu sokak lâmbaları gündüze çevirir geceyi; dükkânlar da köylerdeki gibi değildir, gece geç saate kadar açıktırlar. Mevsimler de kentlerde daha az etkiler insanları; hilâl ile dolunay arasındaki fark, kırdan son derece belirgin, kentte tamamen önemsizdir. Doğanın saati bir ineğin sağılma zamanını ya da bir çayın hilâlde donuşunu belirleyecek kadar kesindir. Halbuki doğadan kopmuş olan kentler, yapay saatin küresel ritmini kullanır. Jean Chesneaux, kentleri, 'kendini, kendi şimdisinin kalıcılığına bağlamış olan modernliğin özel mekânları' olarak tanımlamıştır. Aynı zaman, sonsuza dek tekrarlanır durur. Saat, Aynı'yı gösteriyor (Griffiths, 2003: 23).

1.2.MODERNLİK ÜZERİNE YAZINDA ZAMAN VE MEKÂN ÖRGÜTLENMESİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Edebi eserlerin vazgeçilmez bir unsuru olan mekân, farklı edebi türlere ve farklı edebiyat akımlarına bağlı olarak eserlerde farklı biçimlerde yer almaktadır. Örneğin romandan önceki türlerden olan masallarda ve destanlarda mekân, gerçekçi biçimde yansıtılmaktan çok, hayalî biçimde yer alır. "Kafdağı" gibi birtakım hazır kalıp mekânlar vardır. Bu mekânlar, olayların nerede geçtiğini ortaya koymaktan çok, yaşanan olaylar için bir alan, bir sahne ihtiyacını karşılamak için kullanılmasının yanında; Tanrı'nın gücünü ve büyüklüğünü yansıtmak için de kullanılır. Zamanın örgütleniş biçimi de geleneksel ve modern anlatı türlerine göre değişkenlik gösterir. Örneğin, geleneksel türlerden olan destanda ve masalda zaman, blok olarak ve soyut

işaretlerle verilir. (Tekin,2012:125). “Saatler günlerle, günler haftalarla koşmuş, haftalar aylarla, aylar yıllarla yarışmış, oğlanlar büyümüşler. Birer kocaman delikanlı olmuşlar” (2012:124) anlatımında görülebileceği gibi zaman konusunda ayrıntıya girilmez ve zaman, “evvel zaman içinde, kalbur saman içinde” gibi birtakım zaman kalıplarıyla belirtilir. Okuyucunun zihinsel yoğunlaşması daha çok vak’a üzerinde gerçekleştirilir (2012: 124); masallarda daha çok “işleve”, yani “eylem”e öncelik tanınır (Ricoeur, 2012: 72).

Masalın geleneksel dünyanın, bütünlüklü zamanın anlatısı olduğu düşünüldüğünde, zaman konusunda net ifadeler bildirmemesi olağandır. Zira, zaman konusunda detay bildirme, parçalanmış zamanın anlatısı olan romana özgüdür. Roman, geleneksel toplumun kendi içinde uyumlu, bütünlüklü dünyasından ve yekpâre zamanından kopuk bir tür olarak, modern toplumun parçalanmış hayatını yansıtmaktadır. Hayatın içinde aktığı zaman; saatlere, dakikalara, saniyelere, hattâ saliselere kadar parçalanmıştır. Romanla birlikte, geleneksel türlerdeki zaman-mekân anlayışı dönüşüme uğramıştır. Bu noktada, romanın gelişim süreci içinde, romanda zaman ve mekânın nasıl yer aldığına kısaca değinmek gerekmektedir.

Klasik romanda, sadece fiziksel bir çevrenin gerekliliği nedeniyle anlatımda yer verilen, olaylardan ve karakterlerden kopuk olarak çizilen mekân¹⁰, romantizm

¹⁰ Klasik romanda amaç, bireyi yansıtmak değildi; mekân, bireyi yansıtan bir çevre olmaktan çok uzaktı; sadece olayların geçtiği bir sahne olmaktan ibaretti. Romandaki öykünün bütünlüğünden de kopuktu; yani mekân, öyküyü destekleyecek, tamamlayacak bir unsur değildi. Mekâna ve olaylara bireyin bakış açısından değil, anlatıcı-yazarın bakış açısından bakılıyordu. Klâsik roman yazarı, her şeyi bilen, gören, hâkim bir anlatıcı konumundaydı. İlk Türk romanlarında, örneğin Namık Kemal’in, Recaizade Mahmud Ekrem’in ve diğer yazarların romanlarında böyle bir anlayış söz konusuydu (Tekin, 2012: 166-167).

akımıyla birlikte biraz farklılık kazanır. 18. yüzyılın romantik eğiliminde mekân, idealize edilerek, sadece içinde yaşanılan bir çevreden çok, tasarlanmış bir çevre olarak çizilir; bireylerin duygu ve heyecanlarının yansıtılması için bir araç olarak kullanılır (Tekin, 2012: 166 - 167).

Klasik edebiyatın kuralcılığına başkaldıran romantikler, duygulara ve hayallere geniş yer verirler. Mekân, duyguların ve heyecanların yaşandığı, düşlerin kurulduğu yer olarak önem kazanır. Romantiklerin, mekânı, kahramanların duygularını ve heyecanlarını yansıtmak için kullanmış olmaları, romanda bir yeniliktir (Tekin, 2012: 149). Ancak asıl yenilik, realistlerle başlar. 19. yüzyılda gelişen bilimsel anlayışın etkisiyle realistler, mekâna birey merkezli ve nesnel bir anlayışla bakarlar. Realistlerin fiziki çevreye önem vermelerinin nedeni, fiziki çevrenin bireyin iç dünyasında etkili olduğu anlayışına sahip olmalarıdır¹¹ (Tekin, 2012: 149). Romanda mekân betimlemeleri, mekânı tüm gerçekliğiyle ortaya koyma amacından çok, bireyi gerçekçi bir biçimde yansıtmaya amacıyla kullanılmaktadır. Realistler için asıl olan bireydir; mekân, bireyi anlatmada bir araçtır. Realist romanda, (...) dikkati çeken betimlemelerin yavaşlığı da, anlatıcının aktardığı olayların sosyolojik arkaplanı üzerinde uzun uzadıya durmaktan hoşlanıyor olmasıyla açıklanmaktadır (Ricoeur, 2012: 133).

¹¹ Realistlerin fiziki çevreye önem verişlerinin temelinde yatan gerçek, fiziki çevreyi hakkıyla yansıtmaktan çok, bireysel ve toplumsal serüveni, çevreye bağlı olarak ve çevrenin etkisiyle değişen bireyi anlatmaktır. Çünkü onlar, insanın ancak fiziki çevreyle tanımlanabileceğine inanıyorlardı. Asıl hedef, 'birey'i anlatmaktır; çevre bu açıdan bir araçtır (Tekin, 2012: 149).

Realist romanla birlikte, anlatıcının her şeyi bilen, gören, metne müdahale eden hâkim konumu yok olmaya başlar. Mekân sadece bir dış çerçeve olmaktan da çıkar. Bundan böyle, romanda mekânlar; bireylerin kişisel özelliklerini, ruhsal durumlarını, sosyal konumlarını yansıtacak biçimde betimlenir. İnsanla mekân arasındaki duygusal bağ, ortaya konulur. Hatta mekân, başlı başına bir roman karakteri haline gelir. Örneğin, Tanpınar'ın *Huzur*'unda İstanbul, tüm semtleriyle âdeta bir roman kahramanı hâlini alır.

Modern romanda zaman anlayışı da klasik romandan farklı bir çizgi izlemektedir. Modern romanın zaman anlayışında Einstein, Heisenberg ve Bergson gibi bilim insanlarının çalışmaları ve görüşleri etkili olmuştur. Özellikle Bergson'ın zaman anlayışıyla birlikte zaman, bir bütün olarak ele alınmaktadır. Romanda geçmiş, şimdi ve gelecek zamanlar iç içe kullanılabilmektedir:

Bundan böyle romancılar, söz konusu zaman dilimlerini, klâsik romanda olduğu gibi bağımsız kesitlerle değil, konunun seyrine göre bağımsız veya iç içe kullanma cihetine giderler. Romanın etrafında döndüğü insanın karmaşık dünyası ve bu dünyayı izah kaygısı, böyle bir uygulamayı gerekli kılmıştır kuşkusuz. Çünkü, yaratılışı gereği insan, sadece geçmişe, sadece hâle, hatta sadece geleceğe değil, zamanın üç hâline de açık bir yapıya, karmaşık bir psikolojiye sahiptir. O, aynı anda üç hâli idrak edebilecek bir yetenektedir: İnsan, hatırlama yeteneğiyle geçmişe, mevcudiyetiyle şimdiye (hâl'e), sezgi gücüyle geleceğe bağlıdır. Modern romancılar, insanı bu açıdan görmek ve göstermek istemişler ve, diyebiliriz ki, bunu da büyük ölçüde başarmışlardır. Onlar, bunu gerçekleştirmek için de, modern psikolojinin rehberliğinde 'bilinç'i hareket noktası olarak seçmişlerdir (Tekin, 2012: 127).

Romanda “bilinç”in kullanılmasıyla birlikte zaman anlayışı değişir: “Kronolojik zaman anlayışı¹² -veya uygulaması- yerine, ‘psikolojik zaman’ anlayışı egemen

olur” (Tekin, 2012:128). Bu zaman anlayışıyla birlikte, zaman, gösterilmekten çok sezdirilir. Hatta psikolojik zaman anlayışı sonucunda bazı romanlarda zaman, romanın baş karakteri hâline dönüşür. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* romanı, hem İstanbul’u mekân olarak başkarakter hâline getirmiş hem de bu mekânda yaşanmış olan geçmişi, yaşanan andan geriye dönük hatırlamalarla, şimdiki zamana bağlayarak geçmiş zamanla şimdiki zamanı birleştirmiş, zamanı başkarakter haline getirmiştir.

¹² Bu noktada, kronolojik zaman ve psikolojik zaman , yada başka bir ifadeyle kairolojik zaman kavramlarına değinmek gerekmektedir. Kronolojik zaman, modernlikle birlikte ortaya çıkan nesnel zaman kavramını ifade eder. “Kronolojik zaman” ve “kairolojik zaman” kavramları, Eski Yunan’ın zaman anlayışında vardır. “Kronolojik zaman”, adını zamanla ilgili Yunan tanrısı Kronos’tan alır: “Eski Yunanlılar’ın zamanın farklı veçheleri için farklı farklı tanrıları vardı (evlilik anı tanrısı, atların ürküttüğü anın tanrısı, bir eğlencenin aniden sessizliğe gömüldüğü anın tanrısı gibi). Bunların en önemlilerinden biri, mutlak, doğrusal, kronolojik ve nicel zamana adını veren Kronos’tur” (Griffiths, 2003: 30). Eski Yunan’da diğer bir zaman tanrısı da Kairos’tur. Kairos, nesnelliği simgeleyen Kronos’un aksine, saate bağlı olmayan, insanın kendisine bağlı, değişken bir zaman anlayışını simgelemektedir: “Ama Yunanlılar’ın başka, çok daha kaypak ve renkli bir zaman tanrısı daha vardı: Kairos. Kairos, zamanlamanın, fırsatın, iyi ve kötü şansın, zamanın uğurlu ve daha az uğurlu veçhelerinin tanrısıydı. Zaman niteldir. Size yatma vaktinin çoktan geçtiğini söylediği için uyuyorsanız, burada kronolojik zamandan söz ediyoruz demektir; yorgun olduğunuz için uyuyorsanız, söz konusu olan kairolojik zamandır. Acıktığınızda bisküvi yiyorsanız, bu, kairolojiktir; ama saate bağlı yemek yiyorsanız, bu, kronolojiktir (Griffiths, 2003: 30).

Bu zaman anlayışında, duygular, sezgiler ve istekler önem taşır. Bu nedenle sanatsal yaratıcılık, kairolojik zamanla ilgili görülür. “Kairolojik zamanda düşünce, müzik, imgeler ve anlık sanatsal sezginin sırma gibi işli gelgitleri vardır” (Griffiths, 2003: 31). Bu çerçevede Bergson’ın, modern dünyanın üstün kabul ettiği kronolojik zamandan çok farklı olan, zamanı bir akış, oluş ve süreklilik içinde akan bütünlüklü bir kavram olarak gören zaman anlayışının, edebiyat ve sanat dünyasını derinden etkilemesi şaşırtıcı değildir. Bergson’ın zaman anlayışından etkilenen James Joyce’un ve Virginia Woolf’un romanlarında, modernliğin mutlak zamanının dışında başka bir zamanın varlığı hissettirilir. Virginia Woolf’un *The Waves (Dalgalar)* romanındaki karakterlerinden biri, saate göre olan zamanla ilgili deneyimlerini şöyle ifade eder:

Bir hata bu, bu aşırı kesinlik, bu sistemli ve askeri ilerleyiş; bir kolaya kaçış, bir yalan. Dakikası dakikasına, kararlaştırılmış zamanda, beyaz yeleklerimiz ve nazik formalitelerimizle ulaşırsak bile hep çok derinlerde bir nehir akıyor; kırık düşler, çocuk şarkıları, sokaklardaki sesler, yarım kalmış cümleler, görüntüler ve karaağaçların, söğütlerin, süpüren bahçıvanların, yazı yazan kadınların görüntüleri batıp çıkıyor... (Aktaran Griffiths, 2003: 32)

1.2.1. Modernlik, Zaman – Mekân ve Edebiyat

Modernliğe edebiyatın penceresinden bakan önde gelen yazarlardan biri olan Berman, Marx’tan esinlenerek yaptığı modernlik yorumlamalarında, modernliğin ikili doğasına dikkat çekmektedir:

Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve

ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle 'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği' bir evrenin parçası olmaktır (Berman, 2011: 27).

Berman; modernlik, modernleşme ve modernizm kavramları arasında da ayrım yapar. Bugün yaşanan deneyimi, "dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; başka bir deyişle uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı" olarak değerlendirirken, bu deneyimleri *modernlik* olarak adlandırır (Berman, 2011: 27) ve modernliğin tarihini de üç evreye ayırmaktadır:

Kabaca 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başına dek uzanan ilk evrede insanlar, modern hayatı algılamaya yeni başlamışlardır; onlara neyin çarpmış olduğunu anlayamazlar henüz. Umutsuzca, el yordamıyla uygun sözcükleri bulmak için çırpınırlar; deneyim ve umutlarını paylaşabilecekleri modern bir kamu ya da camianın ne olabileceği konusunda pek fikirleri yoktur. İkinci evremiz 1790'ların büyük devrimci dalgasıyla başlar. Fransız Devrimi ve onun etkileriyle büyük, modern bir kamu, bir anda ve dramatik biçimde doğuverir. Bu kamu, devrimci bir çağda; kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşıyor olma duygusunu paylaşmaktadır. 19. yüzyılın modern kamu alanı, bir yandan da hiç de modern olmayan dünyalarda yaşamının madden ve manen neye benzediğini hatırlamaktadır hâlâ. Bu içsel ikilik aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurur ve kökleştirir. 20. yüzyılda, üçüncü ve son evremizde, modernleşme süreci neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış; gelişmekte olan modernist dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar sağlamıştır. Öte yandan modern kamu, genişledikçe sayılamayacak çok özel dillerde konuşan bir sürü parçaya ayrılır; sayısız, bölük pörçük şekillerde ele alınan modernlik düşüncesi canlılığından, tınısından ve derinliğinden çok şey kaybeder; örgütlenme ve insanların hayatlarına bir anlam verme yetisini yitirir. Bunun sonucunda bizler, kendimizi

bugün kendi modernliğinin köklerinden kopmuş bir modern çağın ortasında buluyoruz (Berman, 2011: 29-30).

Berman, modernliği ortaya çıkaran süreçleri -büyük keşifleri, bilimsel ve teknolojik gelişmeleri, kentleşmeyi, kitle iletişimini, ulus-devletleri, kapitalist ekonomiyi- *modernleşme* olarak adlandırırken; modernleşmeye dair çeşitli düşünceleri ve görüşleri de *modernizm* başlığı altına yerleştirmektedir¹³.

Yazının başında, Berman'ın modernliğe edebiyatın penceresinden baktığını söylemiştik. Berman'ın modernliği incelerken ele aldığı en temel eser, Goethe'nin *Faust*'udur¹⁴. *Faust*, modernliğin çelişkilerini ortaya koyar; modernlik insanlara bir

¹³ Modern hayatın girdabı birçok kaynaktan beslenegelmiştir: Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekелci iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirlerine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı. Yirminci yüzyılda, bu girdabı doğuran ve onu sürekli bir oluş halinde yaşatan süreçler “modernleşme” diye adlandırılmıştır. Bu dünya-tarihsel süreçler, insanları modernleşmenin nesnesi olduğu kadar öznelere de yapmayı, onlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirmek için güç vermeyi, onları girdaptan çıkartıp bunu kendilerine malettirmeyi amaçlayan şaşırtıcı çeşitlilikte görüş ve düşünceyi beslemiştir. Geçtiğimiz yüzyılda bu görüşler ve değerler hep birlikte, çok genel olarak “modernizm” adı altında toplanagelmiştir (Berman, 2011: 28-29).

¹⁴ *Faust*, ilk olarak dört yüzyıl önce ortaya çıkmıştır: Modern kültür diye bir şey ortaya çıktığından beri Faust figürü onun kültürel kahramanlarından biri olmuştur. Johann Spiess'in 1587 tarihli *Faustbuch*'u ve Christopher Marlowe'un bir yıl sonrasının tarihini taşıyan *Doktor Faustus'un Trajik Tarihi*'nden bu yana geçen dört yüzyıl içinde bu hikâye her modern dilde, operalardan kukla oyunları ve çizgi romanlara dek bilinen her türlü iletişim aracında, lirik şiirden teolojik-politik trajedi ve bayağı

yandan ilerleme, gelişme ve yenilik sunarken, diğer yandan onlara ağır bedeller ödetir:

Goethe'nin kahramanı sadece kendindekini değil, ulaştığı herkes ve sonuçta onu çevreleyen tüm dünyadaki bastırılmış, muazzam insani enerjileri özgürleştirdiği için tam bir kahramandır. Ama öneyak olduğı büyük gelişmelerin –entelektüel, ahlâki, ekonomik, toplumsal gelişmelerin- büyük insanî bedelleri olduğı ortaya çıkar. Faust'un şeytanla kurduğı ilişkinin anlamı budur: İnsani güçler Marx'ın deyimiyle, ancak “yeraltı dünyasının güçleri”, tüm insani denetimin ötesinde korkunç bir güçle patlak veren karanlık ve ürkütücü enerjilerin aracılığıyla geliştirilebilir. Goethe'nin *Faust*'u ilk ve hâlâ en iyi olan *gelişme tragedyasıdır* (Berman, 2011: 60-65).

Baudelaire'in eserlerinde de modernliğin görünümüne rastlanmaktadır¹⁵.

Baudelaire'in nesir şiirleri, modernlik konusunda çok zengindir. Berman, “bu nesir

farsa kadar her edebi biçimde defalarca anlatılmış, dünyanın her köşesinde her türden modern sanatçı için çok cazip bir konu olmuştur. Faust figürü birçok biçime girse de hemen hemen her seferinde “uzun saçlı” konformist olmayan, marjinal bir entellektüel ve kuşkulu bir karakterdir. Tüm versiyonlarda Faust'un, kendi başına dinamik ve son derece çalkantılı bir hayata kavuşan zihinsel enerjisi üzerindeki “kontrolü kaybetmesi”nden sonra trajedi ya da komedi doğmaktadır. Ortaya çıkışından yaklaşık dört yüzyıl sonra da Faust modern imgelemlerde yer etmeyi sürdürmektedir. (...) Goethe'nin *Faust*'u tarihsel perspektif zenginliği ve derinliği, moral imgelem, politik bilgi, psikolojik duyarlık ve öngörü bakımlarından diğer tüm örnekleri geride bırakır. Faust mitosunun araştırıldığı, yeni yeni beliren özbilincin yepyeni boyutlarını ortaya çıkarmaktadır. Sadece kapsam ve ihtiras yönünden değil özgün tasavvur gücü bakımından da taşıdığı büyük yoğunluk Puşkin'in bu yapıtı “modern hayatın İlyada'sı” diye nitelemesine yol açmıştır. Goethe, Faust teması üzerine çalışmaya 1770'de, yirmi bir yaşındayken çalışmaya başlamış ve altı yıl ara vermeksizin bunun üzerinde durmuştu; ancak 1831'e, ölümünden bir yıl önce ve seksen iki yaşına geldiğinde yapıtın tamamlanmış olduğuna kâni olmuştu, eserinin tamamı ise ölümünden sonra yayımlanabildi. Dolayısıyla, bu yapıt dünya tarihinin en çalkantılı ve devrimci dönemlerinden birinde sürekli gelişme halindeydi. Gücü de büyük ölçüde bu tarihten kaynaklanmaktadır. Goethe'nin kahramanı ve çevresindeki karakterler, Goethe ve çağdaşlarının yaşadığı dünya-tarihsel drama ve travmaların çoğunu büyük bir kişisel yoğunlukta hissetmektedirler; yapıtın tüm devinimi Batı toplumunun büyük çaplı devinimlerini canlandırmaktadır (Berman, 2011: 60-64).

¹⁵ Baudelaire'in modernlik hakkındaki en zengin ve en derin düşünceleri 1860'ların ilk yıllarında “*Modern Hayatın Ressamı*”ndan sonra gelişmeye başlar ve bu on yıl boyunca, 1867'de ölümünden kısa süre öncesine, yazamayacak kadar hastalanana dek sürer. Bu çalışma *Paris Sıkıntısı* adı altında

şiiirlerindeki derinlik ve zenginliğı ilk kavrayanın Baudelaire ve Paris üzerine bir dizi deneme yazan Walter Benjamin” olduğıunu söyler (2011:200-201). Berman’a göre Benjamin, “modern benliğıin (Baudelaire’in kendi benliğıinin) modern şehirle tümüyle kaynaşmasıyla ona tümüyle yabancılaşması arasında gezinirken”, kendisinin “metabolik ve diyalektik akışın daha sabit sıkıntılarını yakalamaya çalıştığını” belirtmektedir¹⁶.

Berman, Baudelaire’den, ilk olarak *Paris Sıkıntısı* içinde yer alan *Yoksulların Gözleri*’ni ele alır. *Yoksulların Gözleri*’ni modernlik açısından önemli kılan şey, zenginlerle yoksulların karşılaştıkları kent meydanı, yani bulvardır: “Yeni Paris bulvarı 19. yüzyılın en gösterişli kentsel icadı ve geleneksel şehrin modernleşmesinde en belirleyici kopuş noktasıdır” (Berman, 2011:206). *Yoksulların Gözleri*’nde bulvarda bir kafede oturan aşıklar ile onları izleyen yoksul bir ailenin karşılaşması aşıkları rahatsız eder: Bu sahne, modern şehir hayatının en derin ironi ve çelişkilerinden bazılarını sergilemektedir:

bir araya getirmeyi planladığı bir dizi nesir şiirle devam etmiştir. Baudelaire’in ömrü bu diziyi tamamlamaya ve bütünüyle yayımlamaya yetmedi, ama şiirlerinden elli tanesiyle bir Sunuş ve Epilog’u tamamlayabildi. Bunlar 1868’de, ölümünden hemen sonra yayımlandılar (Berman, 2011: 200).

¹⁶Berman, kendi çalışmasının “bazı farklı unsurlar ve bileşimler bulmuş olmasına karşın, tümüyle Benjamin’in açtığı damardan beslendiğini söylemektedir; Benjamin’in *Paris Yazıları* içinse şunları söyler: Yüreğı ve duyarlığı, karşı konulmaz bir şekilde şehrin parlak ışıklarına, güzel kadınlarına, moda dünyasına, lükse, parıltılı ve ışıltılı sahnelerin akışına çeker onu; Marksist vicdanıysa onu bu tutkudan alıkoyar, tüm bu parıltılı dünyanın çökmüş, boş, içeriksiz, ruhsuz, proletaryayı ezici, tarih tarafından mahkum edilmiş olduğunu söyler durur ona. Paris tutkusundan korunabilmek için ardarda ideolojik açıklamalar sıralar- ama, dönüp bulvara ya da şehrin ışıklarına son bir kez daha bakmadan edemez; kurtarılmak istemektedir, ama henüz değil. Sayfalar boyunca ortaya serilen bu iç çelişkiler, Benjamin’in yapıtına ışıltılı bir enerji ve karşı konulmaz bir çekicilik kazandırır (2011:201).

Tüm kent insanlığını büyük, geniş bir “gözler ailesi” yapan dekor bir yandan da bu ailenin itilmiş üvey evlatlarını ortaya çıkarmaktadır. Yoksulları göz önünden uzaklaştıran fiziksel ve toplumsal dönüşümler, şimdi onları yeniden herkesin gözü önüne sürüklemektedir. Haussmann, Ortaçağ’dan kalma eski teneke mahalleleri yıkarken, farkında olmadan geleneksel kent yoksullarının içe dönük ve dışarıya sınıksız kapalı dünyasını da yıkmıştır. En yoksul mahallelerin ortasında kocaman delikler açan bulvarlar yoksulların bu deliklerden geçip kendi yıkık dökük mahallelerinden çıkmasını, ilk kez şehrin ve hayatın geri kalan kısmının neye benzediğini keşfetmelerini sağlar. Ve görürken görünürler de: görüntü, tezahür iki yönlüdür. Büyük mekânların ortasında, parlak ışıkların altında görmezden gelmek mümkün değildir. Işıltı, yıkıntıları aydınlatır ve bu parlak ışıkların bedelini ödeyen insanların karanlık hayatlarını ortaya serer (Berman, 2011: 209).

1.2.2. Romanlar ve Modernlik Tecrübeleri

Roman, modern topluma özgü bir edebi tür olarak hiçbir kurala uymayışıyla modern toplumun çelişkilerini ve karmaşıklığını yansıtır. Romandan önceki edebi türler ise – romans, tragedya, epik gibi- geleneksel toplumun bütünlüklü dünyasının türleri olarak kendi içinde uyumludur. Kapitalist üretim biçiminin, uzmanlaşma ve iş bölümünün ortaya çıkmasıyla birey üretim sürecine yabancılaşmış, geleneksel toplumun bütünlüklü dünyası parçalanmıştır. Bu süreç sonunda kapitalizme özgü bir tür olan roman doğmuştur. Roman, hiçbir kurala uymayışı ve her biçime girebilmesiyle kapitalist üretimin parçalanmışlığını yansıtır (Parla,2001:38); romancı da parçalanmamış bir dünyaya özlem duyarak bu parçalanmışlığa bir bütünlük arayışıyla yazar¹⁷. Lukacs’a göre, romanın en büyük ironisi buradadır. Modernliğin

¹⁷Parla, 18. ve 19. yüzyılların romanlarında böyle bir bütünlük özlemi olduğunu, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra böyle bir özlemin olduğunu söylemenin zor olduğunu dile getirmektedir (2001:38).

çelişkilerini içinde barındıran bir tür olarak roman, aynı zamanda bu çelişkilerden kurtulmaya dönük bir serüvendir. Modernliğin bireylerde yarattığı yalnızlık, çaresizlik, hiçbir yere ait olamayıp, anlamsızlık, yabancılaşma gibi duyguları anlatan roman, bu duyguları aşmaya yönelik bir çabayı da içerir (Lukacs, 2003: 94).

Romanın zaman kavramı da önceki türlerin zaman kavramından farklıdır. Romanı önceki anlatılardan ayıran şey, *kairos* kavramının zaman anlayışına göre kurgulanmasıdır. Roman, kriz anlarına, kesintilere, rastlantılara, kazalara odaklanır ve anlamlı sonlar üretme amacı taşımaz. Anlatıların krizlerle, kesintilerle parçalanması zamanın parçalanmışlığını yansıtır. Modernist romancılar, zamanın parçalanmışlığına karşı geçmişe, bütüncül zamana özlem duyarlar. 19. yüzyıl romanlarında böyle bir özlem görülür; geçmiş zamanın şimdiki zaman üzerindeki baskısı göze çarpar. Romancı; aşk, sevgi, dürüstlük gibi kalıcı değerleri simgeleyen kalıcı bir zaman peşindedir. Bu dönemin romanlarında, kalıcı değerleri simgeleyen mitik zamanla şimdinin güncel zamanı arasındaki gerilim hissedilir. Örneğin Emily Brontë'nin *Wuthering Heights* (*Uğultulu Tepeler*) romanındaki temel gerilim ögesi, mitik zamanla güncel zaman arasındaki gerilimdir (Parla,2001:259). Bazı romanlarda ise mitik zamanla güncel zaman uzlaştırılır. *Buildingsroman* örneklerinden sayılan Charles Dickens'ın *Great Expectations* (*Büyük Umutlar*) romanında geçmiş ile gelecek arasındaki zaman kaymaları en aza indirilir, anlatı kronolojik bir zaman izler. Mitik zamanla güncel zaman bu şekilde uzlaştırılmış olur.

20. yüzyıl romancılarının ağır basan ilgisi ise kişisel zamanı kurgulamaktır. Zamanın saatlerle dünyevileştirilmesine karşı çıkan romanlardır 20. yüzyıl romanları. Parla, 20. yüzyıl romanını “saatin tiktaklarına savaş açmış bir roman” olarak tanımlar (2001: 264). Bu dönemin romanlarına göre saat, insanın kişisel zamanını yansıtamaz;

onu kendi doğasından ve mutluluktan uzaklaştırır. Virginia Woolf romanları bu türden romanlardır. *Mrs. Dalloway* romanında Big Ben, kişilerin hiçbir anını yakalayamayan ve belirleyemeyen bir saattir; bu saatin, roman kahramanlarının hayatında hiçbir hükmü yoktur (2001: 264). Önemli olan herkes için aynı anda çalan saatin, vaktin kaç olduğunu anımsatması değil de, çeşitli anlatı kişilerinin zamanı belirten bu vuruşlarla kurdukları bağıntıdır (Ricoeur, 2012: 195).

Sonuç olarak, roman ve modernlik arasında sıkı bir bağ vardır. Roman, modernlik koşullarının ortaya çıkardığı bir edebi tür olarak; modernliğin değişimlerini, krizlerini, parçalanmışlığını yansıtır ve bunlara çözüm arar (Lukacs, 2003: 94).

1.3.TÜRKİYE’DE MODERNLİK VE EDEBİYAT

Türkiye’de modernlik; Osmanlı’nın son dönemlerinde, kaybedilen savaşlarla Avrupa’dan geri kalındığının anlaşılması üzerine, askeri alanda reformlar yapılmasıyla başlar. Tanzimat’la birlikte de bu reformların toplumsal ayağı başlamış

olur. Bir dizi Batılılaşma çalışmasıyla birlikte, modernlikle tanışan Türk toplumuna¹⁸ roman da bu süreçte girer¹⁹. Batı romanından çevirilerle ve taklitlerle başlayan ilk

¹⁸ Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde Batılılaşmayla birlikte toplumsal hayattaki değişimleri şöyle anlatmaktadır:

Devletin Garp’a bu şekilde kendisini açışı ile İstanbul’da hayat birdenbire değişir. Başta, daha Mahmut II devrinde Avrupalılaşmaya başlayan saray, genç hükümdar ve nihayet hareketin asıl mürevvici olan Mustafa Reşit Paşa olmak üzere Tanzimat ricalinin muhitlerinde başlayan yenilikler yavaş yavaş halkın arasına sokulur. Yazın Tarabya’da, Büyükdere’de görülen ecnebi kıyafet ve adetlerini Müslüman halk, artık sık sık gidip gelmeye başladığı Beyoğlu’nda kışın daha yakından görür. Garp hayatının unsurları taklit ve moda sayesinde gündelik hayatımıza girerler. Beyoğlu’nda umuma açılmış Avrupakâri müesseseler, terziler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası ve mobilya

roman denemelerinde (Moran,2011:9), toplumun; modernliği, Batı tarzı giyim kuşamı ve Batılı yaşayış biçimini taklit etmek olarak algılayışı eleştirilmektedir²⁰.

İlk romancılarımız Batı Edebiyatı'nı ve romanını ileri bir uygarlığın işareti olarak görmekte²¹; bu nedenle romanı, uygarlaşmanın bir aracı olarak kullanmaktadırlar²².

satan dükkanlar, bilhassa Kırım Harbi'nden sonra Müslüman halkın daha sık uğradığı yerler olur. Devrin gazetelerinde görülen ilanlar her gün Avrupa'dan yeni bir modanın girdiğini gösterir. Bugün Büyükdere'de kotra yarışı yapılıyor, ertesi günü İngiliz usulü mobilya satılıyor, daha bir başka seferinde, ecnebi bir kadının 'Piyano denen ve bizim kanuna benzeyen bir çalgıyı' istenirse 'haremlerde' öğreteceği ilan ediliyordu. Türk ricalinin de bulunduğu sefaret balolarının, suvarelerin havadisleri ağızdan ağıza naklediliyordu (2012: 139).

¹⁹ Roman, Osmanlı kültürüne 19. yüzyılın son otuz yılında, 1870 – 1890 yılları arasında girdi. (...) Bu dönemde, Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivâyat* başlığı altında topladığı beş kitaptaki sekiz öykü ("Sû-i Zan; Esaret", "Gençlik; Teehhül", "Felsefe-i Zenan", "Gönül; Mihnetkeşan," "Fırkat") onun 1875 yılında yayımlanan *Felâatun Bey ve Rakım Efendi*'sinin hazırlayıcısı olarak da görülebilir. Gene ilk roman denemeleri arasında Emin Nihat Bey'in *Müsâmeretnâme*'si ve Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı sayılır. Bunları, ilk Türk romanları örneğinden olarak birçok incelemeye konu edilmiş olan Namık Kemal'in "*İntibah*"ı (1876) izler. Tanzimat dönemi, görüldüğü gibi, bu dönemi başlattığı kabul edilen Tanzimat Fermanı'nın 1839'da ilanından ancak otuz altı yıl sonra ilk romanlarına kavuşmuştur (Parla, 2010:10).

²⁰ Recaizade Mahmut Ekrem ve Ahmet Mithat Efendi gibi edebiyatçıların romanlarında Batı'yı ve modernliği görünüş itibarıyla yüzeysel olarak algılayan, aşırı ve lüks tüketimle eş tutan ve bu uğurda Batı tarzı eğlence yerlerinde babadan kalma servetlerini tüketen tipler hicvedilir. 19. Yüzyıl Türk Edebiyatı'nda bu züppe tiplerin sıkça yer alması, bir sosyal denetim aracı olarak görülür: "Çevrene uy veya bir yabancı olarak görülmeye razı ol" (Mardin, 1995: 43).

²¹ Batı Edebiyatı'na hayran olan ilk romancılarımız, kendi edebiyatımızı geriliğin işareti olarak saymışlar; bu nedenle romanı da toplumu modernliğe taşımak için bir araç olarak görmüşlerdir: Namık Kemal bizim hikâyelerimizi uygar bir çağa lâyık görmez. (...) Ahmet Mithat'ın da Avrupa romanına ne kadar hayran olduğunu biliyoruz. Demek oluyor ki bu yazarlarımıza göre eski hikâye türünden romana geçiş, hayalcilikten akılcılığa, çocukluktan olgunluğa, kısacası ilkelikten uygarlığa geçişti. Batı'dan, uygarlaşmanın gereği olarak aldığımız bu roman türü, (...) aynı zamanda bizi uygarlığa götürecek araçlardan biri olarak kullanılacaktır (Moran, 2011: 9 -11).

²² Demek oluyor ki bizde romanı başlatanlar iki yoldan terakkiye hizmet etmiş oluyorlardı. Birincisi, edebiyatta ilerlemiş Avrupalılar'ın geliştirdiği ve uygar insanlara yakışır bir anlatı türünü Türkiye'ye getirmek ve tanıtmak suretiyle. Yani edebiyatta Batılılaşmamıza yardım ederek. İkincisi, gazete gibi

Topluma Batılı değerlerin aşılandığı bu romanlarda, geleneksel kültürü küçümseyerek Batılılaşmayı göstermelik olarak yaşamak eleştirildiği gibi, geleneksel kültürün de yanlış yönleri eleştirilmektedir. Berna Moran’a göre, İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami ve Samipaşazade Sezai’nin yapıtlarında, yalnız roman türünde değil, şiir ve tiyatro türlerinde de, uygarlaşmamız için gerekli görülen yeni birtakım anlayışların, kavramların, değerlerin, Batı’dan alınarak kendi toplumumuza mal edilmeleri amaçlanmaktadır. Bundan dolayı, toplumsal hayatımızın aksayan yönleri; evlenme usulü, kadına karşı tutum, cariyelik kurumu, ticaret anlayışı gibi toplumsal sorunlar romanlarımızda eleştirilecek konular arasında yer almaktadır (Moran, 2011:19).

Tanzimat döneminde Batılışmayla birlikte toplumsal hayatta bir Doğu – Batı ikiliği görüldüğü; Tanzimat yazarlarının da Doğu – Batı ikileminde kaldığı yaygın bir kanıdır. Ancak Jale Parla’ya göre bu düşünce bir Cumhuriyet ideolojisi yorumudur:

Bu yazarların “yenilikçilik”lerinin onları bir Doğu – Batı ikilemine ittiği kanımca bir Cumhuriyet ideolojisi yorumudur. Bu yorum da ya yakın tarihimize bir kültürel ikilem yakıştırarak, bu ikilemin Cumhuriyet’le en “hayırlı” biçimde çözüldüğü yanılsamasından, ya da Cumhuriyetçiler’in kendi ikilemlerini önceki kuşaklara yansıtmalarından kaynaklanıyor olabilir. Hiç değilse Tanzimat düşünce ve edebiyatına egemen olan özellik ikilem değil, tersine İslâm düşünce, felsefe, dünya görüşü ve bilgi kuramının tartışılmaz belirleyiciliğidir. Bütün yenileşme ya da Batılılaşma hareketleri, Tanzimat döneminde egemen metin dediğim bu İslâmi düşünce ve dünya görüşünün çizdiği sınırlar içinde kabul edilmiştir (2010:37).

romanı da eğitim amacıyla kullanarak yine “terakki”ye (terakkiden anladıkları şeyler başka da olsa) yardımcı olmakla (B.Moran, 2011: 20).

Tanzimat romancılarının eleştirdiği alafranga züppe tipi, Cumhuriyet dönemi romanında yerini alafranga hain tipe bırakmıştır (Moran,2011:259). Bu yeni alafranga tipin, eski züppe tipinden; ahlâk ve ekonomik düzen karşısındaki tutum bakımından farklı olduğunu belirten Moran; bu tiplerin, modern zihniyeti çıkarları için bir araç olarak kullandıklarını ifade etmektedir (2011: 260).

1.3.1. Türk Edebiyatı’nda Ahmet Hamdi Tanpınar ve Modernlik Tartışmaları

Tanpınar, yaşadığı dönemde yeterince ilgi görememiş, eserlerinin Türk düşünce hayatındaki yeri 1980’lere kadar anlaşılamamıştır. Tanpınar’ın yaşadığı dönemde ilgi görmeyişinin, bu kadar geç anlaşılmasının nedeni olarak sanat ve edebiyatı siyasal ideolojiye indirgeyen yaklaşımlar gösterilir²³ (Türkeş, 2008: 777). Bu yaklaşımlar

²³ "Tanpınar’ın 1980’li yıllara kadar yeterince öne çıkmayışının –çıkarılamayışının- ardında edebiyatı yönlendiren siyasi duruşların onu nereye ve nasıl konumlandıracağını bilememesi, sanat ve edebiyatı siyasetin dolaysız bir alanına indirgeyen bir zihniyetin izleri vardır. Tanpınar’ın düşünce hayatımızdaki yeri hakkında tartışırken kullanılan argümanların edebiyat ve felsefeden değil siyasal ve ideolojik yan tutuşlardan temellenmesi, yani doğu-batı, sağ-sol, ilerici-gerici ikilemelerine takılıp kalması elbette bir zenginlik getirmemiş, sonuçta miras –onu har vurup harman savuran – muhafazakâr ve milliyetçi kesime kalmıştı. Oysa Tanpınar’ı basitçe muhafazakâr olarak görmek ya da geleneksel değerleri savunduğunu söylemek, bu kavramların içini boşaltmaktan başka bir anlam taşımaz. Çünkü (...), muhafazakârlığın, gericiliğin ve gelenekçiliğin ayırt edici vasfı gelecekte uzaklaşmaktır. Geleceği kuşatan bir zaman bilinci ise sadece moderne özgüdür. Öyleyse, Doğu ile Batı, eski ve yeni, Osmanlı ile Cumhuriyet, İslâm ve lâisizm arasında sıkışıp kalan kültürel kimlikler etrafında sürüp giden tartışmalara yaptığı müdahale, bir “hars” arayışını barındırmasıyla muhafazakâr renkleri taşısa bile, geçmiş-şimdi-gelecek algısını barındıran romanlarıyla Tanpınar’ın muhafazakârlığı, bugünkü hayatımızı kaplayan teknoloji ürünlerinden ya da kültürün popülerleşmesinden, edebiyatın yetersizliğinden, dilin kuruluşundan yakınan bir entelektüelin muhafazakârlığından çok da farklı değildir. Tersine, Tanpınar’ın toplumsal fikriyatı değişme ve gelişme üzerine şekillenir. Üstelik kendi kültürel kimliğindeki Batılı yanları, Cumhuriyet’in Batılılaşma hamlesini, ustası Yahya Kemal’in “realizm”inin ardındaki Batılı düşünce tarzını özellikle belirtmiş, ancak bu açılımın bir bellek yitimine karşılık gelmemesi gerektiğini savunmuştur" (Türkeş, 2008: 778).

doğrultusunda Tanpınar, geleneksel değerlere bağlılığı nedeniyle yenilikçi çevreler tarafından muhafazakâr olarak algılanmış; Cumhuriyet değerlerine bağlılığı nedeniyle de muhafazakârlar tarafından yenilikçilerin ya da Batıcıların safında görülmüştür²⁴. Oysaki Tanpınar'ın muhafazakârlığı bir sanatçı muhafazakârlığıdır:

Tanpınar'a göre, 'hayat ve halk, yani asıl kütle devlete yetişmek mecburiyetinde' kalmıştır. Muhafazakârlığı işte burada çıkar ortaya. Ne kafatasçı bir milliyetçilik, ne mistik inançlar; ilerleme adına gözden çıkarılanların belleğimizdeki önemini bilen, muhafaza edilmesi gerekenlerin bilincinde, zengin bir mirastan yoksun kalmak istemeyen bir sanatçının muhafazakârlığıdır onunkisi... (Türkeş, 2008: 781)

Berna Moran, Tanpınar'ın yaşadığı dönemde yeterince anlaşılamamasının nedenini, onun geleneksel kültüre olan bağlılığının, estetik anlayışından kaynakladığının görülemediğiyle ilişkilendirmektedir. Moran'a göre, "çağdaşlaşmaya değil köksüzlüğe, dolayısıyla zevksizliğe karşı olan" Tanpınar'ın bazılarınca gerici olarak algılanmasının nedeni, toplumsal sorunlara estetik kaygılarla bakmasının yarattığı kuşkulardır (Moran, 2011: 290). Berna Moran bu noktada Tanpınar'ın; "sanayileşmiş bir ülkede doğacak hayat şekillerine, orada egemen olan ekonomik düzenin yaratacağı ideolojinin yön vereceğini görmeyerek, bunların otomatik olarak kendi damgamızı taşıyan, ince bir zevkin ürünü olan hayat biçimleri olacağına inanmakla aldandığı"nı (2011: 290) ifade etmektedir.

²⁴ Tanpınar, kendisini ne sağcı ne solcu olarak görmekte ve bu durumu günlüklerinde şöyle ifade etmektedir:

"Sağcı olmak çok güç, hattâ imkânsız. Evvelâ memleketimde en cahil ve budala insanlar sağcı. (...)Sola gelince! Yarabbim bizde solcu muharrir, solcu şair, genç şair, sol adam, ileri adam, zühd, hamakât, cahillik. Ve hepsinden beteri yeni dil. Devrik cümle, tarihi inkârdan daha beter olan tarihi bilmemek. Hiç kültürü olmamak. Ne sağcı ne solcu... O hâlde? Sadece entellektüel ve yalnız başıma..." (İ.Enginün, Z.Kerman, 2008: 207)

Beşir Ayvazoğlu da Tanpınar'ın uzun süre görmezlikten gelinmesi ve ciddiye alınmamasını, “yazdıklarının inkılâpların ruhuna aykırı bulunması”ndan kaynaklandığını söylemektedir:

Tanpınar, dışarıdan bakanların kendisini ‘gülünç bir havada’ görmelerini tezat içinde yaşamasına bağlarsa da, uzun süre görmezlikten gelinmesi ve ciddiye alınmaması –bence- daha ziyade yazdıklarının inkılâpların ruhuna aykırı bulunmasındandı. Çünkü hayatımızdan sökülüp atılmak istenen değerlerin çoğuna çağdaşlarından çok farklı bir gözle bakıyor, Emir Sultan’dan, Hacı Bayram’dan, Aziz Mahmud Hüdaî’den, Şeyh Hamdullah’tan, Yesarîzâde’den, Fuzulî’den, Bâkî’den, Şeyh Galib’den, İtrî’den, Dede’den, Zaharya’dan v.b. dem vuruyor; üstelik tefekkürünün ve eserlerinin eksenine bu değerleri yerleştiriyordu. Önceleri radikal bir Batıcı iken 1932 yılından sonra ‘kendisi için tefsir ettiği’ bir şarkta yaşamaya başlayan Tanpınar, Tanzimat’tan beri hayatımıza hâkim olan kültür ikiliğini ve devamsızlığı –sancılarını bizzat yaşayan bir aydın olarak- ciddi bir biçimde sorgulamaya başlamıştı (2008: 514).

Tanpınar’da “Türkiyeli bir Rönesans, Reform ve Aydınlanma’nın imkânlarını bulduğunu” söyleyen (2013:191) Besim Dellaloğlu’na göre, Tanpınar’ın kendi döneminde anlaşılamaması, aslında onun bir Rönesans entellektüeli olmasıyla ilgilidir:

Modernleşme zihniyetine Tanpınar’ın muhafazakâr olarak gözükmemesine sebep olan aslında onun bir anlamda Rönesans entelektüeli olmasıdır. Bugün için, yarın için geçmişe tekrar bakmak. Bir şeyleri tekrar gözden geçirmek. Temelci ve ontolojik sorulara kafayı takmak. (...) Tanpınar’ın geçmişteki bazı şeyleri önemsemesi, değerli bulması modernleşmeci aydına, klasik cumuriyetçi aydına tipik bir muhafazakâr duruş, hatta gerici bir duruş olarak gözükebilmiştir belki de. Bunun da anlaşılabilir bir yanı var aslında. Çünkü o zihniyet, modern olanı, geçmişin tamamen geri dönülemez bir şekilde atılması, unutulması olarak algılar. Süleymaniye’nin güzelliğinden söz etmek bir muhafazakârlık, hatta gericilik işareti olarak gözükebilmiştir bir modernleşmeciye Böyle bakıldığında Rönesans bile ‘gerici’ olarak değerlendirilebilir. Çünkü Rönesansçı tutum

örneğin Kadim Yunan tragedyalarının güzel olduğunu iddia etmektir (2013: 191).

Tanpınar, içinde bulunduğu kültür ikiliğini aşmak için “devam/süreklilik” fikrini öne çıkarmaktadır²⁵. Oğuz Demiralp’e göre; “Devam, yani süreklilik kavramı, Ahmet Hamdi’nin düşünce dünyasının orta direğidir. Zaman, kültür, yaşam, sanat anlayışının ortak paydasıdır” (1993: 61). Tanpınar’ın süreklilik fikri, Bergson’ın süre kavramını andırır (Köroğlu: 2008: 486). Erol Köroğlu’na göre Tanpınar, bütün eserlerinde bir bütünlüğün peşindedir, “yekpâre zaman”ın ve onun ortaya çıkaracağı “iç insan”ın (2008: 487). Oğuz Demiralp ise bu “iç insan”²⁶ın dinle ve zamanla ilişkisine değinmektedir:

Din, toplumsal düzlemde, zamanın, toplumu çevreleyen dış koşulların, özellikle doğanın, toplumun birlik ideolojisine “ayarlanmasında” rol oynar. Nitekim, din, “zamanı tasarruf şekli”dir. Sağlanan bir sonuç da doğa-kültür uyumu olmaktadır böylece. Ahmet Hamdi’de bu uyum insanbilimselden çok varlıkbilimsel bir nitelik taşır. Bu nedenle de “iman” sahibi eski insanımızın en büyük erdemi “kendini ve bütün âlemi tek bir varlık hâlinde görebilmenin sırrını keşfetmektir” (1993:87)

²⁵Tanpınar’ın süreklilik fikri, hocası Yahya Kemal Beyatlı’nın etkisi altında gelişmiştir: “Tanpınar’ın zaman anlayışı, tarihi bir süreklilik olarak görmeye çalışan ve “süreklilik içinde değişim, değişim içinde sürekliliği” savunan bu çevrede (Dergâh çevresi) özellikle hocası Yahya Kemal Beyatlı’nın etkisi altında gelişecektir. (...) Tanpınar’ın zaman anlayışı ve süreklilik arayışının kökenleri, Yahya Kemal’in çok bilinen, kısacık bir şiirsel ifadesinde yatar: “Kökü mâzîde olan âti” (Köroğlu, 2008: 493- 494)”.

²⁶ Oğuz Demiralp, Tanpınar’ın etkilendiği Bergson’ın iç insan/dış insan kavramlarını şöyle açıklar: Bilindiği üzere, kaba bir yaklaşımla, Bergson iç insan/dış insan ayrımı yaptıktan sonra süre/zaman karşıtlamını getirir üstüne oturtur bu ayrımın. Bursa’daki ikinci zaman olan süre, dirimin özü, devinimin tâ kendisi, dirimsel atılımın kaynağı olan süre iç insan ile örtüşmektedir. Dirimsel atılımla özdeği aşan, yani biçimlendiren, kendine benzeten iç insandır bu (1993:87).

Demiralp, Tanpınar'ın "yekpâre zaman" anlayışının Tanzimat'la birlikte bozulmasını "iman" ve "şüphe" karşıtlığından yola çıkarak değerlendirmektedir. Tanpınar'da "iman"ın, salt dinsel bir kavram olmadığını; bir topluluğun bireyinin o topluluğa ait olmasını, "kendini evinde hissetmesi"ni, topluluğun inanış, amaç ve kurumlarına tam bir bağlılıkla katılmasını, içinde yaşadığı kültürel dizgeden kuşkulanmamasını anlattığını söyleyen Demiralp, yeni Türk insanın kuşkulu olduğunu; bu kuşkunun dinsel inancın zayıf düşmesi sonucu değil, toplumda kendini güvende duymamasının, dizgenin işleyişine inanarak katılmamasının sonucu olduğunu ifade etmektedir (1993: 86-87). Demiralp'e göre, Tanzimat'ın yol açtığı kültürel kesinti "iman"ın yerini "şüphe"nin almasına neden olmuştur; öyleyse "iman", sürmesi gereken "ruh bütünlüğü"nün bir yüzüdür (1993: 86-87).

Tanpınar'ın "bütünlük ruh"unu geçmişte arayışını Sadık Yalsızuçanlar, "kaçış" olarak nitelemekte ve bu kaçışı "Derrida'nın yersiz, yurtsuzluğu, Deleüze'nin firarı, Heidegger'in "varlığın kapanması"yla bağdaştırarak, Tanpınar'ın "kaçış"ını, hocası Yahya Kemal'in "kaçış"ıyla da karşılaştırmaktadır:

Zamanın ne içinde ne de dışında olmak, Derrida'nın yersiz yurtsuzluğu, Deleuze'nin firarı, Heidegger'in "varlığın kapanması"nı çağırıştırır. Esasen "firar", Tanpınar'ın hocası Yahya Kemal'de daha baskın ve belirgindir. "Yeni hayat"a, "çağdaş hikayemize" ilişkin tek bir dize söylememiş, tümüyle "eski hayat"ı terennüm etmiş olan Yahya Kemal, "çağın ruhu"nun, geçmişte yattığını düşünerek tarihe kaçır. Bu firar, modernliğin baskısından çok, bir "geniş zaman" arayışıdır. Tanpınar, "geçmişe kaçarak" yeni hayatın sorularına cevap üretilmeyeceğinin farkındadır. Bu farkındalık onu bir yandan ironiye iter, diğer yandan farklı bir kaçışa yol açar. Onun firarı, Deleüze'ninkine benzer. Başının "sükûtu öğüten, uçsuz bucaksız bir değirmen oluşu" bundandır. Zihnine her türden tarihsel veri, yeni hayatın bir sorusuna yanıt olma umuduyla devinip durur. "İçinin muradına ermiş bir derviş" olması, bu firarın meşruiyet aracı

gibidir. Madem iç sükûna ermiş, dileğine ulaşmıştır, o halde nedir bu ironi ve dinmek bilmez sorular, kuşkular... Yaşamsal soru buradadır. “Hakikat yoktur” ironisini çağrıştırır bir biçimde Tanpınar yazılarının satır aralarında sürekli benzer kaçışlar yaşamıştır. Gelenek–modernlik geriliminin merkezindedir ve yarılmayı bizatihi kendi zihninde deneyimlemiştir. Bir şiirin başlığındaki gibi çabası, bir tür “hatırlama”dır. Hatırlama için firar zorunlu hale gelebilir (2010: 440).

Hasan Bülent Kahraman ise, Tanpınar’ın “hafıza”nın değil, “muhayyile”nin peşinde olduğunu söylemektedir:

Tanpınar daima “yitiği” arar. O kadar ki, mevcudu bile bazen yok sayarak, yitikleştirerek ele alır. Gerçekliğin üstünde düşünmesinin tek yolu budur Tanpınar’ın... Yitik zaman, Proust’ta yitik özneyi ortaya çıkarmak iken, Tanpınar yitik öznenin hareket ederek zamanı da yitirir. Tanpınar’ın gerçek çelişkisi de budur. Proust yitik zamanı ararken Tanpınar bulunmuş, hatta hiç yitirilmemiş olduğuna inandığı zamanı yitirmemenin kaygısını çeker, çabasını gösterir. Bu nedenle Tanpınar’ın zamanı asla bulunmayacak bir zamandır. Hafızanın değil daha çok muhayyilenin peşinde olmasının nedeni de budur (2008: 630).

Kahraman, Tanpınar’ın “muhayyile”sini Bergson’un sezgiciliğine²⁷ benzetir. “Hafıza”nın değişmez, sabit olduğunu; “muhayyile”ninse değişime olanak verdiğini, bu anlamda Tanpınar’da, Bergson’ın asal kavramlarından olan “saf değişme”nin tüm boyutlarıyla görüldüğünü söylemektedir (2008: 630).

²⁷ “Sezgi, Bergsonculuğun yöntemidir. Sezgi, bir duygu, bir esinleniş ya da belirsiz bir duygudaşlık değildir. O, gelişmiş bir yöntemdir, hatta felsefenin en gelişmiş yöntemlerinden biridir... Bergson’un yöntem olarak anlaşılan sezginin süreyi zaten gerektirdiğini ısrarla vurguladığı da doğrudur” (Deleuze, 2006: 49).

Türkiye'nin modernlik serüvenine yakından tanıklık etmiş olan Tanpınar'ın Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan bu toplumsal değişimin sancılarını derinden hissederek; Doğu ve Batı arasında bir yerde kalmışlığını ve her iki dünyaya da tam olarak ait olamayışını eserlerinin temeline yerleştirdiği görülmektedir²⁸. Yazında Tanpınar üzerine yapılan tartışmalar da çoğunlukla onun iki dünya arasında kalmışlığı üzerinedir. Onun bu iki dünya arasında sıkışmışlığını Ahmet Oktay şöyle değerlendirmektedir:

Tanpınar'ın modernleşme karşısındaki tavrı, süreci bir aradalık durumunda deneyimlediği için, daima ikili ya da başka bir söyleyişle eklektik olarak algılanabilir. Ama bana kalırsa gerek düşünce yazılarında gerekse romanlarında görülen düalite, yaşanan olaylara da deneyimlere de arayışlara da uygun bir çelişkin birlik kavramını nesnelleştirmektedir.

Şunu hemen vurgulamak gerekir: Bir Osmanlı Tutucusu, bir Gericisi, bir Maziperest değildir Tanpınar. Modernleşmenin getirdikleri ile, götürdükleri arasında bir iç uyum sağlamayı isteyen, ama bu arayış sırasında yenileşmenin zaafılarını eleştirmekten de kaçınmayan bir Devrimcidir. Ama dikkat: Marksist bir devrimcilik değil sözkonusu olan (2008: 452).

Tanpınar'ın yapıtının modernizm sorunsalı içinde biçimlendiğini düşünür Ahmet Oktay (2008:454). Ona göre Tanpınar'ın İslam-Osmanlı olana duyduğu ilgi, son kertede *estetik* bir ilgidir ve bunun, Tanpınar'ın sözleriyle, *manevi iklim*e ilişkin

²⁸Orhan Pamuk, “*Türk Modernizmi ve Ahmet Hamdi Tanpınar*” adlı yazısında, Tanpınar'ın iki dünya arasında kalmışlığını özel bir üslûp haline getirdiğini söyler: İki dünya arasında kararsız kalan, ama bu kararsızlığı bir üslûba çevirerek kararlılıkla benimseyen Tanpınar, aslında yaşadığı çevre ve bu çevrenin imkânları konusunda çağdaşlarının çoğundan daha akıllı ve kararlı davranmıştır. İki dünyanın arasına kendini yerleştirerek, her iki dünyadan seçmeli bir şekilde yararlanabilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı anlamamıza yol açacak anahtar, bu seçtiklerini yan yana getirmesindeki özel üslûptur (2008:448).

olduğunu söyler; bunun ötesinde Tanpınar'ın entellektüel eğilimleri ve yönelişleri modernliğin dışında pek anlaşılabilir (2008: 454).

Handan İnci ise “*Tanpınar Olmak*” yazısında Tanpınar'ın düşüncelerini varoluşçu düşüncenin sorumluluk anlayışıyla ilişkilendirir²⁹. İnci'ye göre, varoluşçu düşüncenin Tanpınar'daki en önemli yansıması “sorumluluk” kavramıdır³⁰ ve Tanpınar'ın, varoluşçu düşüncenin sorumluluk kavramına yakınlığı *Huzur* romanında da görülmektedir:

Huzur'da “mesuliyet” kelimesinin bireysel ve toplumsal sınırları etrafında dolaşan düşünce oyunları romanın önemli bir yönünü oluşturur. İhsan, Suat ve Mümtaz'ın zihniyet farkları mesuliyet kelimesini yorumlama biçimlerinde açığa çıkar. Suat'ın üzerinde biraz da karikatürize edilen Varoluşçuluğun bunalım ve sıkıntıları üçlü arasında tam bir kutuplaşma oluşturur. Mümtaz varoluşunun anlamını aşkta ve güzellikte bulan bir esteti, Suat varoluşun abesliğiyle hayata düşman kesilmiş bir yıkıcıyı temsil eder. İhsan ise varoluş anksiyetesini “toplumsal mesuliyet” duygusuyla yenmiştir. Varoluşçu psikanalizde İhsan'ın durumu “kendini aşma” olarak nitelenir.³¹

²⁹ “İnsanı “dünya içinde varoluş” olarak ele alan Heidegger'in görüşleriyle şekillenen varoluşçu felsefeye göre evrende kendi kendini yaratan tek varlık insandır. İnsandan başka tüm varlıklar varoluşlarından önce yaratılmışlardır. Yani insan insanlığını kendi yapar ve nasıl yaparsa öylece varolur; değerlerini kendi yaratır, yolunu kendi seçer. Doğada insana yol gösterecek kendinden başka hiçbir şey yoktur. O halde insan yaşamını istediği biçimde çizebilmekte özgürdür. Ancak insan kendi sorumluluğunu yüklenemediği derecede özgürdür. “Varoluş anksiyetesi” bu sorumluluğu duymak, demektir (İnci, 2010:79-80).

³⁰ Bu noktada İnci, Tanpınar'ın “sorumluluk”la ilgili sözlerini hatırlatır. “İnsanoğluna kendisinden ve kâinattan mesul olduğunu öğretmekten başka çare yoktur. İnsan hayatın yapıcisıdır ve her şekliyle ondan mesuldür. *İnsan mesuliyettir* (2010: 80).

³¹İnci, Tanpınar'ın bu konudaki tavrının daha çok Mümtaz'a yakın olduğunu söyler: *Huzur*'da Mümtaz'ın kişisel mutluluğuna odaklanması gibi, Tanpınar da günlüğünde neredeyse sadece yazarlık başarısına odaklanmıştır. Bu anlamda Varoluşçu psikanalize göre onun da “kendini aşamadığı” söylenebilir. Hayatı için tek bir hedefi vardır Tanpınar'ın: “*Eb'adına erişmiş bir şair olmak*” (...)

Hem toplumsal meseleler üzerine düşünen hem de bireysel mutluluğunun peşinde koşan Mümtaz, Doğu-Batı ikileminde kaldığı gibi, toplumsal meseleler ve bireysel mutluluğu arasında da bir ikilem yaşar. Mümtaz, burada da ikisi arasında bir seçim yapmaz; ikisinin arasında yaşamayı tercih eder. Bu huzursuzluğun, kendisinin kaderi olduğunu, ondan kurtulamayacağını bilir:

Birinden birini seçmek lâzımdı. Fakat Mümtaz ikisinin ortasında sonuna kadar sallanacağını biliyordu. Ne ferdî saadetinden vazgeçebilecek ne de etrafındaki hayatın korkunç icabını (...) unutacaktı (İnci, 2010:324-325).

Berna Moran, *Huzur*'da değerler çatışması olduğunu ve bu çatışmanın Mümtaz'ın kişiliğinde dile getirildiğini söyler: Estetik değerlerle sosyo-politik değerlerin ya da romandaki somutlaşmış şekliyle, Mümtaz'ın kişisel mutluluğu ile toplumsal sorumluluğun çatışması (2011: 270).

Tanpınar'ın kendisi de, Mümtaz gibi bireysel mutluluğu ve idealleri ile toplumsal meseleler arasındadır. Romanlarında Batılılaşma meselesini işlemesiyle toplumcu yazarlara yaklaşır; bireyin iç dünyasını anlatmasıyla da sanat için sanat yapan yazarlara yaklaşır. Ancak her iki kategoriye de dahil edilemez; ikisi arasında bir yerdedir. Berna Moran, *Huzur*'u bu açıdan değerlendirmektedir. Batılılaşma sorununun işlendiği bu romanda, ona göre Huzur'un üstünlüğü, biraz da yazarın Mümtaz'ı hem bir birey olarak işlemesinden, ama aynı zamanda bu bireyin düştüğü

1953 sonrasında günlüğüne yazdıklarında Tanpınar'ı tam bir varoluş şoku yaşarken görürüz. "Neyim? Kimim? Nelere muvaffak oldum? Hiçbir şey yapamadım mı? Sorusunu yine kendisi cevaplar: "Ben hiçbir şey yapmamışım, hiçbir iş görmemişim. Hiçbir eksikimi tamamlamışım (2010: 80-81).

çıkmaza toplumsal bir nitelik vererek, romana bireyci çizgide bulamadığımız bir anlam boyutu vermesinden kaynaklanmaktadır (2011: 330).

Hilmi Yavuz da *Huzur*'la birlikte Türk romanında bir “kopma” yaşandığını dile getirmektedir:

Huzur'dan önce Türk romanı verili söylemler üzerine kurulmuştur: ya doğulu ya batılı olmayı sorgulamadan kesinleyen ideolojik söylemler üzerine... ‘Verili’ olmaları da bu yüzden. Oysa Mümtaz ‘bu iki haddi’ de sorguluyor: Birini ya da ötekini olumsuzlamak, birini ya da ötekini kesinlemek değil onun konumu. Bir başka deyişle, Doğu’yu ya da Batı’yı verili bir ideoloji olarak yaşamıyor Mümtaz. İdeoloji, sorgulamaksızın kesinlemeyi gerektirir çünkü. Mümtaz sorguluyor oysa. (...) *Huzur*’u Türk roman geleneğinde ‘kopma’yı imleyen bir roman kılan da bu. Doğu’yla Batı’yı, ‘verili’ söylemler olarak değil, bir sorunsal olarak, bir üst-söylem olarak konumluyor (2010: 258-59).

Fethi Naci ise, Tanpınar’ın *Huzur*’da geçmişi yadsıyan küçük burjuva bürokrat görüşüyle geçmişi seven aydın görüşünü uzlaştırmaya çalıştığını, ancak küçük burjuva bürokrat aydının görüşünün özüne hiç dokunmadığını söylemektedir:

Tanpınar’ın Doğu-Batı bileşimi adı altında yapmaya çalıştığı şey, geçmişimizi toptan yadsıyan küçük burjuva bürokrat görüşü ile geçmişin kültürünü tanımış ve sevmiş, “kökü mâzide olan âti” (Yahya Kemal) olmak isteyen aydının görüşünü uzlaştırmaya çalışmak gibi görünüyor ilk bakışta. Ama “uzlaştırmak” bile denemez buna; küçük burjuva bürokrat görüşünün özüne hiç dokunmadan, bu görüşün halkı yönetimin dışında bir “nesne” gibi gören anlayışını olduğu gibi alarak, sosyal sınıfların varlığını yadsıyan görüşünü olduğu gibi alarak, “devlet”i küçük burjuva bürokratiyle özdeşleştiren görüşünü olduğu gibi alarak, “mâzi”yi bu görüşe bir pudra gibi, bir allık gibi sürmek, böylece bu görüşü (Türkiye gerçeklerini görebilmek ve doğru düşünebilmek için yanılgıları ve gerçek niteliği gösterilerek tarihin çöp kutusuna atılması gereken bu görüşü) daha sevimli hale getirmek çabasına girişmek... Nesnel açıdan değerlendirince, Tanpınar’ın yaptığının bundan başka bir şey olmadığı görülüyor (Tanpınar’ın

1942-46) yıllarında CHP milletvekili olduğunu hatırlayalım!). Tanpınar, bir ekonomik kalkınma meselemiz olduğunu biliyor, ama ekonomik kalkınmanın sadece teknik-ekonomik bir mesele olmadığını, her şeyden önce bir siyasi iktidar meselesi olduğunu ve bu iktidarın iç sosyal güçlerle ve dünya ile ilişkilerini anlamaktan çok uzak. Bunun için de, genellikle, meseleleri ‘baş aşağı’ koyuyor; temeldeki bozuklukların yüzeydeki belirtilerine gene yüzeysel (daha doğrusu üst-yapısal) çözüm yolları arıyor (2008: 184-85).

Fethi Naci, *Huzur*’da Tanpınar’ın meseleleri çözmek bir yana doğru da koyamadığını söyler; bu nedenle *Huzur*’da geçmişe kaçışlar göze çarpmaktadır:

Ama Tanpınar, meseleleri, çözmek bir yana, doğru da koyamıyor. Bunun için o sayfalar boyu tartışmalardan bizde kalan tek şey şu oluyor: Cumhuriyet aydınlarının Cumhuriyet döneminin başarısızlıkları karşısında soyut düşünce düzeyinde kalan tedirginlikleri, tepkileri, arayışları, “huzur”suzlukları... Ama bu tedirginliklerin, bu arayışların bir “kaçış”la iç içe olduğu da pek açık: Tarihe kaçış, musikiye kaçış, İstanbul’un güzelliklerine kaçış... (2008: 185).

Nurdan Gürbilek de *Huzur*’daki Suad karakterini değerlendirmekte; Suad’ın, Dostoyevski’nin romanlarından gelmiş, çeviri bir karakter olduğu konusundaki görüşlere katılmaktadır.³² Suad karakterinin önemi, gecikmiş modernliği

³² Gürbilek, Mehmet Kaplan’ın ve Fethi Naci’nin, hatta sonradan Berna Moran’ın Suad’ın çeviri karakter olduğu konusunda birleştiklerini söyler (2004: 68.): “Eleştirilerde bir doğruluk payı yok değildir. Tanpınar’ın bir yazısında Beyoğlu için söyledikleri, kendi kahramanı için de geçerlidir. Nasıl Beyoğlu’nda bulduğumuz her şeyin “daha hakikisi” dışarıdaysa, Suad’ta bulduğumuz her şeyin de “daha hakikisi” dışarıdadır. Gerçekten de Avrupa edebiyatı ve felsefesinden derlenmiş bir karakter olarak, bir Rus-Fransız-Alman kırması olarak, bütün kitabiliğiyle karşımızda durmaktadır Suad. Arkasında biraz Nietzsche, biraz Baudelaire, bol miktarda da Dostoyevski vardır. Söylediği her şey, daha önce başka yerlerden okuduğumuz cümlelerin tekrarı gibidir. Evet Dostoyevski’den, Alman felsefesinden, Fransız kötülükçü şiirinden, ama aynı zamanda faşist İtalyan fütüristlerinden de: “Bakir türküler” ister Suad, “yeni doğan insanın teganni edilmesini” ister, “eskinin hiçbir artığını” kabul etmek istemez, savaşın bir temizlik olduğuna, insanlığın ölü kalıplardan ancak savaşla kurtulacağına inanır; Ronsard’ı da Fuzuli’yi de silkip atmaktan yanadır. Türk meyhanelerinin, Ferahfezâ ayınının, Rumeli türkülerinin ortasına kaza sonucu düşmüş gibi duran bu adam gerçekten de fazlasıyla

yansıtmışından ileri gelmektedir³³. Ancak Tanpınar'ın diğer karakterleri de aynı özelliği paylaşmaktadırlar:

Oysa Suad'ın sorunu, romanın yalnızca kötü çocuğunun değil, esas oğlanlarının da sorunudur. İhsan, “hususî hüviyet” olmak gerektiğinden söz ederken Péguy'den, yeni Türk insanının nasıl davranması gerektiğinden söz ederken Shakespear'den, “bize özgü” bir kültürün gerekliliğini anlatırken Goethe'den alıntı yapmadan edemez. Evet, Ferahfezâ ayininin ortasında bir Rus ya da Fransız gibi oturuyordur Suad, ama *Huzur*'un ulusal ya da estetik bir ülküyü benimsemiş bütün kahramanları da, bize özgü bir ulusal kimlik yaratmaya (İhsan) ya da özerk bir estetik kültüre (Mümtaz) ulaşmaya çalıştıkları ölçüde bu zorunlu gecikmişlik zeminini paylaşırlar. Daha önemlisi Tanpınar'ın kendisi de roman yazdığı, bütün bu yıpratıcı karşıtlıkları bir yücelik halinde birleştirdiği, bütün geçmiş kavgaların unutulduğu özerk bir estetik yaratmaya çalıştığı ölçüde, kendi kötü çocuğuyla aynı zeminde yer alır (Gürbilek, 2004: 84).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü ise, Türk modernleşmesinin krizini ironik bir şekilde anlatması bakımından Batılılaşmayı işleyen diğer romanlardan ayrılmaktadır³⁴. Bu

ecnebidir. Kandil çöreklerinin, ramazan manilerinin, Kandilli yazmalarının, Bursa dokumalarının, kısacası “bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekiller”in karşısında, yabancı fikirlerden derlenmiş bir alafranga kötülük olarak, züppe bir alçak, fazlasıyla şık bir kötü çocuk olarak kalır (2004: 68-69.)

³³ Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* kitabında, “gecikmiş modern toplumlarda millî edebiyatın kaçınılmaz olarak gecikmiş bir proje olarak ortaya çıktığını söyler. Jusdanis, Yunanistan örneğinden yola çıkar: Modern Yunan edebiyatı Avrupa kültürüne yönelik hem bir hayranlık hem bir horgörü, hem bir gıpta hem bir korkunun içine doğmuştur; her iki tepki de aynı gecikmişliğin ürünüdür. Yunanistan'da “kendine özgü” bir edebiyat yaratma çabası kadar, “yıpratıcı karşıtlıklar arasında bir uyumun sağlandığı ve geçmiş kavgaların unutulduğu hayali bir alan” rolü oynayan bir özerk estetik kültür yaratma çabası da paradoksal biçimde gecikmiş modern stratejidir (1998). O halde Rameau'dan Raskolnikov'a, oradan Suad'a geçtiğimizde bir çifte modernlikten söz etmemiz gerekecektir. Edebi temsilin zorunlu olarak içerdiği, yazarın en sahici duygularını dile getirirken bile kendinden önceki metinlerin tekrarı olduğunu hissetmesine yol açan bir türsel gecikmişlik vardır bir yanda, diğer yanda ise kahramanı zorunlu olarak yabancı arzu ve ideallerin buyruğuna sokan, en sahici azabını bile kitabı, yabancı ve yapmacık kılan bir ulusal gecikmişlik. Suad örneğinde bu ikisi ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir (Gürbilek, 2004: 82-83).

noktada Sadık Yalsızuçanlar, Tanpınar'ın bu romanıyla kendi kuşağından ayrıldığını ve “hakikat yoktur” diyen Nietzsche'ye yaklaştığını söylemektedir (2010:437). Yalsızuçanlar'a göre Tanpınar, bu romanında “Türk modernleşmesinin doğasındaki zaaflardan olmak üzere “medeniyet değişimi”nin sembol ve kurum düzeyinde gerçekleşemeyeceğini anlatmaktadır (2010:439). Taner Timur, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü “bürokrasiyi rasyonelleştirme amacıyla kurulan bir örgütün bürokrasiyi en yozlaşmış nitelikleriyle aktarmasının bir eleştirisi” olarak değerlendirmektedir (Aktaran Yalsızuçanlar, 2010:447) Buna göre *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, romanın yayımlandığı tarihte kurulan *Devlet Planlama Teşkilâtı*'nı sembolize etmektedir. Turan Alptekin ise, bu romanın doğrudan *Cumhuriyet Halk Partisi*'ne ve inkılâplara yönelmiş bir eleştiri olarak yorumlanmak istendiğini ancak romanda parti içi göndermelerle birlikte, yerginin daha çok sisteme ve insanlara yönelik olarak düşünülmesini daha doğru bulmaktadır³⁵ (Aktaran Yalsızuçanlar, 2010: 447).

³⁴ *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'yle ilgili olarak Berna Moran, “İki uygarlık arasında bocalayan toplumumuzun yanlış tutumlarını, davranışlarını, saçmalıklarını alaya alan, eleştirel bir romandır,” demektedir: “Yapıt, çocukluğu Abdülhamit döneminde geçen Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde de yaşayan Hayri İrdal'ın anıları şeklinde verildiğine göre söz konusu hicvin son elli yıllık Türk toplumuna yöneltilmiş olması gerekir (2011:297)”. Hakkı Süha Oğuzertem ise *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü hiciv olarak değerlendiren okumalara katılmaz: “Tanpınar'ın bu romanının bütün yapıtları içinde bir istisna ve yazarın diğer kurmacalarından daha ‘tarihsel’, daha ‘toplumsal’ ve daha ‘eleştirel’ olduğunu düşünmediğim gibi, bu doğrultudaki verilerin zayıflığına bakarak, bu romanın ‘hiciv’ olarak tanımlanabileceğini de sanmıyorum (2008:461). Oğuzertem, bu romanın türünü saptarken, “toplumsal eleştiri” ya da “hiciv” terimlerinin yerine, Tanpınar'ın felsefe ve sanatsal sorunlarıyla da uyum içinde olabilecek kategoriler aranabileceğini söyler (2008: 462).

³⁵ Tanpınar'ın günlüklerinde Cumhuriyet Halk Partisi'ni eleştirdiği görülmektedir, özellikle din meselesinde:

“Din meselesi: Din meselesi ihmal edilmeyecekti. Kanalize edilecekti (...) Dini cenaze gömme meselesi yaptık. Türkiye müslümandır; bu hakikati unuttuk. Lâikliğimizi ilân ettik; fakat lâik de

Gürsel Aytaç, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Tanpınar'ın "modern çağın, insanı saate tutsak eden yaşama temposu başta olmak üzere toplum mekanizmasının çeşitli unsurlarını hicivci bir bakış açısından" ele aldığını iddia etmektedir (2008: 306). Bu romanda ayarlama noktasının devlet, ayarlananın ise halk olduğunun gösterilmek istendiği yorumu yapılmakta ve bu yorum, dönemin toplumsal mühendislik anlayışının hicvi olarak okunmaktadır (Yalsızuçanlar,2010:447). Jale Parla da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü değerlendirirken geleneksel dünya ile modern dünya arasındaki farka dikkat çekmekte; uyumunu ve ayarını kaybetmiş bir dünyada bu ayarın ancak "enstitüler"le sağlanacağı ifade etmektedir (2011:154).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne "sanat, insan ve zaman" üçlemesinden bakan Parla, saate dönüşme imgelerinin modernizme eklemlenme umuduyla düşlenen bir başkalaşım olduğunu iddia etmektedir "Saat-adam olarak hem mekanikleşmek hem de çağı yakalamak; hem geçmişle bağı muhafaza etmek hem de şimdinin tiktaklarını kaçırmamak" (2011:153). Romanda, enstitünün yeni açılacak merkez binasının proje tasarımı için bir yarışma yapılır. Yarışmaya gelecek tasarımların saat şeklinde olması ön koşuldur. Halit Ayarcı, önüne gelen saat-bina tasarımlarını hiç beğenmez. "Bunun neresi saat, neresi modern?" diye öfkelenir. Parla bu cümleyi, "Bunun neresi sanat, neresi modern?" olarak okumaktadır. Ona göre saatler, özlemi çekilen sanata gönderme yapmaktadır (2011:152-154).

olamadık. Gizlice yaptık ve en sersem şekilde yani her şeyi tesadüfe bırakarak. Bu suretle münevver öksüz kaldı. Her şeyi, yerine yenisini koymadan zedeledik. İşte Halk Partisi'nin macerası! (2008)." Mehmet Aydın, Tanpınar'ın bu sözlerini Türk modernliğinin bir eleştirisi olarak yorumlamaktadır (2010:87).

Mahur Beste'de de saat-insan ilişkisi söz konusudur. Saatlerle adeta özdeşleşen Behçet Bey, saat-adam olarak modernliğin mekanik insanını çağrıştırmaktadır. Behçet Bey'in saatlere olan merakını, icatların; doğa, talih ve sanat karşısında üstün geldiğiyle ilişkilendiren değerlendirmeler yapılmaktadır (Şahin,2010: 472): "Tabiatın sanatı taklit etmesi demek, sanatı her şeyin üstünde görmek demektir. Yazılı bir nesne hâlini alan Behçet Bey için talih yerini icada bırakmıştır. İcat edilen kendisine, kendisi hakkında yeni şeyler öğrettiğini, gösterdiğini düşünür. Tabiatın sanatı taklit etmesi de talihe karşı icadın galip gelmesidir. İcatlar, mekanizmaları ve makineleri ortaya çıkarmış; modernizmde talih yerini bu mekanizmalara teslim etmiştir. Bunun için arkadan gelen cümlede özellikle mekanizma kelimesinin kullanılması dikkat çekicidir: "İçinizde işleyen bir yığın mekanizma ile karşılaştınız. Bunda biraz benim de payım oldu (2005: 141)". Nesneleşen insan, nesneleşmiş bir makinenin sahip olduklarına benzer bir şekilde yapısını değiştirmiştir (Şahin, 2010: 472)." Tanpınar'ın *Mahur Beste*'de Behçet Bey'e yazdığı mektupta geçen, "Öyle ya, hikâyenizi yazmamış olsaydım hangi vesileyle kendinize bu kadar dikkat edecektiniz (2005:145)" cümlesi ise Seval Şahin'e göre, "Sanat mı hayatı yapar, hayat mı sanatı yapar tartışması" na işaret etmektedir (2010: 471). Ona göre, Tanpınar buradaki yerini şu cümlede almaktadır: "Tabiat sanatı taklit eder. Ben onun doğruluğuna inanırım" (Tanpınar, 2002: 234).

Tanpınar'ın ilk yazdığı ve tamamlamadan bıraktığı *Mahur Beste* için, ayrıca "orkestralanmış roman" değerlendirmesi yapılmaktadır³⁶:

³⁶"Orkestralama"terimi, Tanpınar'ın roman kurgusundaki zaman anlayışını ifade etmek için kullanılmıştır. Müzik terminolojisinden edebiyata geçen bir terimdir:

Tanpınar’da roman, bir talih anlatısı, çekirdek zamana ulaşma, bunu aramadır. *Mahur Beste*’de bu arayış, “orkestralama” şeklinde gerçekleşmiştir. Daha sonra *Huzur*’da buna yer verecek olan Tanpınar, bu kelimeyi Behçet Bey’e yazdığı mektupta bir kavram halinde sunmuştur: “Benim sözümü kendiniz tamamlamaya kalkmayın. Ben onların sesini “orkestralama”ya mecburum.” Nitekim yapı olarak *Mahur Beste* “orkestralanmış” romandır. Çekirdek zamandan, Behçet Bey’den, dışarıya doğru yayılan ve orkestra içinde her enstrümanın bir nevi solo yapar gibi tek tek sesini duyurduğu bir tekniktir bu ve söz konusu olan Behçet Bey’den etrafına ve diğerlerinin etrafına yayılmasıdır. Tanpınar’ın burada orkestralama kelimesini kullanması önemli, çünkü bu bir bütün, Behçet Bey’in, çekirdek zamanın da içinde yer aldığı bir bütün. Burada Tanpınar’ın zaman düşüncesinin görüntüsüyle karşılaşıyoruz. Çekirdek zamanın da içinde yer aldığı bir bütün zaman düşüncesi. Hem çekirdek zaman hem de bir bütün. Bu nasıl olabilir? Bu tam da yazarın kendisinin ifade ettiği gibi “orkestralama” ile mümkün olabilir. Çekirdek zaman, daha önce ve sonra Tanpınar bu ifadeyi kullanmayacak, onun yerine süre demeyi tercih edecektir, orkestranın merkezinde yer almakta, bu merkez, müziğin ritmine göre bir gidip gelme, yaklaşma ve uzaklaşma sergilemektedir (Şahin, 2010: 468).

Ekrem Işın’a göre *Mahur Beste*, modernleşme sonucunda Osmanlı ilmiye sınıfının geleneksel kimliğinin parçalanmasını ve bunun sonucunda ortaya çıkan geleneksel değerler boşluğunun Osmanlı toplumunda bir bunalıma yol açtığını göstermektedir:

Tanpınar, *Mahur Beste*’de modernleşme tarihimizin geleneksel kimlikleri parçalayan, toplumsal statü basamaklarını altüst eden reformlar dönemini

Bakhtin’in müzik terminolojisinden ödünç aldığı en ünlü terim polifonik romandır, ama bunu başarma aracı orkestralama değildir. Müzik (“roman, bir dönemin yaşamının ansiklopedisidir” tanımında içerildiği şekliyle) görme ediminden (Bakhtin’in “romanın dönemin tüm toplumsal seslerinin azami ölçüde eksiksiz kaydıdır” diyerek yaptığı yeniden tanımlamayla) işitme edimine geçme metaforudur. Bakhtin’e göre bu çok önemli bir değişiktir. Sözel/işitsel sanatlarda bir iletişim edimine tekillik kazandıran, bu edimin “armonik sesleri”dir. Bir müzik parçasının partisyonu olarak kavranan roman içerisinde, tek bir “yatay” mesaj (melodi) birçok şekilde dikey olarak armonileştirilebilir ve kendi sabit ses perdelerine sahip olan bu partisyonların her biri de, notaların farklı enstrümanlar arasında dağıtılmasıyla başkalaştırılabilir. Orkestralamanın olanakları, metnin herhangi bir parçasına (segment) neredeyse sonsuz bir değişkenlik kazandırır (Şahin, 2010: 468).

yaşamış ilmiye mensubu üç karakteri karşımıza çıkartır: İsmail Molla, Atâ Molla ve Sabri Hoca. Her biri Tanzimat sonrası Osmanlı ilmiye sınıfının farklı zihniyet tarzlarını temsil eden bu karakterler, içinde yetiştikleri toplumsal zümrenin modernleşme hareketi karşısındaki tavrını, üç ayrı eleştiri kalıbı içinde sunarlar. Bu eleştirilerin üzerinde birleştikleri ortak nokta, ilmiye sınıfının toplum içinde artık eski gücünü koruyamadığı, bunun sonucunda ortaya çıkan kamu hayatındaki geleneksel değerler boşluğunun, bütün Osmanlı dünyasını sarsan derin bir bunalıma yol açtığıdır. *Mahur Beste*’nin sosyolojik açıdan en belirgin karakterlerini meydana getiren bu tablo, toplumsal bunalımın nedenlerini kendi aralarında ortaya koyarlar. Böylece *Mahur Beste*, “medeniyet değiştirmesi” üzerinde odaklanan bir sorgulamaya dönüşür (2008: 583).

Sahnenin Dışındakiler ise “iç ve dış arasındaki tezatın ve çatışmanın kuvvetle anlatıldığı bir roman” olarak nitelendirilmektedir (Enginün, 2008: 348). Enginün, *SD*’de Cemal’in “Ben bir mazi aynasından, benim olmayan bir aynadan, benim olmayan bir yığın aynalardan hayata bakıyorum” cümlesinde “hayat” ve “ölüm”tezadının kendisini gösterdiğini iddia etmektedir (2008: 348):

Bu bakışlarda hayat ile ölüm tezağı derhal kendisini gösterir. Sanat, ölümü aşan bir kapıdır ve Mahur Beste’nin yaratıcısı kadar, kendilerini bu sanat eserinde bulanlar da ölümü aşmışlardır. Halbuki yaşar görüldüğü halde, ölen ve bakışlarının değdiğı her şeyi çürütenler de vardır (Enginün, 2008: 349).

Sahnenin Dışındakiler’deki temel çatışma, “asıl sahne” olan, Kurtuluş Savaşı’nın yürütüldüğü Anadolu ile bu sahnenin dışında kalan İstanbul arasındaki çatışmadır; sahne ile sahnenin dışı, yani Anadolu ile İstanbul arasındaki kopukluk dikkat çekicidir (Gümüş, 2008: 677):

Sahnenin dışı tükenmiş kişilikleriyle bitmemiş bir oyun ortaya koymuş gibidir. İstanbul ile Anadolu arasındaki ilişkiyi tamamlayacak, aradaki düğümleri atacak kişiler kalmamıştır. (...) *Sahnenin Dışındakiler*, Kurtuluş Savaşı sahnesine çıkmayan bir roman. Cephe gerisini de anlatmıyor. Tamamıyla varoluş için

çırpınan İstanbul'un ruhunu ve sahnenin dışında kalmanın iç acısını duyan İstanbul aydınlarını anlatıyor. Asıl önemli yanı da bu (Gümüş, 2008: 678).

Oğuz Demiralp de *Sahnenin Dışındakiler*'de yaşanan kültürel ikiliklere ve varoluş sorunlarına değinmektedir:

“Ne kadar çok değişik kıyafet vardı İstanbul'da! Tesbih dizisinin koptuğunu, bu kıyafet değişikliği kadar hiçbir şey gösteremezdi!” diyen Cemal'in içindedir bu dağınıklık, kültürel ikilik yumağı. İhsan'ın tersine Cemal gittikçe teslim olacaktır bu karmaşaya. Musiki karşısındaki tutumuyla kesinlik kazanır ne halde olduğu: “bu musiki, gelişmesini benden çok uzakta yapıyordu. Zaten her şey benden uzaktaydı, terkinin birdenbire dışına fırlamış gibiydim.” Sonrası tam bir bozgunur: “İnsandan tiksiniyordum, tabiattan tiksiniyordum...Varlığın bütün yüzlerinden tiksiniyordum.” Oysa bu duyguların Cemal'i paraladığı sırada Anadolu'da doğuş savaşımı verilmektedir. Cemal'in katılamadığı bir bütünlük kurulmuştur savaşılar arasında. Cemal doğum yerine ölüme itilmektedir (1993: 135).

Huzur'da olduğu gibi, *Sahnenin Dışındakiler*'de de “sorumluluk” duygusu yer alır; Oğuz Demiralp, sorumluluk duygusunun aydın-bireyin temel bir parçası olduğunu ifade etmektedir:

Cemal'in iç dünyasını sorumluluk duygusu yönetir gibidir. Ancak salt aktörel bir duygu değildir bu. Aydın –bireyin varlığının temel bir parçasıdır. Topluma bakan ve hesap soran yüzüdür. Cemal, bir bakıma bu hesabı ödemektedir (1993: 135).

Ele alınan tartışmalarda görüldüğü üzere, Tanpınar romanları üzerine yapılan değerlendirmelerde Türk modernliğinin ikili doğasına, Doğu - Batı ikiliğine, dikkat çekilmekte; Tanpınar'ın medeniyet değiştirme sürecinde yaşanan kültürel ikiliklere ve varoluşsal gerilimlere tarihsel devamlılık ve kültürel bütünlük perspektifinden baktığına odaklanılmaktadır.

II. BÖLÜM: AHMET HAMDİ TANPINAR’IN ROMANLARINDA MODERNLİK, ZAMAN VE MEKÂN

2.1. AHMET HAMDİ TANPINAR’IN ROMANLARINDA ZAMAN

2.1.1. Geçmiş Zaman- Şimdiki Zaman Karşıtlığı

Tanpınar’ın romanlarında zaman, Bergson’un zaman kavramına bağlı olarak bir oluş ve süreklilik halinde ele alınır. Tanzimat dönemiyle birlikte bu süreklilik kırılmaya uğramış, “yekpare zaman” parçalanmıştır. Tanpınar’ın romanlarında bu parçalanmışlığa bütünlük arayışı göze çarpar. Parçalanmış zamanda yaşayan roman karakterlerinin bellekleri, geçmiş ile bugün arasında mekik dokur. Mazinin bütünlüklü dünyasını hatırlayarak, mazi ile bugün arasındaki kopukluğu gidermeye, hayatlarına bir bütünlük katmaya çalışırlar.

Huzur’da Mümtaz, geçmiş zamana özlem duyar. Sık sık İstanbul’un tarihi semtlerini ve mekânlarını gezer; buralarda geçmiş zamanın bütünlüklü hayatının izlerini bulur. Mümtaz’ın bu gezilerine Nuran da eşlik eder. Yalnız Nuran, Mümtaz’ın bu geçmiş zaman merakını bir türlü anlayamaz. Onun maziye olan bu tutkunluğunu sorgular:

Bazen genç kadına bu eski şeylerin meftunu çocuğun kendisini zorla bir katakombaya tıkamak istediği şüphesi geliyordu. Bu dünyada türlü türlü hazlar, başka çeşit düşünceler de vardı. Üsküdar’ı seviyordu, fakar halkı fakir, kendisi bakımsızdı. Mümtaz bu biçarelikler arasında acemaşiran, sultanîyegâh diye rahatça yaşıyordu. Ama hayat, hayatın daveti nereden kalıyordu? Bir şeyler yapmak, bu hasta insanları tedavi etmek, bu işsizlere iş bulmak, mahzun yüzleri güldürmek, bir mazi artığı halinden çıkarmak... (2010:171)

Mümtaz'la Nuran'ın zamana yaklaşımlarındaki farklılıkta görüldüğü gibi, Huzur'da iki ayrı zaman vardır. Biri, içinde yaşanılan zaman iken; diğeri, geçmişe dönük, tarihi zamandır. Mümtaz, zamanı süreklilik içinde algıladığından dolayı, yaşadığı andan geçmişe dönerek, bugünle mazi arasında bütünlük kurmaya çalışır; kendini mazinin bir parçası olarak görür. Bunun nedeni Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki sürekliliğin kırılmasından ya da bütünlüğün parçalanmasından dolayı bugüne ait olamayışıdır. Aslında maziye de tam olarak ait olamaz. Geçmiş ile bugün arasında bir yerde durur. Osmanlı-Türk kültüründen kopamayan, eski kültürün meraklısı olan Mümtaz, Batı kültürüyle de bir o kadar ilgilidir. Modernleşerek ilerlemek gerektiğini düşünürken, geçmişten de kopmamak gerektiğini düşünür. Çünkü asıl kimliğin geçmişte olduğuna inanır:

Yeni bir hayat lazım. Belki bundan sana ben daha evvel bahsettim. Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lâzım. Bir hüviyet lâzım. Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor (2010: 171).

Mümtaz'a göre, ülkenin toplumsal ve ekonomik reformlara ihtiyacı olduğu gibi maziyle ilişkilerini de gözden geçirmeye ve yeniden düzenlemeye ihtiyacı vardır. Çünkü mazi, bugünün hayatını şekillendirdiği gibi yarının hayatını da şekillendirecektir. Maziden geleceğe uzanan sanat ve zevk anlayışıyla bir toplumun gerçek dünyası oluşur. Bu nedenle Mümtaz, eskiye ait şeyler arasında bugün yaşayabilen bir şeyler arar:

İki şeyi birbirinden ayırmamız lâzım. Bir tarafta sosyal kalkınma ihtiyacı var. Bu, cemiyet realiteleri üzerinde düşünerek, onları değiştire değiştire yapılır. Elbette İstanbul, sonuna kadar, sadece marul yetiştiren bir memleket 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. Hattâ kısaca dünyamız. Ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler arıyorum. Onları değerlendiriyorum ... (2010: 172)

Nuran, Mümtaz'ın maziyle ilgili düşüncelerinin “hayatın çok kenarında kaldığını, bazen tek bir düşünceyi yaşar gibi oldukları”nı (2010: 172) söyler ve şu benzetmeyi yapar:

Mezarında bütün sevdiği şeylerle, mücevherleri, altın süsleriyle, sevdiklerinin tasvirleriyle 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 bir rüya gibi... (2010: 172)

Nuran'ın benzetmesinde görüldüğü gibi, *Huzur*'da geçmiş ve bugün ya da eski zaman/yeni zaman olarak iki ayrı zaman vardır. Nuran için geçmiş zaman, yaşanmış bitmiş ve artık ölmüş bir zaman iken, Mümtaz için eski zamanın içinde halâ yaşayan bir şeyler vardır. Ölümün ötesine geçip, bütün zamanları aşan, bugün bile varlığını kabul ettiren şeylerin başında musîki gelir. Nuran'ın bugün için “ölü” dediği şeyler; eski musîki, eski musîkişinaslar ve onların büyük bir tevazu içinde sürdürdükleri yaşamları Mümtaz için bugün bile herkese örnek teşkil edebilecek değerlerdir. Mümtaz, muhayyilesinde onların zamanını yaşar:

Evvelâ sen bir İsis gibi o duvarların birinden yavaşça çıkıyorsun, eski desenin gerginliğinden sıyrılıyorsun, benim parçalanmış vücuduma eğiliyorsun... Ama, biliyor musun ki hakikî sanat da budur. Bütün bu ölüler 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'î Mustafa Efendi'yi

Aksak Semaî'den dinlerken ne 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 Ahmet 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 âtîfetle 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 mevlûde gel! Diye kendisine beş on kuruş kazandırmak imkânını vermesini bekleyen adam, birdenbire bir sevmeye ve tanıma tarzının sahibi oluyoruz... Biz, belki de birbirimizi bu tarzda sevmeyi ondan öğrendik... (2010: 173)

Burada görüldüğü gibi Mümtaz, yaşadığı aşkı da maziye bağlar. Sevdığı kadını, geçmiş zamanda yaşamış bir kadın gibi hayal ederek, ona bir yığın kültürel anlam yükler³⁷. Bu aşkıta kadın, kültür, sanat, musîki, mimari v.s hepsi iç içedir. Nuran'a yüzyılların geleneği arasından bakan, onu saf bir aşkla göremeyen Mümtaz; kendi aşkını Boyacıköy'deki kahveci çırağı Mehmet'in aşkıyla karşılaştırır:

İşte bir adam ki Tab'i Mustafa Efendi veya Dede'yi tanımadan, Baudelaire'e ve Yahya Kemal'e hayran olmadan sevebiliyordu. Aralarındaki fark, Mümtaz'ın sevgilisini bir yığın tecridin arasından görmesiydi. Kanlıca'daki yalının rıhtımında şortla veya mayo ile gezinen, kayıkta rüzgâr ve yelkenle didişen, yahut kirpikleri kapalı, yüzü derinliklerinde diriltici ve kokulu usarelerin dolaştığı bir meyve gibi sertleşmiş güneşte uyuyan, sırtüstü denizde yüzen, sandala tırmanan, konuşan, gülen, ağaçların tırtılını ayıklayan birçok Nuran'lar

³⁷ Mümtaz'ın geçmiş zamanı Nuran'da yaşaması, kadının; geçmişi, yekpâre zamanı temsil etmesiyle ilişkilidir. Nurdan Gürbilek, Tanpınar'ın "yekpâre zaman"ının dışıl zaman olduğunu söyler: "Unutkan, bu yüzden de hatırlamaya mahkûm erkeğin; saklayan, koruyan, doğurgan kadına yönelmesi, gerçek zamanın dışındaki 'ikinci zaman'a, geçmişe dönmesi. Tesadüf olmasa gerek: Tanpınar'da geçmişe, kültürel bütünlüğe, sürekliliğe duyulan istek hep aşkın, kadına duyulan aşkın terimleriyle dile getirilir" (2008: 390).

vardır ki, bir yığın benzetişle asırlar tecrübeleri arasından, eşlerini beraberlerinde Mümtaz'ın muhayyilesine getirirlerdi (2010: 177)

Mümtaz'da tüm zamanlar, geçmişin tüm anıları bu aşkta toplanmıştır. Mümtaz, Nuran'ın “Neden bu ânı yaşamıyorsun? Niçin hep mazidesin? (2010: 180)” sorusuna karşılık şu cevabı verir: “Bu ânı yaşamıyor değilim. Yalnız bana o kadar beklenmedik bir zamanda, kadın ve hayat tecrübem o kadar azken geldin ki, şimdi ne yapacağımı bilmiyorum. Düşünce, sanat, yaşama aşkı, hepsi sende toplandı. Hepsi senin hüviyetinle birleşti. Senin dışında düşünmemek hastalığına müptelâyım (2010: 180).

Nuran'ın ona anlattığı çocukluk hatıraları Mümtaz'ın kendi hayatından bir parça gibidir; ayrı ayrı yaşamış oldukları tüm zamanlar bu aşkta birleşir. Bu anlamda aşk; Mümtaz için, tüm zamanları birleştiren, sürekliliğe, bütünlüğe ve sonsuzluğa varan bir duygudur:

Sanki bu hissîlikten utanmış gibi ona çocukluğunu anlattı. Süleymaniye'deki ev, Halep'teki ortası havuzlu iç avlu, su şakırtıları, Halep'te çarşıda yediği dondurma, bir otelin yanındaki salaşta Gürültücü Behçet adlı bir saray komiğinin orta oyunu, çok sofı olan büyük annesinin oyunu yarıda bırakıp çıkışı, sonra alelacele kaçış, o tıklım tıklım dolu trenler, korku, kalabalık yarı yolda indirilen yaralıları, her şeyi bırakarak yola çıkmanın ve bir operasyondan sonra kesilen uzvu hatırlar gibi, her şeyi acı ile hatırlamanın azabı, sonra Bursa'daki ev, Çekirge yolu... Bursa ovasının güzelliği, Libade'deki köşk. İlk mektep, Sultantepe'de geçirdikleri sene... Hepsi Mümtaz'ın gözünün önünde, karmakarışık, iç içe ve kendi hayatlarının ayrılmaz parçaları gibi canlandı. Ne kadar çok hâtıra ve ayrı kaynaklar onların aşkında birleşiyordu (2010: 184).

Aşk, doğa, tarih, kültür, kent v.s. bunların hepsi parçalanmış zamanı bütünleyen unsurlardır. Mümtaz, bunlarla kendi iç nizamına ulaşır:

Geceyle sokak fenerleri, mehtaptan gayrı her ışık garip bir durgunluk kazanmıştı. Öyle sessiz, sadece kendileri olarak suyun üstünde ve içinde sütunlarını, kemerlerini, altın saçaklardan kapılarını uzatıyorlardı. Bazen bu ışıklar daha inceliyor, gene altın yosunlar gibi birbirlerine karışıyorlardı.

Ve ay hepsinin ortasında bozulmaya başlayan bir meyvenin çekirdeği gibi, olgunluğunun son anlarını yaşayan bu ihtişamı kendi etrafında topluyordu. Garip bir saltanatı bu. Her şey ona kendini açıyor, nizamını kabul ediyor ve bu nizam her şeyi içinden değiştiriyordu, hepsini birden büyük, esrarlı bir varlığın rüyası yapıyordu. Yaratılışın kemeri üzerimize kapandı. Tek bir âlemin parçasıyız (2010: 186).

Tanpınar'da parçalanmış zamanı bütünleyen unsurlardan biri de rüyadır. *Huzur*'da Mümtaz'ın bir rüya alemindeymiş gibi yaşaması boşuna değildir. Nurdan Gürbilek, Benjamin'in "aura" kavramından yola çıkarak, Tanpınar'ın "rüya estetiği"ni değerlendirir:

Benjamin'e göre "aura"yı mümkün kılan deneyim, özne ile nesnenin birbirinin bakışına cevap vermesiydi. "Bakışta, bakılıandan bir karşılık görme beklentisi vardır" diyordu: "...bakılan ya da bakıldığına inanan, bu bakışa karşılık verir. Bir görüntünün "aura"sını duymak, ona bakışa karşılık verme yeteneğini tanımak demektir." Bu karşılıklı bakışma, özne ile nesnenin dünyalarının birbirinden tümüyle koptuğu modern toplumda mümkün değildir artık. Romanda bu deneyimin gerçekleştiği, bütünlüğün yeniden kurulduğu tek bir yer vardır: Rüya (Gürbilek, 2004: 388).

Tanpınar, rüyayla birlikte, geçmiş ile bugün arasında bütünlük kurmaya çalışır. Şimdiki zamanın parçalanmışlığında kendi bakışına karşılık bulamayan özne, bu bakışa rüyada karşılık bulur; böylece parçalanmış zaman, rüyada bütünlüğe kavuşur: "Şahsi tecrübe, iç yaşantı ancak rüyada gerçekleşebilir: Rüyada gördüğüm şeyler beni, benim onları gördüğüm kadar görür" (Gürbilek, 2004: 391).

Tanpınar'da "su" da bütünlük ifade eden bir başka unsurdur. Gürbilek, Tanpınar'ın her tür yaşantıyı suya başvurarak anlattığını söylerken (2004: 110) *Huzur*'da geçen su imgelerinden örnekler verir:

Huzur'da örneğin, iç benlik gibi ("o sular altında uyuyan, fakat her şeyi idare eden kesif tabaka") cinsel deneyim de ("ılık ve kokulu suda uyumuş yorgun insanın hem boğulmaktan korkan, hem de uykunun uyuşukluğundan kendisini bir türlü kurtaramayan...") su unsuruyla anlatılmıştır. Sanattan ziyade duaya benzettiği, estetiğinin temel unsuru saydığı musiki üzerine yazılarında özellikle belirgindir bu. Yine *Huzur*'da mistiklerin vecd halini andıran, vahdet ve kavuşma izleklerinin öne çıktığı *Ferahfezâ* ayini de yine suyla ilişkilendirilerek, Freud'un 'okyanussal duygusunu'³⁸ andıran bir tamlık imgesiyle anlatılır" (2004: 110-111).

Tanpınar, *Musikî Hulyaları* yazısında müzik, din ve okyanus arasında bağlantı kurmaktadır:

Piyano, siyah yıldız ağzını açmış, bütün sırlarını ezberden bildiği okyanusların diliyle konuşuyor. (...) Bir flüt sesi koyu menekşe ve fujerlerin arasından fişkırdı. Şimdi madenî ve nebatî bir devrede kâinat kadar genişiz! Bütün kıymetli taşlar, garip cevherler, bir yığın maden bel kemiğimizde birbirini arıyorlar; bin vuslatın sahnesi ve aktörüyüm. Kemanlar bakir ormanların beşiğinde uyanan genç tanrılar gibi sabırsızlanıyor... (...) Ve muhakkak ki her veli, her aziz Allah'la karşılaştığı, onunla dolduğu zaman, şu anda benim yaptığım gibi, yakıcı ziyaretin sonunda sadece bir kül yığını olmak istiyordu. Onun için musikî san'attan ziyade dine benzer (2000: 359-360).

³⁸ Freud, dinlerin içerdiği ulviyet duygusunu, vecd halini, bütünü içinde erime deneyimini hep "okyanussal duygu"ya bağlar. Freud bu kavramı, *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda kullanmıştır. Okyanussal duyguyu, "ben" duygusunun olduğu erken çocukluk deneyimine geri dönerek açıklar. Bebek için başlangıçta her şeyi (kendisiyle birlikte dış dünyadaki uyarı kaynaklarını, en başta da anne memesini) içerir "ben", ama zamanla acı ve keyifsizlik duygularının artmasıyla bu uyarı kaynakları "dışarıda" bulunan bir nesne olarak tanınmaya başlanacaktır. İşte okyanussal duygu, erken çocukluk dönemindeki tamlığın duygudur (Gürbilek, 2004:111).

Burada, Tanpınar'ın "Allah'la karşılaştığı, onunla dolduğu zaman ... bir kül yığını olmak" ifadeleri; bütünün içinde erimek, yok olmak ya da eriyerek bütünlüğe ulaşmak anlamlarını çağrıştırır:

Varlığımız sanki bizden çok kuvvetli bir başka varlığa emanet edilmiş, her şey kendi cevherine ve oradan daha derin bir asla iade edilecekmiş gibi eriyordur. Tanpınar'ın ne zaman gördüğünü bilmediği bir kadın yüzüyle birlikte düşündüğü Eyyubî Bekir Ağa'nın Mahur Beste'si de hemen her yerde bu "erimek" metaforuyla birlikte geçer: Kendini bulmak, asıl saadeti yakalamak, mucizeli terkibe geri dönmek ancak bu erime sayesinde mümkün olabilmektedir (Gürbilek, 2004: 111-112).

Mümtaz'ın musiki tutkusu³⁹ da, Nuran'ın da müziğe olan ilgisi dolayısıyla, Nuran'da toplanır:

Fakat hazzın en keskini, tabîî azabın da, insanı gafil avlayan bir musıkî parçasının içinde uyanan Nuran'larda idi. Nağmenin arabeskinde veya musıkî cümlesinin altın yağmuru içinde, bir oluşla geldikleri, onun arasında görünüp kayboldukları, yaşadığımızın üstünde bir zamanın fasılasından ona baktıkları ve güldükleri için hatırlamanın şekli değişir, âdeta daha evvelki varlıklarımızın bizde uyanan akisleri olurdu. Onun için bütün etrafında ve kendi mazesinde Nuran'ı aramak, her şeyde ondan bir tat bulmak, onu asırların boyunca efsanede, dinde, sanatta, az çok ayrı çehrelerle; fakat daima kendisi olarak karşısında görmek, yaşama dediğimiz macerayı birkaç misline çoğaltan bir büyü idi. Nuran onun elinde bütün geçmiş zamanları açan altın anahtar ve her

³⁹ Musiki de Mümtaz'ı geçmiş zamana götürür. Mümtaz, musikide geçmiş zamanın tüm güzel taraflarını görür: 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 sultanîyegâhın arasından etrafımıza baktığımız için. Mümtaz'a göre İstanbul peysajı, bütün medeniyetimiz, kırımımız, pasımız, güzel taraflarımız, hepsi musikideydi. Garbın bizi anlamaması, aramızda bir yabancı olarak gezmesi de yine onu anlamamaktan geliyordu. Bu o kadar böyleydi ki, birçok peysajlar, kendiliğinden nağme ile beraber gözlerinin önüne gelirdi (2010: 170).

sanat ve düşünce için ilk şart gibi gördüğü şahsî masalın çekirdeği idi (2010: 180).

Ancak Mümtaz'ın ulaştığını sandığı bütünlük, Nuran'ın ondan ayrılmasıyla bozulur. Nuran'la Mümtaz'ın evlenecekleri hafta, Suat'ın onların evinde intihar etmesi, birlikteliklerine gölge düşürmüştü; Nuran, “kader birlikte olmamızı istemiyor” diyerek Mümtaz'dan ayrılmaya karar vermiştir.

Betimlemelerde görüldüğü gibi, Tanpınar, ‘tarihsel süreklilik’ fikri gereği geçmiş zamanı şimdi ile birleştirilir. Tanpınar'ın her fırsatta geçmişi bugüne taşıması, adeta geçmişi kurtarma çabasına dönüşür. Nurdan Gürbilek, Tanpınar'la Benjamin'i karşılaştırdığı denemesinde, Adorno'nun Benjamin'in düşüncesini açıklamak için kullandığı ‘ölünün kurtarılması’ fikrini Tanpınar'ın geçmişe dair düşünceleriyle benzer bulur⁴⁰.

Tanpınar, kaybolan geçmişi sanatının merkezine oturtuyor. O geçmişi sanatla yaşatmaya çalışıyor adeta⁴¹. Geçmişi onun için bu kadar çekici kılan şey ise, aradığını bugünde bulamayışıdır. Bu arayışı, sanata taşır Tanpınar:

⁴⁰ “Geçmiş, gizli bir zaman dizini taşır; ona kurtulma kapısını açan budur. Eskileri kuşatmış olan havanın soluğu bize değip geçmez mi? Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı yok mu? Şu sözlerse Tanpınar'ın: “Eğer maziye çok seviyorsam; ona, o güzel, büyük, muhteşem günlere bağlı isem, emin ol ki bu, ölümlerin de bu toprakta ve hayatımızda bir söz hakkı olduğunu düşündüğüm içindir.” O da ölümlerin bugün üzerindeki haklarından söz ediyor; sanatını bir kurtarma projesi olarak sunuyor. Zaten Bursa'nın Daveti”nde tam da bu sözcüğü kullanır; “sanatın kurtarıcı hamlesi”nden söz eder Tanpınar (2011: 104-105).

⁴¹ *Huzur*'da Mümtaz'ın şu ifadeleri, Tanpınar'ın bu konudaki düşüncelerini ele verir gibidir: Evvelâ sen bir İsis gibi o duvarların birinden yavaşça çıkıyorsun, eski desenin gerginliğinden sıyrılıyorsun, benim parçalanmış vücuduma eğiliyorsun... Ama, biliyor musun ki hakikî 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

Hayır, muhakkak ki bu eski şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmeden kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz. (...) Hepsi idealin serhaddinde susmuş bu insanların hikmetinde kaybolmuş bir dünyayı arıyorum. İstedığime onlarla erişemeyince şiire, yazıya dönüyorum. Onu musikin kadehinden istiyorum; kadeh boşalıyor, susuzluğum olduğu gibi kalıyor; sanat da aşk gibidir, kandırmaz, susatır (Tanpınar, 2011: 207).

Tanpınar'ın sanatının temelinde yer alan bu 'kayıp estetiği'ne dikkat çeken Nurdan Gürbilek'e göre; "Öyleyse İstanbul'u İstanbul yapan şimdi ve burada olan değil, vaktiyle ve ötede olana, kaybedilene yönelik 'ani özleyiş ve firarlardır'" (2007: 132). Tanpınar'ın başka bir deyişle de; "Bize kendi yüzümüzü ve talihimizi uzak ve tılsımlı bir suyun aynasında" seyrettirecek olan bu kez sanatın aynasıdır (Gürbilek, 2007: 132). Sanatın aynasından kendine bakmaktadır Tanpınar ya da kırılan gerçek aynanın yerine geçen bu aynada kendini aramaktadır.

Kırılan ayna; eski Şark, dağılan imparatorluk, yitirilen kültür ya da parçalanmış zamandır⁴². Tanpınar; yitirilen geçmiş, yekpâre zamanın parçalanışını 'annenin

İmam, düşün bir kere, ne gülünç isim! Halbuki biz şimdi Tab'î Mustafa Efendi'yi Aksak Semaî'den dinlerken ne düşünüyoruz? Bizim için hayatın ve ölümün sahibi oluyor (2010: 173).

⁴² Gürbilek'e göre Tanpınar, her türden kaybı ifade ederken hep aynı ayna imgesine başvurur: "Yapıtları tılsımlı aynalar, aynalaşmış sular, billûr kadehlerle doludur; ama aynı zamanda yansıtıcılığı kaybolmuş, demek ki göz olma özelliğini yitirmiş paslı, kırık, kör aynalarla; bakışı yanıtlama özelliğini kaybetmiş donuk bakışlar, kurumuş pınarlar, 'geniş karanlık sular'la (2011:110)".

Şu ifadeler de Tanpınar'ın; "Suyun aynası, ya her şeyi alır, kendinde toplar, çoğaltır, kendisini yaratan aydınlığa büyük bir çiçek gibi fırlatır, altın bir yosun yapar, bilinmez zaman sahilerine taşır. Bu, İstanbul'un zaferidir. Yahut birdenbire kapanır, toklaşır. Kurşundan bir kapı gibi eşyayı reddeder. O zaman her şey bıçare, mânasız bir artıktır. Odanızın duvarları, kendi elleriniz, her şey size yabancı ve sizden kopmuş ve size silâh gibi çevrilmiştir" (2000:149).

Alıntıda görüldüğü gibi, ayna imgesi hem geçmişin bütünlüklü dünyasını anlatmak için kullanılmıştır hem de şimdinin parçalanmışlığını, yabancılaşmışlığını anlatmak için.

ölümü'yle de simgeleştirmektedir. Tanpınar'ın roman kahramanları; annenin ölümüyle parçalanmış zamanı, yitirilen tamlığı aşık oldukları kadınlarda ararlar:

Yıkılan imparatorluğu, ölen Şark'ı, kaybolan ruh saltanatını da hep benzer bir zeminde, anne kaybını hatırlatan imgelerle anlatır Tanpınar. Şehrin ve ulusun macerasıyla şahsi masal arasında bir ikili benzetme vardır burada: Nasıl iç İstanbul, kayıp imparatorluk ya da ölü Şark bir zamanlar bize ayna tutan (ama artık tutamayan) kadın yüzünü hatırlatırsa, Tanpınar'ın “ebedi çehre”ye sahip kadınları da bir tamlık vaadini, bir zamanlar bize tılsımlı aynasını tutmuş şehri, parçalanmamış imparatorluğu, bozulmamış ana dili hatırlatır. *Huzur*'da Nuran tasvirinde özellikle belirgindir bu. ‘Bir nehir gibi hayatın ortasında hep kendi kendisi olarak sakin, besleyici akması’ ve beyaz bir rüyayı andıran yüzüyle olduğu kadar su gibi Türkçesiyle de hem “hayatın öz kaynağı, bütün gerçeklerin annesi”, “şahsi masalın çekirdeği”, Mümtaz’a kendi bütünlük imgesini geri veren kişidir Nuran hem de tüm “geçmiş zamanları açan altın anahtar”dır; eski İstanbul’un, eski musikinin, bozulmamış ana dilin (Türkçe’yi “teganni eder gibi” konuşmanın) timsalidir. (...) “Vaktiyle ve ötede”ki kadının, ölü annenin sembolü olan kadınlardır bunlar (Gürbilek, 2004: 119).

Gürbilek’e göre, Tanpınar romanlarının kadın kahramanları, “vaktiyle ve ötede”ki kadının, “ölü annenin sembolü olan kadınlardır”; sembol oldukları için ilksel imgenin yerine geçemezler, üvey ya da ikâme figür olarak kalırlar; tamlık vaadini uyandırır uyandırmaz esas oğlanları eskisinden de eksik bırakıp gitmeleri de biraz bu yüzdendir (2004: 119).

Mümtaz’ın çocukluk anıları da onun geçmiş zamana bağlamasında önemli rol oynar. Mümtaz, çocukluğunun bir bölümünün geçtiği Antalya’daki kayalığı sık sık hatırlar: “Daha sonraları Mümtaz’ın okuduğu ve dinlediği her şey, Antalya’daki bu kayalığa ve N...’deki evlerine bağlanır. Mümtaz, bu kayalığı kolay kolay unutamaz” (2010: 40) Mümtaz’ın bu su altı kayalığını unutamamasının nedeni, onun parçalanmamış zamanı çağrıştırmasıdır. Tanpınar’ı, “zaman” konusunda en çok etkileyen

müzisyenlerden biri olan Debussy'nin *Su Altındaki Katedral* adlı eseri de müziği ve denizi yakpâre zamanla birleştirir. Zaten bu zamanın akıcılığı ve sürekliliği, hep suyla özdeşleştirilmiştir. Jay Griffihs, Debussy'nin bu eseriyle ilgili şunları ifade etmektedir:

Batı müzik geleneği için de önemlidir zaman: Bach'ta zaman, mükemmel hale getirilmiştir; Beethoven'da Gregoryen dini şarkılarına göre yazılmıştır, korkuyla karışık bir saygıyla taş kesilmiştir zaman; ama XIX. Yüzyıl sonları, XX. yüzyıl başlarında çok ilginç bir şey oldu: Debussy. Ben çocukken, piyano hocam bir keresinde Debussy'nin (adı da müziğine benziyor, su gibi geliyor kulağa) *Su Altındaki Katedral* eserini çalmıştı. Donakalmıştım. Zamanın notalarının, tam *şimdi*, piyanistin elleri altında duyulmasını sağlar o. Müziği, denizle ve zamanla dolu; bu ikisi, hep olduğu gibi, yine özel bir bağla bağlı birbirine. Burada, katedral suyun altındaki bir kaya veya mağaradır; taş nasıl batarsa öyle batmıştır, ama boş gotik pencerelerinden, kemerlerinden, sütunlarından dalgalarla geçen, derinlere inen derin gri okyanus, suyun altındaki katedralden sesler çıkarır, katedralin kendisi çalınan bir müzik aletiymiş gibi tınlar. Bu müzik hâlâ ağlatabiliyor beni, derin okyanusun tuzlu suyunun sesi için bedenim tuzlu suyuyla ağlayış (2003: 287).

Huzur'da geçmiş zaman – şimdiki zaman karşıtlığı, kuşaklar arasında da kendini gösterir. Nuran'ın dayısı Tevfik Bey ile oğlu Yaşar Bey arasındaki farkta olduğu gibi:

Tevfik Bey büyük bir hüsniyetle işe başlayıp küçük zevk düşkünlüğünde çehresini tamamlayan Tanzimat'tı. Onun rahatlığı, kayıtsızlığı, çalınmış neşesiyle yaşıyordu. Yaşar Bey daha ziyade II.Meşrutiyet'ti, onun huzursuzlukları ile doluydu. Garip idealizmleri, küçük aşağılık duyguları ve onların yeni bir dalganın yerini bir başkasının alışı gibi dolduran silkinişleri, hulâsa en coşkun heyecanla hiç kımıldanmaya imkan bırakmayacak bir yeis arasında gidiş gelişleri vardır (2010: 156).

Baba ve oğul arasındaki bu uyumsuzluk, zamandaki sürekliliğin, uyumlu bütünlüğün bozulmasını, zamanın parçalanmasını sembolize eder. Yaşar Bey, bu parçalanmışlığın en önemli simgesi durumundadır:

Denebilir ki, Yaşar Bey için vücut dediğimiz tamamlık kaybolmuş, onun yerine müstakilen işleyen uzuvların yaptığı, her sandalyesinde ayrı bir zihniyet 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 uğraşmaya mahkûm edilmiş bir nevi baş vekildi. Gayretinde bir tek yardımcısı vardı: İlaçlar (2010: 158).

Mahur Beste'de de geçmiş zaman ile şimdiki zaman karşıtlığına rastlanır. Bu, yekpâre zaman ile parçalanmış zaman arasındaki karşıtlıktır. *Huzur*'da olduğu gibi burada da musiki, bütünlüğü sağlayacak bir unsur olarak görülür. Tanpınar'da "musikinin, mutlak zamana belki de en yakın biçimleşme" olduğunu söyleyen Jale Parla, *Mahur Beste*'nin hem bir musiki parçası hem de roman olarak, mutlak ve yekpâre zamanın cisimleniş/biçimlenişinin kusursuz bir sembolü olup olmadığını sorgulamakta (2008: 652) ve *Mahur Beste*'nin mutlak ve yekpâre zamanın sanatsal karşılığı olduğunu söylemenin çok kışkırtıcı bir fikir olduğu sonucuna varmaktadır (2008: 653):

Behçet Bey, eski eşyalara, özellikle de eski saatlere çok düşkündür. Bütün zamanını bir odaya hapsolup eski saatleri tamir ederek ve eski kitapları ciltleyerek geçirir. Parla'ya göre bu eski eşyalar, mutlak zamanın cisimleştiği şeylerdir (2008:653):

Behçet Bey, on senelik evlilik hayatında karısının kendi hakkındaki hislerini anlamamış değildi; onun anlamadığı, hâlâ anlayamadığı nokta, bu kadar basit

bir şey için karısının yıllarca ölümü beklemesi ve görür görmez kucağına atılmasıydı. İşte kendisi, Behçet Bey, her şeye rağmen yaşıyordu ve yaşayacaktı. Ne olursa olsun hayat güzel bir şeydi. Eski saatler bakılması, iyileştirilmesi lâzım gelen, temiz yüzlü, iyi yürekli hastalardı ve kitaplar, iyi ciltlenince birdenbire gençleşiyor, güzel giyinmiş kadınlara benziyorlardı. Birçok ahabap meclislerinde saz yapılıyor, şarkılar, besteler, semailer okunuyordu. Antikacı dükkânlarında, üzerinde mazinin, yaşanmış zamanın izlerini taşıyan ve bu izlerle güzelliği, değeri artan, hülâsa zaman ve insan tecrübesini kutsi bir büyü gibi kendi varlıklarında taşıyan bir sürü eşya vardı. Hâlâ müzayedeler oluyor, geniş ve çıplak, her tarafını dolduran eşyaya rağmen çıplak salonlarda, çiğ ve yüksek tellâl sesleri, etraflarındaki faciaya kayıtsız, elleri arasından geçen şeylerin hakiki değerinden habersiz, telaşlı ve mütehakkim bir eda ile durmadan zengin koleksiyon parçalarını birbiri ardınca sayıyor, Bohemya billuru, Sevr porseleni, Çin kâsesi, İran halısı, Hint ve Bizans oyması fildişi, Emprime usulü konsol, bekir Bursa kumaşı, sonunda ya bir müze salonunda, yahut şahsi bir koleksiyonda, zaman dışında kalmış yekpare uyuklarını uyumak için sahip değiştiriyordu (2005: 15-16).

Behçet Bey’in “mutlak zamanın cisimleştiği” eski eşyalara olan bu bağlılığı, ölüm korkusuyla başatmenin bir yoludur. Ancak Behçet Bey, ölümsüzlüğü simgelediğine inandığı bu geçmiş zaman eşyalarının, ölümün tanıkları olduğunun ve aynı zamanda kaçmaya çalıştığı mutlak zamanın bir parçası olduğunun farkında değildir (Parla, 2008: 654).

Mahur Beste’de geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasındaki karşıtlık, birtakım nesnelerde de ifadesini bulur. Aynalar bunun en önemli örneğidir. Behçet Bey, ölümden, mutlak zamandan kaçmaya çalıştıkça, parçalanmış zamanın simgesi olan aynalara tutulur:

Hakikât şu ki Behçet Bey aynaları hem sever hem onlardan korkardı. Aydınlıkta her şeyi kendi içlerine alan bu sevimli mevcutların bazan o kadar haşin ve sert bir şekilde kendi üzerine kapanışları, sizi acayip bir sükût içinde sarmalayışları

vardı ki...Aynalar istedikleri zaman dört bir yana salıverdikleri ve sessizlikle *taksim kabul etmiş zamanın bir timsali* idiler. Halbuki Behçet Bey, daha çok bizim olan zamanı, beraberimizde getirdiğimiz ve yine beraberimizde götürdüğümüz, her zerresine ayrı mânâ ve şekiller, ayrı çehreler vererek sahip olduğumuz zamanı, kendi eliyle tamir ettiği, temizleyip ayarladığı bir yığın saatin kâh telaşla, kâh büyük bir sabır ve dikkatle, teker teker, küçük küçük, hiç yorulmadan, yanılmadan, şaşmadan saydıkları, *nabızlarımızın munis kardeşi olan zamanı* severdi (2005: 22-23).

“Nabızlarımızın munis kardeşi olan zaman”, yani saatler ise; Behçet Bey’in anımsamak istemediği, taksim kabul etmemiş zamandan bir kaçıdır. Yine Behçet Bey’in bu yekpare zamandan kaçmak için sığındığı “taksim kabul etmiş zamanın timsali olan aynalar”ın onu korkutması; ona, bastırdığı cinselliğini hatırlatmasıyla ilgilidir. Cinsellik de yekpâre zamanın bir başka tezahürüdür (Parla, 2008: 655).

Hakkı Süha Oğuzertem ise, “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: *Enstitü* Sorununa Babasız Bir Yaklaşım” adlı yazısında “saat”i, “sıhhat”le özdeşleştirir. Bozuk saatler; bedensel eşgüdüm eksikliği (ahenksizlik), özdenetim zayıflığı ve parçalanmış beden imgesi ile ilgilidir (2008: 463).

Tanpınar’ın *Aydaki Kadın* romanında da geçmiş zamana –yekpâre zamana- özlem duyulmaktadır. Romanın baş kahramanı Selim, gördüğü rüyalar aracılığıyla şimdiki zamandan geçmiş zamana kaçar:

Daha ziyade biraz evvelki rüyalarıyla meşguldü. Mesut, hatta hazlı uyanışına rağmen –çünkü bütün o karışık duygulara rağmen bu uyanışın kendine göre bir keyfi vardı- rüyalarının hiç de güzel şeyler olmadığını biliyordu. Bunlar kuvvetle hüküm süren bir zamandan başka bir zamana aktarılırken, belki de geçişin şiddetiyle, belki daha altta *gizli bir kurtulma, sahile erişme* fikriyle duyulan bir şeydi. Hakikatte çok karışık rüyalar görmüştü. Fakat bununla da kalmıyordu. İşin içinde bir başka şeyin daha bulunduğunu hissediyordu. “Sanki

*bir melek tarafından sabaha itildim. Çok güzel, mahzun ve hoyrat bir melek...
Öyle ki hep arkama bakmak istiyordum” (2009:14).*

Selim’in bu rüyasını, “gizli bir kurtulma, sahile erişme fikriyle” nitelemesi, “sanki bir melek tarafından sabaha itildiğini, hep arkasına bakmak istediğini söylemesi, aslında onun kaybolan şeylerin arkasından bakmasıdır⁴³; Selim’in kaybettiği ya da sahip olmadığı şey, geçmiş zamandır:

Selim’de rüyalarına merak çocukluğunun yadigarıydı. “Yalnız büyükbabam rüyalarını söylemezdi. Çünkü büyükbabam geçmiş zamandı. Geçmiş zaman rüya görmez, sadece hatırlardı. O bir kere ve tam rüya görmüştü”⁴⁴ (2009: 15).

Geçmişte, içinde mutlulukla ve huzurla yaşanan evler de sık sık hayâl edilir. O eve anlam veren kişilerin ve değerlerin kaybedilmesiyle birlikte evin kendisi de bir gün kaybedilir. Evin yitirilmesi, geçmişin tamamen yitirilmesini simgelemektedir. Selim'in, çocukluğunun geçtiği köşk satılırken geçmiş zamanı hayâl etmesi bu kayba işaret etmektedir:

⁴³Tanpınar’ın bu benzetmesi, -daha önce de değinildiği gibi- Benjamin’in “Tarih Kavramı Üzerine” başlığıyla yayımlanan tarih tezlerinin dokuzuncu fragmanında Klee’nin tablosundan esinlenerek yazdığı “tarih meleği” benzetmesini anımsatmaktadır. Tarih meleği de kaybolan şeylerin arkasından bakmaktadır (Gürbilek, 2011: 101).

⁴⁴ Tahir Abacı, *Aydaki Kadın*’daki bu rüya anlayışı için şunları söylemektedir:

Rüyanın bulutsuluğu, onu “geçmiş”e sabitlemiyor, sadece tam olarak kabullenilemeyen ama yine de yaşanması gereken bugünün (güncel yaşantıdaki itici yanların nereye kadarı nesneldir, nereye kadarı yazarın algısından kaynaklanan tasarımlardır, ayrı konu) üstünden aşarak örtük bir gelecek tasarımına bağlanıyor: herkesin “esaslı”nın ardında ve sanatla haşır neşir olduğu bir gelecek tasarımına. Tanpınar, burada neredeyse ciddiye almadığı sosyalistlerin ütopyasıyla buluşuyor; insanın ürettiği nesneye yabancılaşmadığı, ihtiyacına göre tükettiği, artık değer gaspı ortadan kalkınca bollaşacak zamanı kendisine ayırdığı ve başta sanat olmak üzere bütün manevi değerlerin imcesine katılabildiği bir gelecek “rüya”sı. Kuşkusuz sosyalistlerin buna doğru çizdiği yol, Tanpınar’ınki gibi belirsiz değil, ayrıca sanat zevklerinin ne oranda çıkışacağı da düşünülebilir

Tanpınar’da rüya da, geçmiş de, gelecek de hep “araf”, dolayısıyla ve hep o “araf”ta kaldığı için ısıldıyor... (2008:599).

Bugün kaçmayacaktı. Bugün köşk satılıyordu. Saat üç buçukta tapu dairesinde takrir verilecek, senetler imzalanacak, o kadar sevdiği insanın yaşayıp öldüğü ev bir başkasının olacaktı. ‘Dördümüz de orada olacağız. Süleyman, Hatice, Gündüz ve ben... Tam aile toplantısı...’ Fakat onlardan başka behemahal geleceklerini bildiği iki kişi daha vardı. Annesiyle Nevzat. ‘Ama onlar bizim gibi Şişli’den, Cihangir’den, Aksaray’dan, Beyoğlu’ndan gelmeyecekler. Doğrudan doğruya Erenköy’den, köşkten gelecekler.’ Ve deniz üzerinden doğru bu ikisinin gelişini görmek ister gibi baktı. ‘Bize başka bir yer bul bari Süleyman! Mademki evimizi satıyorsun, sığınacağımız başka bir yer.’ Annesinin hafif sabah melteminde şişmiş yirmi beş sene evvelinin modası geçmiş bej mantosunu, böyle bir şey bayağı mümkünmüş gibi, Üsküdar üzerlerinde aradı. Puslu bir mavilikten başka bir şey göremediğine âdeta şaşırdı (2009:19).

Hiçbir şeyin geçmiş zamanı geri getirmediği, anahtarların hiçbir kapıyı açmayışıyla simgelenir. Geçmişin yitirilişi, annenin ölümüyle de sembolize edilmektedir:

Senelerdir her şey, gece masasının üzerinde sakladığı, zaman zaman gözüne iliştikçe bütün bir geçmiş zamanı kendisine bir gün olduğu gibi verecek bu eski, büyük, hafifçe paslanmış anahtarlarda toplanmıştı. Sonunda dayanamadı. Yavaşça çıkarıp baktı. Azapkapı ile Karaköy arasında o dar, çökmeğe hazır hissini veren cephelerine bir cüzzam gibi zamanın girdiği, ancak birbirlerine yaslandıkları, tıpkı Baudelaire’in körleri gibi öyle hep beraber ve yan yana oldukları için ayakta duran binaların altındaki atölyelerde yapıldığı muhakkak olan o hantal, yerli anahtarlardan biriydi. Ve hiçbir belagatı, sevicecek hiçbir şeyi yoktu. Selim bir müddet bu işi anlamak ister gibi anahtarı elinde evirip çevirdi. Vehmettiği şeylerden hiçbirisi yok... Zaten senelerden beri hiçbir kapıyı açmadı... Annemin ölümünden sonra... (2009: 53)

Geçmişin kaybedilmesine karşı, bugünden kopuk olmayan bir geçmiş zaman tahayyül edilmektedir. Selim'in imgeleminde böyle bir zaman arayışına rastlanmaktadır:

Fakat çok müphem, hayatının her tarafına taşıyabileceği bir şey, belirsiz bir mazi rengi, bir hasretti bu. Ne cumartesi leyli kaldığı mektepten babasını, annesini, Nevzat'ı görmek sevinciyle dönen küçük çocuk, ne daha sonraki genç adam, Nevzat'ın hastalık senelerinde o kadar üzüntülü, ateşlerine, ihtiraslarına gömülmüş, içi müphem korkularla, vicdan azaplarıyla dolu insan, hülâsa kendisi yoktu. (...) Evde aradığı şeylerden hiçbirini bulamamıştı. Şimdi senelerden beri unuttuğu, evinin önünden geçerken dahi hatırlamadığı bu kadının ölümüyle tam geçmiş zamanın içine düşüyordu. Vakıa böyle hiç beklemeden karşısına çıkan şey hiçbir suretle aradığı bir geçmiş zaman değildi. O bütün hayatı boyunca kim bilir nasıl içten ayıklamalar, sırrını yoklaması imkânsız unutmalarla değiştirdiği, âdeta spritüalize ettiği, tıpkı sayısız cedler arasında tesadüfün bize şu veya bu cinsten bir insan olmak için seçtiği bir irsiyet gibi doğrudan doğruya bugüne bağlı bir geçmiş zamanı aramıştı. Zümrüt Hanım'ın ölümü ile gelen zaman ise çok başka bir geçmiş zamandı. Âdeta kendi âleminde tecrit edilmiş, küçük bir adacık gibi kendi köşesinde bırakılmış bir zaman. Şimdi bu unutulmuş hayat parçası en beklenmedik şeklinde karşısına çıkıyordu (2009: 54-56).

Geçmiş zaman - şimdiki zaman karşıtlığının kişilik yapılarında da bir çatışmaya ve tutarsızlığa neden olduğu görülmektedir. Selim'in kişiliğinde de geçmiş zaman-şimdiki zaman çatışması yaşanmaktadır:

Bu iki Selim'den hiçbiri sevdiği adam değildi. Birisi sadece kendi zamanıydı. Bütün o akşamlar, sabahlar, acayip ve girift duygular, tereddütler, çılgın vuslatlar, hiddetler, kıskançlıklar ve o kadar uzaklardan geldiği için o kadar tatlı, coşkun ve mest edici buluşmalar şimdi sadece kendi geçmiş zamanı olmuştu. Kendi içinden doğru gelen bu kalabalıkta, bugünün dışında birtakım şeylerin üstüne katlanma, onlara dönme, onları tekrar yaşama ihtiyacında Selim, çok sisli bir manzarayı etrafında toplayan herhangi bir nirengi noktası gibi ancak dikkat edilince bulunuyordu (2009: 247).

Tanpınar'ın romanlarında Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte bozulan tarihsel sürekliliğin, zamandaki parçalanmanın bireylerin yaşamlarındaki bütünlüğü bozduğu, geçmiş zaman ve

şimdiki zaman arasında karşıtlığa yol açtığı görülmektedir. Bu karşıtlık, belirli simgeler aracılığıyla aşılmaya çalışılmaktadır. Müzik, aşk, rüya, su; bu karşıtlığı gideren, parçalanmışlığı bütünlüğe ulaştıran simgelerdir. Eski eşyalara, tarihi mekânlara ve semtlere olan tutkular da geçmiş zaman - şimdiki zaman karşıtlığını göstermekle birlikte, şimdiki zamanın parçalanmışlığından geçmiş zamanın bütünlüğüne sığınmak için bir kaçıştır.

2.1.2. Tarih Kurgusu İçinde Osmanlı – Cumhuriyet İkiliği

Osmanlı Devleti'nde Tanzimat dönemiyle birlikte, yekpare zaman parçalanmış; toplumsal hayat, geçmiş zaman-şimdiki zaman, doğu-batı, geleneksel-modern olarak bölünmeye başlamıştır. Cumhuriyet döneminde ise bu bölünmüşlük ya da parçalanmışlık derinleşmiş; kuşaklar arasındaki farkı da derinleştirmiştir. Kuşaklar arasındaki ikilik, Osmanlı-Cumhuriyet ikiliğinin en önemli göstergesidir. *Huzur*'da Osmanlı kültürüyle yetişmiş kuşaklar ile Cumhuriyet kültürüyle yetişen kuşaklar arasındaki farka dikkat çekilmektedir:

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 yabancıları olacağımız şeyler arasına girecek (2010: 251).

Mazi ile bugün, Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki ikilik, *Huzur*'daki karakterlerin temel tartışma noktasıdır. Mümtaz ve İhsan, geçmişin zengin kültür birikimine yaslanılmasıyla ve iki kültür arasında bölünen insanların ortak değerler etrafında birleştirilmesiyle bu ikiliğin aşılabileceğini düşünür. Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki parçalanmışlık, bu şekilde bütünlüğe ulaşacaktır:

Yeni Türk insanının ölçülerini kim biliyor? Yalnız bir şeyi biliyoruz. O da birtakım köklere dayanmak zarureti. Bunu yapmazsak ikiliğin önüne

geçemeyiz. (...) Fakat burada yapılacak birkaç şey bulabiliriz. Evvela insanı birleştirmek. Varsın aralarında hayat standardı yine ayrı olsun; fakat aynı hayatın ihtiyaçlarını duysunlar... Biri eski bir medeniyetin enkazı, öbürü yeni bir medeniyetin henüz taşınmış kiracısı olmasınlar. İkisinin aralarında bir kaynaşma lazım (2010: 250-251).

İki medeniyet arasında bölünen insanları birleştirebilecek en önemli kaynak kendi medeniyetimizde gizlidir. Fakat eski medeniyetle ilişkinin yeni baştan kurulması gerektiği düşünülür. “Mazinin ölü köklerini atmak” ve yeni kültürle eski kültürün bir ter kibini yapmak, medeniyet ikiliğine son vermenin çaresi olarak görülür. Bir yandan Batı modernliğinden geri kalmamak diğer yandan da bu modernliği kendi kaynaklarımızla beslemek, kendimize özgü bir modernleşme anlayışı yaratmak gerektiği üzerinde durulmaktadır:

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 çıırçıplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, her şey bizden bir yeni ter kip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamağa çalışıyoruz (2010: 252).

Huzur’da Batı kültürüyle Doğu kültürü karşılaştırılırken musîki de bir karşılaştırma aracı olarak kullanılır. Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki ikiliklerden biri de bu alanda görülür. Bütünlüklü bir dünyanın, parçalanmamış zamanın ürünü olan eski Türk musikisi, Batı musikisinden çok farklıdır. Batı musikisi; bireyselliğin, kendini gerçekleştirmenin ön planda olduğu bir dünyanın sanatıyken; bunun aksine eski Türk musîkisi, bireyselliği silmenin, benliğin tüm ihtiraslarından kurtulmanın, Tanrı’yla ve evrenle uyum içinde

olmanın sanatıdır. Emin Bey, böyle bir musiki kültürünün son temsilcilerinden biridir:

Bir Beethoven, bir Wagner, bir Debussy, bir Litz, bir Borodin bu gördüğü ebediyet yıldızından ne kadar ayrı insanlardı. Onların çılgın hiddet ve kinleri, bütün hayatı kendisi için hazırlanmış bir sofra sanan iştihaları ve bunları tek başına yüklenebilmek için imkansız bir Atlas gayretiyle serilmiş gururları, hiç olmazsa şahsiyetlerini değişik planda göz önüne koyan bir yığın nazariyeleri, garabetleri, yumuşaklığı bile etrafındaki her şeye bir aslan pençesi gibi geçen mizaçları vardı. Halbuki bu şöhretsiz dervişin hayatı üst üste, kendi şahsını inkardan ibaretti. (...) Onlar bir kile buğdayın içinde tek bir tane olarak yaşamayı seven insanlardı. Hiçbir azdırıcı ile kendilerini çıldırtmamışlar, saf bir idealin etrafında, içlerindeki hayatın henüz uyanmış mahmur günlerinden yığın yığın baharlar açmakla kalmışlar, sanatlarını bir benliğin behemehal ikrar vasıtası olarak değil, büyük bütünde kaybolmanın tek yolu tanımışlardı (2010: 260).

Mümtaz'ın iki medeniyet arasında bölünmüşlüğü musîkide de kendini gösterir. Mümtaz, İhsan'ın hastalığı için gittiği doktorla müzik üzerine yaptığı sohbette, hem alaturka hem alafranga musîkiyi çok sevdiğini fakat aynı insan olarak dinleyemediğini söylemektedir. Doktor ona, meselenin musîkiden çok öte olduğunu; Şark'la Garp'ın birbirinden ayrı olduğunu; sorunun, ikisini birleştirmek istediğimizden kaynaklandığını söyler: “Mesele musîkiden çok ötede. Şark'la Garp birbirinden ayrı. Biz ikisini birleştirmek istedik. Hattâ bunda yeni bir fikir bulduğumuzu bile sandık. Halbuki tecrübe daima yapılmış, daima iki çehreli insanlar vermişti (2010: 368).

Batı dışı modernliği yaşayan pek çok toplumda olduğu gibi, *Huzur* romanında da toplumun modernliğin gerisinde olduğu, ona yetişmek gerektiği düşüncesi vardır. Gecikmiş modernlik, daha fazla zaman kaybetmeden modernleşme çalışmalarının hızlıca yapılması gerektiği düşüncesini öne çıkarır:

Zaman şüphesiz bir amildir. Fakat dünya için başkadır. Kendi başına bırakırsak, lehimize çalışmaz; bizim gibilerde her şey derine doğru çeker. Kanat değil ayaktaki demirdir. Hayır, biz Sheakspear'in dediği gibi zamana doğru koşmaya mecburuz. Onunla mücadele edeceğiz. Biz her şeyi irademizle yapacağız. Evvela şartlarımızı tanıyacağız. Sonra işlerimizi sıralayacağız. Yavaş yavaş cihan piyasasına çıkmaya başlayacağız. Kendi piyasamızı kendi istihsalimize açacağız. Aileyi, evi, şehri ve köyü tekrar kuracağız... Bunları yaparken insanı da yapmış olacağız. Şimdiye kadar insanla yapıcı olarak meşgul olmadık, bir yığın inkılabın peşinde idik...(2010: 250)

Osmanlı – Cumhuriyet ikiliğini yoğun olarak yaşayan Mümtaz, modernliği yaşayabilmek için geçmişi inkâr etmek yerine tam tersi, geçmişe dayanmak gerektiğini düşünür. Çünkü asıl kimliğin geçmişte olduğuna inanır:

Yeni bir hayat lazım. Belki bundan sana ben daha evvel bahsettim. Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lâzım. Bir hüviyet lâzım. Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor (2010: 171).

Mümtaz'a göre, ülkenin toplumsal ve ekonomik reformlara ihtiyacı olduğu gibi maziyle ilişkilerini de gözden geçirmeye ve yeniden düzenlemeye ihtiyacı vardır. Çünkü mazi, bugünün hayatını şekillendirdiği gibi yarının hayatını da şekillendirecektir. Maziden geleceğe uzanan sanat ve zevk anlayışıyla bir toplumun gerçek dünyası oluşur. Bu nedenle Mümtaz, eskiye ait şeyler arasında bugün yaşayabilen bir şeyler arar:

İki şeyi birbirinden ayırmamız lâzım. Bir tarafta sosyal kalkınma ihtiyacı var. Bu, cemiyet realiteleri üzerinde düşünerek, onları değiştire değiştire yapılır. Elbette İstanbul, sonuna kadar, sadece marul yetiştiren bir memleket kalmayacaktır. İstanbul ve vatanın her köşesi bir istihsal 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. Hattâ kısaca dünyamız. Ben bir çöküşün estetiği değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler arıyorum. Onları değerlendiriyorum... (2010: 172)

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde ise Osmanlı-Cumhuriyet ikiliği Hayri İrdal'la Halit Ayarcı arasında görülür. Modernlik öncesinin kendi içinde uyumlu, mutlak zamanını yaşayan karakteri olan Hayri İrdal, modern değerleri benimseyen Halit Ayarcı'yla tanışınca bir çatışma yaşar. Başta zaman anlayışlarında olmak üzere; estetik anlayışlarında, hayata bakış açılarında ve yaşam biçimlerinde bir ikilik göze çarpar. Hayri İrdal'ın şarkıcı olmaya hevesli bir baldızı vardır, fakat sesi çok çirkindir. Hayri İrdal'la Halit Ayarcı'nın estetik anlayışları arasındaki fark bu noktada ortaya çıkar:

Çirkin, diyorsunuz, binaenaleyh bugünün telâkkilerine göre sempatik demektir. Sesi kötü, diyorsunuz, şu hâlde dokunaklı ve bazı havalara elverişli demektir. Kabiliyetsiz diyorsunuz, o hâlde muhakkak orijinaldir. Yarın baldızınızla meşgul olurum... Yarından itibaren baldızınız sahnededir, meşhurdur, gazetelerde ismi sık sık geçer... (...) Hayata inanmak lâzım Hayri Bey. Siz hayata değil, Acem aşırana inanıyordunuz... Gördünüz mü nasıl beğenildi? (...) Sizin klâsik makamlarınız böyle bir muvaffakiyeti dünyada elde edemezdi (2011: 234-235).

Modernliğin yüzeysel kültürü ve basit estetik anlayışı, geleneksel dönemin yüksek kültürü, sanatı ve estetik anlayışıyla karşıtlık içindedir. Bilgiye verilen önem de iki dönemi birbirinden ayırır. Modern hayatta bir takım işleri gerçekleştirmek için gerekli bilgiye sahip olmak, eskisi kadar önemli değildir. Betimlemelerde, bilginin

değersizleştirildiği göze çarpmaktadır. Halit Ayarcı, modern zamanda “bilgi”nin değil, sadece “yapma”nın önemli olduğunu söylemektedir:

Bilgi bizi geciktirir. Zaten ne sonu, ne de gayesi vardır. Mesele yapmak ve yaratmaktır. Bilselerdi, bilselerdi...Fakat bilselerdi bunu yapamazlardı. Bu heyecana, bu icada, bu kendiliğinde bulmağa erişemezlerdi. Bilgileri buna mâni olurdu. Kızınız bu geceyi yarattı. Ne ile? Yaratma kabiliyetiyle... Çünkü yaratmak, yaşamının ta kendisidir. Biz yaşayan, yaşamayı tercih eden insanlarız. Siz istediğiniz kadar somurtun! (2011: 360)

Geleneksel ve modern dönemin kültürel ve estetik anlayışlarındaki farklılık, eşleri de birbirinden farklı kılar. Hayri İrdal'ın ölen eski eşi Emine ile benzer düşüncelere ve zevklere sahip olmaları nedeniyle, aralarında kültürel bir bütünlük vardır. Ancak yeni eşi Pakize ile arasında o kültürel bütünlükten eser görülmez. Betimlemelerde ikisi arasında ikilik görülmektedir:

Fakat Pakize, saatle, psikanalizle, yüksek bilgi ile alâkası olan insan değildi. O modern kadındı. Sinemayı seviyordu. Kâinata beyaz perdeden bakıyordu. Binaenaleyh ister istemez onun gözüyle ben de değişecek, sinema olacaktım (2011: 291).

Osmanlı dönemi gelenekselliği ile Cumhuriyet dönemi modernliği arasındaki bu zihniyet farklılığı roman karakterleri arasında çatışmaya yol açmaktadır.

Aydaki Kadın romanında Selim'in fikirleri de Osmanlı-Cumhuriyet ikiliğinde mazide düğümlenmektedir:

İnsan hayatından memnun olmayınca mazisini âdeta inkâr ediyor. Cemiyetler de böyle değil mi? Hakiki çözülüş birtakım yıkılışlarla kabil. Bir taraf yıkılacak ki başka tarafa bağlanasın... Ya kendi hayatına ve birtakım fikirlere... Fakat biz

fikirlerle gidemiyoruz. Fikirler bize kapalı. İnsanla birleşerek gelmiyorlar. Sadece fikir olarak geliyorlar. Onlara boşlukta rastlıyoruz (2009: 17).

Selim, bu modernleşme sürecinde yeni fikirlerin insanla birleşmemesinden yakınmaktadır. Maziye inkâr ediş ve yeni fikirlere de tutunamayış, insanları boşlukta bırakmaktadır.

Yeni fikirlerden biri de “sorumluluk” fikridir. Modernleşme sürecinde kuşaklar arasında görülen farklardan biri de “sorumluluk” fikri konusunda ortaya çıkar:

Belki de sorumluluk duygusu onu bu işte de kendisini ithama götürüyordu. Bir gün annesi ona ‘Kendini ne zannediyorsun? Allah baba mısın sen?’ diye çıkmıştı. Selim suç yüklenmekten hoşlanan adamdı. (...) Asıl garibi bu aşırı yaradılış için mahfaza olarak tabiatın o kadar uslu ve muvazeneli babasının çehresini seçmiş olmasıydı. Süleyman’da yüz, vücut, boy, kımıldanışlar ve hareketler, dışarıdan görülen her şey babasının bir tekrarıydı. Şefkati de hemen hemen babasının aynıydı. Bu yüzden Selim kardeşine bakar ve onu dinlerken, yahut hayatı üzerinde düşünürken babasının kendi benliğinden çok başka bir ikinci hayatı –kim bilir belki de içten içe özlediği hayatı- şüphesiz aynı acemilik ve aynı safiyetle yaşadığı vehmine kapılırdı. Bir insanın bu kadar doludizgin, bu kadar kendisinin dışında kalabilmesi için bir değil birkaç hayatı boyunca hemen hemen hiç yaşamamış, nesiller boyunca kendisini hapsetmiş, sadece en büyük felâketlere kadar lezzet, kendinden çıkış, bir yığın şeyi özlemiş olması icap ederdi (2010: 23).

Huzur’da İhsan, sorumluluk fikrinden bahsetmektedir:

Sen insandan mesuliyet duygusunu kaldırıyorsun. Yerine birtakım hazır, yaratılıştan gelme faziletler koyuyorsun. Halbuki insan mesuliyet duygusundan başlar. Öbürleri mizaç zenginlikleridir (2010: 290).

Osmanlı-Cumhuriyet ikiliği, kuşaklar arasındaki konuşma biçiminde de kendini göstermektedir:

Sanki çok eski bir sandık açılmış, çok nadide bir yığın şey gün ışığına çıkarılmıştı. Filhakika aynı on senenin öbür ucuna dizilmiş bu kadınların veya kızların hepsi onlarla âdeta başka bir dille konuşuyor gibiydiler. Hepsi ‘efendim’ yerine ‘efem’ diyor, muzari sıgalarının i’sini atlayarak ve sanki bu atlayışları mutlak telafileri icat ediyormuş gibi ö’leri yayarak konuşuyorlardı. Buna mukabil zaman zaman ağız boşluğundaki yeri biraz uzağa ve yakına nakledilen bu sedasız harfin veya üzerine fazla basılan bir sedalının getirdiği bir değişiklik, İstanbul’un o zamanki semtlerinde bile kendisini hissettiren şive ayrılıkları yapıyordu. Fakat Asıl Selim’i şaşırtan artık kendi muhitinde hiç kullanılmayan kelimelere sık sık rastlaması idi.

Bu eskiliğe rağmen gençlerin giyim kuşamı son derece şık ve moderndi. Hayatları da moderndi. Şimdi karısıyla Anadolu’da bulunan damatların birinin ısrarıyla yaz başında bu bahçede İstanbul’un belki ikinci maskeli balosu verilmişti (2009: 84).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında, aile yapısı konusunda da bir ikilik yaşanmaktadır. Osmanlı toplumunda konaklarda yaşayan geniş aileler mevcuttu; Cumhuriyet döneminde ise apartmanlarda yaşayan çekirdek aile modeli yaygınlaşmaya başlamıştı. *Aydaki Kadın* romanında bu modern toplumun çekirdek aile modelinin yanında Osmanlı toplumundan kalma geniş aile modelinin de varlığını sürdürdüğü görülmektedir:

Belli ki ev halkı da bu 1927 yılında yaşadıkları hayatı pek garip buluyorlar ve sık sık üzerinde konuşuyorlar, kendi halleriyle alay ediyorlardı. Selim kendini tutamadı: “Evde epeyce kadın bulunmalı!” dedi. Asım eliyle ‘Sorar mısın?’ der gibi bir işaret yaptı: “Çok...” dedi. “Lüzumundan fazla. Sade dedemden kalma üç büyükannem var. Birincisinde şaşırmak imkânı yok ama, gördünüz pek unutulacak şey değil, bayramlarda öbürlerinden hangisinin elini öpeceğime şaşıyorum. Şimdi çıkan hanım onun son karısıdır. Ölmeden beş sene evvel evlenmişti. Benim kendi annemden başka üç annem daha var. Birinci annem ağabeyimin annesidir. Birinci büyükannemden sonra mertebede o gelir. Asıl fenası bu yaşlarla mertebelerin karışması...” Bütün bu olmayacak şeylere öyle

alışmıştı ki konuşurken yüzünün bir çizgisi bile kımıldamıyordu. Üç yaşında bir amcası, otuz yaşındaki bir yeğeni, yirmi beş yirmi altı yaşlarında bir büyükannesi, altı yaşında bir halası bulunmak onun için âdeta tabii bir şeydi (2009: 87).

Romanda, geleneksel ile modern aile yapıları arasında bir ikilik görüldüğüne ilişkin bir betimleme daha yer almaktadır:

Selim, Asım'ın ailesiyle bu ilk temasta Tanzimat denen şeyin iç yüzünü gördü. Ev değil, yaşlı insan ve çocuk ambarıydı bu... Daha kapıdan girer girmez birbirinden kabarık beş çocukla karşılaşmıştı (2009: 78).

Kalabalık nüfuslu geleneksel evlerin yanı başında, içinde Avrupa tarzı davetlerin verildiği evler de bulunmaktadır:

Selim ölü suların o dipten çalkantısına tutulmuş gibi ortada sarsıla sarsıla dönen kalabalığa baktı. Alaca akşamda kadın elbiselerinin renkleri, maviler, yeşiller, sarılar ve kırmızılar, siyahlar, griler olduklarından çok kuvvetli âdeta küçük infilâklerle parlıyorlardı. Her çeşit kıyafet vardı. Kibar çay elbiseleri, muhteşem tuvaletler, dar bir pantolonun veya etekliğin üstüne şöyle bir geçirilmiş süveterler, sanki bu Boğaziçi köşesinde, Roma'yı Brooklyn'e veya Hollywood'u, Saint-Germain-des-Prés, Champs Elysées ve Place Vendôme'u birbirine katmıştı. Bir saksafon sesi ten ve pudra kokularının arasından son bir ışık gibi rastladığını delerek geçti. Sonra hemen arkasından mambonun acemi Çerkes halayık ve madeni papağan konuşması yarı alay ve taklit bir şefkatte başladı (2009: 186).

Betimlemelerde görüldüğü üzere, Tanpınar'ın romanlarında Osmanlı - Cumhuriyet ikiliği kuşaklar arasındaki düşünce biçiminde, yaşam tarzında, aile ve ev yapılarında ortaya çıkmaktadır.

2.2. TANPINAR’IN ROMANLARINDA MODERNLİĞİN MEKÂNSAL GÖRÜNÜMÜ

2.2.1.Ev ve Ev Dışı Mekânlarda Modernlik

Tanzimat’la birlikte başlayan toplumsal değişimin dönüştürdüğü ilk mekan, padişahın evi olarak Osmanlı Sarayı’dır. Tanzimat’la birlikte Batılı yaşayış tarzının Osmanlı hayatına girmesi ilk önce sarayda, yani padişahın evinde başlamış, buradan yavaş yavaş İstanbul halkına yayılmıştır (Tanpınar,2012:139). Osmanlı’da gayrimüslimlerin yoğun olarak yaşadığı bazı semtler –Beyoğlu ve Tarabya gibi- Batılılaşmayla birlikte, Müslüman halkın da uğrak yerleri olmuştur (Tanpınar, 2012: 139).

Osmanlı Sarayı’nda başlayan modernlik rüzgârı, önce padişahın evi olarak sarayı dönüştürmüş, sonra da halkın evine girerek tüm toplumsal alanlara yayılmıştır. Bu nedenle, mekânda modernliğin görünümüne öncelikle evden başlamak gerekmektedir.

2.2.1.1.Kültürel Değişimin Simgesi Olarak Kurgulanan Evde Modernlik

Kahramanların hayatlarının geçtiği yer olarak bir romanın olmazsa olmaz mekânı olan ev, içinde yaşadığı bireylerin duygusal dünyaları ve yaşayış biçimleri hakkında bilgi verdiği gibi, dönemin toplumsal hayatı hakkında da önemli bilgiler verir. Romanda insanın etkileşimde bulunduğu en önemli mekân olan ev, insanın doğup büyüdüğü ve yaşamını sürdürdüğü fiziksel bir yer olmanın ötesinde, insanın kişiliği ve duygusal dünyası üzerinde bir etkiye sahiptir. İçinde nice yaşanmışlıkların,

hatıraların biriktiği ev, insanı kendisinden bir parça olarak kuşatır. İnsanın evle olan bu ilişkisini, “ev, bir ruh durumudur” (1996: 94) diyerek ifade eden Bachelard, evin, insanı doğanın fırtınalarına karşı koruduğu gibi hayatın fırtınalarına karşı da ayakta tuttuğunu söylemektedir (1996: 35). Bu açıdan ev, insanlar için maddi ve manevi anlamda bir sığınaktır. İnsanların hayattaki sorunlardan kaçmak için sığındıkları belki de tek güvenli yer kendi evleridir.

Ev, içinde yaşayan kişilerin duygu, düşünce ve değerlerini koruyup sonraki kuşaklara aktaran bir mekân olarak kültürel bir simge özelliği de taşır. Hem kişinin ruhunu yansıtır hem kişinin yaşadığı dönemin ruhunu. Bu nedenle bir kültürü anlamak için, o kültürün üretildiği ve sürdürüldüğü ya da dönüşüme uğradığı mekânlar olarak “ev”leri incelemek önemli bulunmaktadır. Lefebvre, “mekân, toplumsal süreçlerin aynı anda hem ortamı hem de ürünüdür” (Aktaran Batuman, 2002: 43) derken, bir kültürün yaşandığı yer olarak mekânın, sonra o kültürün nasıl simgesi durumuna geldiğini, yani medeniyetin şekillendirdiği mekânın daha sonra nasıl bir medeniyet taşıyıcısına dönüştüğünü anlatır.

Mekânın bir medeniyet taşıyıcısı olarak görülmesine verilebilecek en güzel örnek, Osmanlı toplumunun vazgeçilmez mekânlarından olan konakların modernlikle birlikte apartmanlarla yer değiştirmesidir. Tanzimat’tan sonra, Batılılaşmayla Osmanlı evinde Batı tarzı adetlerle birlikte Batı tarzı eşyalar kullanılmaya başlanarak geleneksel Osmanlı evi Cumhuriyet’e kadar adım adım değişmiştir (Elçi, 2003: 175). II.Meşrutiyet’ten sonra imparatorluğun iyice güçten düşerek dağılmaya başlaması ve giderek bozulan ekonomik durumun da etkisiyle büyük konaklar parçalanmış ve daha küçük yapılara geçilmiştir. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise,

imparatorluğun ahşap konakları eskinin simgesi olarak algılanmış ve Batı medeniyeti ile özdeşleştirilen apartmanlar, modernleşme projesinin, çağdaşlığın simgesi olmuştur. “Modern milleti, modern ev tasarımı yoluyla tahayyül etme” (Bozdoğan, 2002: 236) fikrinin egemen olduğu Cumhuriyet döneminde, 1930’lu yıllarda yeni medeniyetin taşıyıcısı olacak modern konutlar yapılmaya başlanmıştır. Modern konutların inşa edildiği yerlerin en çarpıcı örneği Yenişehir’dir. “Yenişehir, genç ulusun iradesini ve hayâllerini temsil edecek ve aynı zamanda hem yeni idare şeklinin hem de yeni bir yaşama biçiminin mekânı olacaktır” (Batuman, 2002: 42).

Modernliği konu alan romanlarda da yaşanan toplumsal değişmelerle birlikte, evlerin çehresinin değiştiği görülmektedir. Modernlikle birlikte, geleneksel Osmanlı evi olan konakların yanında, köşkler ve yalılar da görülmeye başlanmıştır. *Mahur Beste*’de Fatih’teki konaklarında gelinini devrin hiçbir modasından mahrum bırakmayan İsmail Molla, Boğaziçi’nin moda olmasıyla burada bir yalı alır, daha sonra Boğaz havasının gelini Atiye’ye iyi gelmeyeceğini anlayınca, yazları oturmak için Erenköy’ünde onun istediği gibi küçük bir köşk alır⁴⁵ (2005: 61). Boğaziçi’nin moda

⁴⁵ Burada köşk, yalı ve konak arasındaki ayrıma dikkat etmek gerekmektedir. Abdülhak Şinasi Hisar, *Geçmiş Zaman Köşkleri*’nde bu üç evin farkını şöyle açıklar:

Şimdi geçmiş zaman diyebileceğimiz o zamanlarda İstanbul evleri üçe ayrılırdı. Bunların Boğaziçi’nde su kıyılarında ve ahşap olanlarına yalı; İstanbul’un sayfiye semtlerinde, bahçe içlerinde ve yine ahşap olanlarına köşk; şehirde ayrı haremlik ve selamlık daireli ve çokları kârgir olanlarına konak denilirdi (1965:5).

Doğan Kuban da köşk ile konak arasındaki farkı, köşkün kesinlikle bahçeli olmasıyla açıklar. Köşkler koruların içinde olur; köşk tipinde bir yapı sahilde yer aldığında ise, bunun adı “yalı”dır.

İstanbul’da ev sözcüğünün ifade ettiği sınırları, boyut, gösteriş, zenginlik ve sosyal statü olarak geçen yazlık konutlara ‘köşk’ denir. Fakat konağa göre farkı kesinlikle bahçe içinde olmasıdır. Bahçesiz köşk olmaz. Kent içindeki büyük konuta da köşk denmez. Onun için Aksaray ya da Sultanahmet’te “konak”; Çamlıca, Erenköy ya da Boğaz koruları içinde “köşk” olur. Aynı nitelikteki bir yapı kıyıda ise “yalı” ya da “sahilhane”dir (1994:51).

olmasıyla, akşamları sandallarda müzikli eğlenceler yapmak adet olur. Bu mehtap sefalarını, Tanpınar'ın pek çok eserinde görmek mümkündür. *Mahur Beste*'de köşk satın alındıktan sonra yalı, mehtap sefaları ve saz alemleri için eskisi gibi bırakılmıştır (2005:61). Zamanla, içinde geniş ailelerin barındığı konak parçalanmıştır.

Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında Abdüsselam Bey'in çok kalabalık konağı da II.Meşrutiyet'ten sonra imparatorluğun dağılmasıyla paralel bir şekilde yavaş yavaş dağılmış, daha önce konakta yaşayanlar, içinde sadece çekirdek ailelerin yaşayabildiği daha küçük yapılara geçmiştir⁴⁶. Abdüsselam Bey de bir zamanlar içinden bolluk ve refah akan Şehzadebaşı'ndaki konağını bırakıp Soğanağa'daki konak yavrusu eve taşınmıştır (2011: 82). Konakların dağılması, insanı insan yapan değerler sisteminin yozlaşmasını da simgelemektedir. Tanpınar'ın romanlarında dağılan konakların ve nereye ait olacağını bilemeyip savrulan

⁴⁶Türk romanında imparatorlukla konak arasında ilişki kurulmuştur. Genellikle II.Abdülhamid döneminden sonra imparatorluğun dağılmasına paralel olarak çözümleriyle ele alınan konaklar, bir kültürün de yozlaşmasının ve yok olmasının simgesi olarak görülmüştür (Arslan, 1998:340). Alemdar Yalçın da Türk romancısının yıkılan konak ile toplumsal ve kültürel bir çöküşü simgeleştirdiğine dikkat çeker (Yalçın, 2002: 90-91). Türk romanının genelinde olduğu gibi Tanpınar'ın romanlarında da konakların/ köşklerin/yalıların, II.Meşrutiyet'ten sonra değişime uğradığı görülür. Konaklarda yaşayanlar, genellikle padişaha yakın devlet adamlarıdır. II.Abdülhamid tahttan indirilince onlar da sürgüne gönderilir ya da işsiz bırakılır; bu nedenle konaklar birdenbire fakirleşir. Konaklar birbiri ardına kapanınca geniş aileler daha küçük evlere sığınabilmek için parçalanmak zorunda kalır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Şûra-yı Devlet'te aza olan Tunusluzâde Abdüsselam Bey'in konağı da bu şekilde dağılmıştır. Ayrıca savaşların getirdiği ekonomik sıkıntılar da konakların parçalanmasında çok etkili olmuştur. Yoksulluk yüzünden sadece devlet adamlarının gösterişli konakları değil, daha mütevazı konaklar da dağılma sürecine girer. Böylece imparatorluğun yıkılışında sonun başlangıcı olan II.Meşrutiyet, konak /köşk/yalı çerçevesinde gelişen bir yaşama biçiminin de sonu olur. Konak ile imparatorluk arasındaki bu çarpıcı ilişki, Osmanlı'nın çöküşünü anlatan romanlarda dağılan konağın bir metafor olarak kullanılmasına yol açmıştır (Elçi, 2003:124).

insanların varlığı, Bachelard'ın şu sözlerini anımsatmaktadır: “Ev, insanın yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden, hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir...” (1996: 34-35)

Abdüsselâm Bey'in konağı gibi konakların dağılışı; imparatorluğun dağılışıyla, geleneksel kültürün bozulmasıyla ve bu kültürle yetişen insanın değerlerini yitirmesiyle özdeşleştirilir. Bu durum, *Mahur Beste*'de Sabri Hoca'nın şu cümleleriyle ifade edilir: “Oğlum Behçet, sen bir medeniyetin iflâsı nedir bilir misin?... İnsan bozulur, insan kalmaz; bir medeniyet, insanı insan yapan manevî kıymetler manzumesidir. Her şeyin bir çaresi vardır. Fakat insan bozuldu mu, bunun çaresi yoktur” (2005: 87).

Konağın, evin yanması da aynı şekilde bir medeniyetin yok olmasını simgelemektedir. *Mahur Beste*'de Sabri Hoca'nın İsmail Molla ile yaptığı konuşmada, yanmış bir evin bir medeniyetin yok oluşuna benzetildiği görülmektedir. Sabri Hoca, İsmail Molla'ya, zamanında teyzesinin evinin yandığını hatırlatmaktadır. İsmail Molla ile Sabri Hoca olay yerine vardıklarında, ne koca konaktan ne de mahalleden eser kalmıştır. İnsanlar, yanmış konağın enkazı arasında işe yarayan bir şeyler aramaktadırlar:

Yalnız enkaz ortada tütüyordu. Etfaiye, tulumbacılar, fakir halk dumanı tüten kirişlerin, kararmış tuğlaların, demir parçalarının, su birikintilerinin ortasında dolaşüyor, bir şeyler kurtarmaya çalışıyordu. Küçük, değersiz bir yığın şey buluyorlardı: Musluk lülesi, erimemiş kurşun boru parçası, eğrilmiş karyola

demiri, yarısı yanmış tahta parçası, hulâsa yanan konakla, kül olan hayatla hiçbir alakası olmayan bir yığın şey... (2005: 90)

İsmail Molla, çocukluğunun önemli bir kısmının geçtiği bu koca evin yanmasına çok üzülmüştür. Sabri Hoca'ya, çocukken teyzezadeleriyle oynadığı sofa ile büyük annesinin odasının yerini gösterir ve o odanın içindeki büyük ceviz sandığını hatırlar:

Orada büyük bir ceviz sandığı vardı; ne kadar merak ederdim! Her karıştırdıkça içinde yeni şeyler bulurdum. Galiba ihtiyar kadın, beni memnun etmek için her defasında bu sandığa yeni şeyler koyardı. Çakı, kalemtraş, yazı takımı, Eyüp oyuncuğu, ipek mendil, Şam'dan gelme baharlı şekerleme kutuları, hulâsa her açışında yeni bir şey bulurdum. Sonuna doğru bu sandıktaki eşyayı bitmez sanmaya başlamıştım. Bu sandık bana bütün bir bereket ve şaşırtıcı şeyler mucizesi gibi gelirdi. Büyük annemin ölümüne kadar hep böyle devam etti. Sonra o ölünce asıl mucizenin nerede olduğunu gördüm (2005: 90).

Görüldüğü gibi, sanki bütün kültür, Doğu'nun tüm mucizesi bu sandığın içindedir. Sandık, içinde bir türlü bitip tükenmek bilmeyen, sürekli yenilenen eşyasıyla bir medeniyetin yaratıcı tarafını, sürekliliğini ve kültürel zenginliğini simgelemektedir. Sandık, büyük annenin ölümüyle mucizesini yitirmiş, sonra da evin yanmasıyla kül olmuştur. Bu durum şu şekilde betimlenmektedir:

İşte medeniyet dediğin bu konağa benzer, Evvelâ o sandığın mucizesi vardı. Yani rahmetli büyük annenin, hoşuna gidecek şeyleri sen farkına varmadan hazırlayan sevgisi... Bu, o medeniyetin yaratıcı tarafıdır ve hakikaten bir mucizeye banzerdi. Her şey âdeta hazır gibi aranmadan bulunur. Her tesadüf, her adım bir mevsim gibi yüklü ve zengindi. Hiçbir arıza bu cömert feyzi tüketmez. Bağdat bitince Kurtuba başlar. O bitince Bursa, İstanbul doğar. En büyük sanat adamından en basit işçisine kadar her kafa, her kol sonuna kadar velûttur. Sonra günün birinde bu yaratıcı taraf ölür. Büyük anne artık yoktur. Konsol, sandık, hepsi mucizesini keser. Fakat ev sağlamdır; hayat eskisi gibi devam eder. Sen o hatıralar için yaşarsın. Mucizenin kendisi değilse bile, ondan her yana sinen sır vardır, emniyet vardır. Aradığını bulamasan bile aramanın

zevkini duyarsın. Sonra bir an gelir, konağın kendisi yanar. İşte enkaz arasında gördüğümüz insanlara benziyoruz. Bir yığın kül, kararmış direk, paslı demir, yer yer tüten duman, is ve çamur içinde işte bulduğumuz şey... Şimdi sen istediğin kadar bu artıklarla yeni bir şey yapmaya çalış; istediğin kadar şarkı, eski dünyamızı sev, ona bağlı yaşa; sihirli nefes ortadan kaybolduktan sonra elindeki çer çöp yığınının ne çıkar? Hatta hatırandaki kalan şey bile bir işe yaramaz (2005: 90-91).

Sahnenin Dışındakiler'de de buna benzer bir durum görülmektedir. Kaybedilen savaşlar, göçler, imparatorluğun küçülmesi ve ekonomik sıkıntılar İstanbul mahallelerinin ve evlerinin çehresini değiştirmiştir:

Babamın anlattığına göre mahallemize bu son devrin getirdiği en büyük değişiklik, yeniden yapılan evlerin ölçüsünde olmuştur. İmparatorluk küçüldükçe, orta sınıf şehirli evi de küçülüyor, hizmetçi kadrosu daralıyordu. Onun için bu üçüncü devirde ev hanımları, konak yavrusu denen evleri tercihe başlamışlar ve Meşrutiyet'e doğru ise "kutu gibi", "iki bakla bir nohut", "şöyle idaresi kolay" tâbirleriyle tarif edilen ölçüye inmişlerdi. Mahallemizdeki Sofya, Vidin, Filibe muhacirleri, bu 93 Muharebesi'nin, oldukları yerlerden sökülüp İstanbul'a getirdiği ailelerdendi (2011: 18).

Tanpınar'ın romanlarında ev, kültürel bir simge olarak kurgulandığı gibi, kahramanları fiziksel ve ruhsal olarak dış etkenlerden koruyan, mutluluk ve huzur mekânı olarak da kurgulanmaktadır. *Huzur* romanında, İhsanlar'ın evi de mutluluk ve huzurla dolu bir ev olarak çizilmiştir⁴⁷. Bu nedenle bu ev için, "İhsan Bey Adası" benzetmesi kullanılmıştır⁴⁸.

⁴⁷ Mümtaz, babası ile annesini kaybettikten sonra Antalya'dan İstanbul'a, amcasının oğlu İhsan'ın yanına gelir. Mümtaz, Şehzadebaşı'ndaki evin hayatına çok zor alışır. Yengesi yaşlı ve çok acı görmüş bir kadındır. Hoca olan İhsan, çok meşguldür. Evdeki zamanını da okuyarak, yazarak geçirir. Onun için okulun dışında Mümtaz'ın günleri hemen hemen yalnız geçer. Ona evin üst katında İhsan'ın odasının üstündeki odayı vermişlerdir. Onun yanındaki büyük oda kütüphanedir. Mümtaz, bu

Bu evin bir de kiracısı vardır. Dükkânı hiç beğenmediği hâlde on iki yıldır İhsan'ın annesinin bu küçük dükkânından çıkmaz, doğru dürüst kira da ödemez. Bu duruma çok üzülen yengesi, “Elde koca konaktan bir orası kaldı, yoksa çoktan satar, kurtulurdum (2010: 12)” diyerek kirayı almak için türlü çarelere başvurur. Mümtaz’a göre bu kira hikâyesi, İhsan Bey Adası’nda bir yığın lâtifeye vesile olur (2010: 12). Evdeki bu mutluluk havası şöyle betimlenmektedir:

Zaten İhsan Bey Adası’nda herkesin yaptığı hoş görünür, her fantazi, her merak, kahkaha ile değilse bile tebessümle karşılanırdı. Adanın sahibi bunu böyle

kadar çok kitabı ve resmi bir arada görünce çok şaşırır; evin hayatına alışınca bu kütüphanede zaman geçirmeye başlar. Ertesi yıl, onu Galatasaray Lisesi’ne yatılı olarak verirler. Bir hafta sonra da İhsan, Macide’yle evlenir. Macide’de insanı kendine çeken bir taraf vardır. İçindeki mutluluk duygusunu herkese geçirir. O gelince büyük yengenin mazi hasreti kesilir. Mümtaz bile kendisini misafir olarak gördüğü eve birdenbire alışır; yatılı okula gideceğine üzülmeye başlar. Mümtaz’dan on iki yaş büyük olan Macide, onunla çok iyi anlaşır. Okula gideceği zaman çantasını o hazırlar, giyinişini o idare eder. Tatil günlerinde Mümtaz’ı okuldan alır, birlikte Beyoğlu’nda gezerler, alışveriş yaparlar. Okuldaki tarih derslerine İhsan girer; Mümtaz’ın fikir hayatı hem evde hem okulda onun tarafından şekillendirilir. Evin mutluluğunu bozan korkunç bir felaket yaşanır. İhsan’la Macide’nin ilk çocukları olan Zeynep, ikinci çocukları Ahmet’in doğumu sırasında bir kazada ölür. Mümtaz, bu felaket haberini aldığı anda Kastamonu’dadır. Bu olaydan sonra bir süre aklını yitiren Macide, İhsan’ın çabalarıyla ve Sabiha’nın doğuşuyla hayata döner. “Evi kökünden saran bir felâketten sonra dünyaya gelen” (2010:15) Sabiha, çok neşeli bir çocuktur; evi onun şamatası doldurur: *O evin masalıydı. Durmadan konuşur, gezer, masallar uydurur, şarkı söylerdi. İhsan Bey Adasını çok defa onun neşesi ve şamatası doldururdu (2010:14).*⁴⁷ Ahmet ise, doğumu sırasında yaşana felâketin etkisiyle olacak ki kendini doğuştan suçlu hisseden bir çocuktur. “Daima köşesinde, evi yadırgar” (2010: 14) bir şekilde durur; “biraz şımartılmak istense, hatırımlı alıyorlar düşüncesine kapılır, gözlerinde yaşlar birikir” (2010: 14).

⁴⁸ Burada, ev için kullanılan “ada” benzetmesine dikkat çekmek istiyorum. “Ada”, anlatılarda kullanılan ütöpik mekânlardan biridir. Toplumun tüm olumsuzluklarından, kötülüklerinden arınmış böyle bir ev tasavvuru, “ada” benzetmesiyle karşılanır. İyilikle, huzurla dolu bu mekânda herkes çok mutludur. Peyami Safa’nın *Yalnızız* romanında da böyle bir mekân tasavvuruna rastlanır. Yazarın “Simeranya” adını verdiği bu adada, her şey güzel ve mükemmeldir. Her şey, insanların iyiliği ve rahatı için düzenlenmiştir (Tekin, 2012:166).

isterdi; böyle olursa herkesin mesut olabileceğine inanırdı. O, bu saadeti taş taş, seneler boyunca örmüştü... (2010: 13)

Ev, ânıları ve sevilen, özlenen kişileri hatırlatıcı bir işlev görür. Mümtaz, sevdiği kadın Nuran'ı Kandilli'deki ev⁴⁹ dolayısıyla hatırlamaktadır:

Hakikatte iki Nuran vardı. Biri kendisinden uzakta olandı ki, her attığı adımda maddî hüviyeti biraz daha değişir, arzunun, hasretin kimyasıyla âdeta ruha ait bir varlık olur ve dokunduğu her şeye kendisinden bir yığın şeyler kata kata, bütün uzaklıkları, geçtiği her yeri yaşanan hayatın üstünde bir âlem yapar ve kendi akislerinden başka bir şey olmayan bu âlemin ortasında yine kendisi olarak yaşardı. İşte Kandilli'deki ev, bu mucizenin en fazla değiştirdiği sofasının, aralarına çitılar konmuş tahtalarına bile mücerret bir hakikat gibi

⁴⁹ Kandilli'deki ev, Mümtaz'a Nuran'ı hatırlatan bir mekân olmasının yanında maziye de hatırlatan bir yerdir. Bu evde yaşayan Nuran'ın dayısı Tefvik Bey, eski bir İstanbul beyefendisidir, eski Türk musikisinden de çok iyi anlar. Mümtaz'ı Tefvik Bey'e yaklaştıran en önemli nokta da bu olmuştur. Gençliğinde çok çapkın olan ve hızlı bir yaşam süren Tefvik Bey, on iki yıl önce karısı ölünce, bir türlü evlenemeyen oğlu Yaşar'la birlikte kız kardeşinin evine yerleşir. Özellikle Mütareke yıllarında hızlı yaşantısıyla Beyoğlu'nda o kadar isim yapmış olan Tefvik Bey'in baba evindeki son on iki yıllık mazbut hayatı çok garipsenir. Tefvik Bey, bu son yıllarını babasının hatırasına adanmıştır. Son on yıl içinde babasının yazılarını, tuğralarını, ciltlediği kitapları, Yıldız'daki çini fabrikasında onun tezhibiyle süslenmiş tabakları, yahut süsüne yardım ettiği cam eşyayı toplamıştır. Tefvik Bey'in kendisine gösterdiği bu koleksiyon Mümtaz'ı çok etkiler. Mazi hatıralarıyla dolu bu evde, Tefvik Bey'in en büyük zevklerinden biri de rakı sofrası hazırlamaktır. Yemek konusunda da bilgi sahibidir. Barbunya balığı hakkında bilgi verirken geçmişe uzanır ve "kader"den bahseder. Tefvik Bey'in bu açıklamaları, Tanpınar'ın "kader", "talih" gibi kavramlarıyla paraleldir: Şu barbunyayı burada bu akşam beraberce yiyebilmemiz için kaderin asırlarca çalışmasını düşün. Evvelâ Yahya Kemal'in dediği gibi Don ve Volga, Tuna suları Karadeniz'e akacak. Dedelerimiz kalkıp Orta Asya'dan gelecek, İstanbul'a yerleşecekler. Sonra, İkinci Mahmud Nuran'ın büyük dedesini Bektaşî'dir diye İstanbul'dan Manastır'a nefyedecek; orada Merzifonlu zengin bir binbaşının kızıyla evlenecek. Benim dedem, karısı kaçtıktan sonra kendisini teselli için yazdığı sonra bilmem hangi paşaya hediye ettiği bir *Kur'an*'ın parasıyla bu köşkü alacak... delikanlı anlıyor musun? Yedi yüz elli altına bir *Kuran-ı Kerim*... Yani bu köşk ve arkadaki arazi... Sonra Nuran'ın babası çocukken hastalanacak, annesi Aziz Mahmud Hüdaî Efendi'ye adayacak, büyüyünce pîrin dergâhına girecek, orada babamla dost olacaklar. Nuran doğacak... Siz doğacaksınız... (2010: 156)."

Nuran'ın sindiği bu âlemlerin en değişiği, en harikalısıydı. Ve bu değiştirici füsün, oradan başlayarak kademe kademe bütün hayata yayılırdı. Bir de yanı başında olan Nuran vardı. Bütün hayalleri kendi maddî varlığıyla çocukça bir şey yapan, uzaktan telkin ettiklerini bir kalemde silen genç kadın. O kapıdan içeriye girer girmez veya beklenilen yerde, meselâ bir iskelede veya herhangi bir sokağın ucunda görünür görünmez, Mümtaz'ın muhayyilesi birdenbire dururdu...(2010: 162)

Huzur'da kahramanların çeşitli ruh durumlarının eve yansıdığı görölmektedir.

Nuran'ın ondan ayrılmasıyla hayatı tekrar parçalanın Mümtaz'ın evi⁵⁰, ayrılığın getirdiği yıkım psikolojisiyle betimlenmektedir:

⁵⁰ Geçmiş zamanın yaşanmışlıkları da Mümtaz'ın evine sinmiştir. Mümtaz'ın tek başına Emirgân'da yaşadığı bu ev Ada'da yaşayan yaşlı bir kadına aittir. Mümtaz, bu evi çok seven Nuran için evi satın almanın çarelerini düşünür. Fakat ev sahibi, Ada'dan bir türlü gelmez. Mümtaz, bunun nedenini bir yaşlı kadının bir zamanlar burada yaşadıklarına bağlar: “Üst üste kaybettiği dört çocuğın acısı, gelin olarak geldiği ve bir zamanlar ne Mümtaz'ın ne de Nuran'ın hayalinin alamıyacağı bir debdebe içinde halayıklar, ahretlikler, sazlar, sohbetler arasında yaşadığı bu eve, hattâ bu semte uğramasını men ediyordu. Kira aşağıda kahveciye bırakılır, oradan Rumelihisarı'nda oturan eski bir emektar gelir alır, Ada'ya yollardı” (2010:176).

Emirgân'daki ev, Nuran'la Mümtaz'ın hayâllerini süsleyen bir mekân olarak da yer alır: Bu gezintinin ertesi günü Nuran akşama kadar Emirgân'da onunla başbaşa kalmayı tercih etti. Bahçe için bir plan hazırlamak istiyordu. Kanepeye yarı uzanmış, dizlerine dayadığı büyükçe bir kitabın üzerinde üst üste bir yığın kağıda, desenler çiziyordu. (...) Nuran gülü seviyordu. Hele Hollanda yıldızı denilen kadife güllerine çıldırıyordu. O başlı başına bir saltanatı. “Elbisem çok eski olsun... Fakat bahçemde en iyi güller yetişsin.” Sonra krizantemlere sıra geliyordu. Lâleyi fazla üslûp buluyor, buna mukabil menekşeye bayılıyordu. Mümtaz ona Fuat Paşa'nın yalısında bir menekşelik bulunduğunu söylediği zaman, bu Tanzimat vezirine pek hayran oldu. Gülден sonra en sevdiği çiçekler meyve ağaçlarının çiçekleriydi. Onun için bir bahçede badem, erik, şeftali, elma bol bol bulunmalıydı. Ömürleri kısa ve beş gün için olsa bile, insanda bütün bir sene devam edecek hayaller uyandırabilirdi. Nuran'ın bu çiçek ve ağaç aşkının yanı başında bir de tavuk beslemek merakı vardı. İkisini nasıl birleştirmeliydi? Nihayet bahçenin dip tarafına büyükçe bir kümes yapılmasına, bunun bir ev gibi kapalı tarafı ve yalnız telle örtölü küçük bir bahçesi olmasına karar verdiler (2010: 175-176).

Aylardır Mümtaz'ın dış alemle teması böyle oluyordu. Ona her şey Nuran'la aralarındaki dargınlığın içinden geçerek, onun tarafından havası, rengi, mahiyeti bozularak geliyordu. (...) Bu bazen, her şeyi bir kalemde silen, İstanbul'un o yağmurlu, puslu sabahları gibi her rengi söndüren bir yıkılış olurdu. Bazen de evi sarsan, camlardan temellere kadar her şeyi çıldırtan bir korku olur ve Mümtaz, melekelerinin azami hadde varmış çılgınlığı içinde her şeyden adeta korkarak yaşırdı. Hiçbir deniz kazası, batmak üzere olan bir gemiyi bu kadar her parçasıyla sarsmaz, her çivisini yerinden oynatmazdı (2010: 58-59).

Hiçbir evde duramayan Mümtaz, sürekli bir kaçış içinde kendini İstanbul sokaklarına atar:

Zaman olurdu ki bütün hayatı sadece kaçışlardan ibaret kalırdı. Zavallı Mümtaz, İstanbul sokaklarında bir nevi hayalet gemi gibi yaşıyordu. Her özlediği yerden biraz sonra kendi içindeki rüzgar onu kovuyor, haberi olmadan lengerler alınıyor, yelkenler şişiyor ve uzaklaşıyordu (2010: 63).

Evden uzaklaşmak ve sürekli bir kaçış içinde olmak, modernist edebiyatın ana temalarından biridir (Elçi, 2003: 70)⁵¹. Ancak *Huzur*'un Mümtaz'ını; evden, aileden

⁵¹ Burada Tanpınar'ın modernist edebiyatla ilişkisini tartışmak gerekir. Tanpınar'ın Joyce, Proust, Valery gibi modernist yazarları okuduğu ve onlardan etkilendiği bilinmektedir. Ancak Tanpınar, modernist edebiyattan farklı bir yerde durmaktadır. Modernist edebiyatçıların, burjuva toplumunun yerleşik değerlerine karşı çıktıkları, topluma ve hayata karşı bir tutum içine girdikleri ve “topluma duydukları öfkeden ya da toplumun onlara verdiği şeylere karşı duydukları bir şiddetten, topluma karşı zor, anlaşılması güç metinler yazdıkları” düşünüldüğünde, Tanpınar'ın, iki kültür arasında kalmışlığını toplumsal bir mesele olarak eserlerinde işlemesi ve kendi toplumunun geleneklerine düşkünlüğü modernist edebiyatçıların tutumuyla bağdaşmaz. Modernizmi, cemaat ruhundan uzaklaşma olarak tanımlayan Orhan Pamuk, Türk Edebiyatı'nda modernizmin olmadığını, sadece modernist edebiyattan haberdar olarak eser veren edebiyatçıların olduğunu ve bu edebiyatçıların yazdıklarının da modernist olamayacağını söylemektedir. Türk Edebiyatı'nda modernizmin olmamasını da yazar ile okur arasındaki verili geleneksel ilişkinin değişememesine bağlar. Bizde, cemaat havasından sıyrılarak modernizmin etkisinde kalan yazarın, istese de modernist olamayacağını; kendi kültürüne döndüğünde kendini cemaatin bir parçası olarak hissettiğini, cemaat adamı kişiliğinden bir türlü kurtulamadığını, kendini Tanpınar gibi bir öğretmen durumunda bulduğunu söyler Orhan Pamuk (1995:41) Tanpınar'ın, hemen tüm eserlerinde maziye ve geleneksel

ve toplumdan uzaklaşan modernist romanın kahramanlarından farklı değerlendirmek gerekmektedir. *Huzur*, evden kaçış romanı olmamakla birlikte; evin içinde İhsan'ın hastalığının verdiği sıkıntı, Mümtaz'ın Nuran'dan ayrılmış olmasının hüznü ve II.Dünya Savaşı'nın başlamak üzere oluşunun huzursuzluğu, bunların hepsi yoğun olarak evde hissedilir ve evi Mümtaz için, içinde durulması dayanılmaz bir yer kılar. Nuran'la evlenecekleri günlerde, vaktiyle Nuran'a aşık olan Suat'ın cesedini kendi evlerinde⁵² bulmalarının da Mümtaz'ın evden kaçmasında önemli bir etkisi vardır. Suat'ın ölümünden çok etkilenen Nuran, mutlu olamayacakları düşüncesiyle Mümtaz'la evlenmekten vazgeçer. Evdeki huzursuzluğu Mümtaz'ı dışarıya itse de, Nuran'la evde yaşadığı anları hatırlamaktan kendini alıkoyamaz:

Mümtaz onu ilk defa pancurları sımsıkı kapalı odada, yarı aydınlıkta çıırçıplak gördüğü anı sonraları sık sık hatırladı. (...) Yemeklerini aşağıda mutfakta yemişler ve orada Nuran, kendi eliyle kahvelerini pişirmişti. Evden çıktığı

kültürü merkeze aldığı, bize ait musikiyi, mimariyi, tarihi, hayat şeklini v.s. kendine özgü bir anlatım biçimi haline getirdiği düşünüldüğünde toplum ruhundan kopmamış olduğu görülmektedir.

⁵² Nuran'la Mümtaz, evlendikten sonra oturmak için Talimhane (Taksim)'de bir ev tutarlar. Mümtaz, Emirgân'daki evden bu eve taşınır ve Nuran'la artık bu evde buluşurlar. Romanda bu ev, şöyle betimlenmektedir: “Mümtaz'ın günleri garip ve zalim bir bekleyiş içinde geçiyordu. Taksim'deki apartman küçük ve güzeldi. Mümtaz bu ikinci ikâmetgâha kitaplarının bir kısmını taşımıştı. İstanbul'a inmediği geceler orada kalıyordu. Böylece Nuran'a göre Mümtaz, çalışabileceği bir yerde, kendi evinde idi. Onu gelip gördüğü zamanlar, işinin arasında gelip görmüş oluyordu. (...) Bu yüzden Mümtaz'ın günleri iki oda ile bir holün arasında tek başına beklemekle geçiyordu. Nuran çok defa ya vaktinde gelemez, gelse bile bu geliş kısa bir uğrayıştan ibaret kalırdı. Ve Mümtaz onu kaçırmamak için bazen bütün gün, bazen de Nuran'ın gelmesi ihtimali olmayan saatler hariç, üç dört gün üst üste evinde beklerdi. Bu hakikî bir azaptı... (2010: 308)

Mümtaz'ın da bilmediği, fakat Macide'ye ait olduğu muhakkak olan eski kimonosunun içinde, onun aralıklarından genç kadının tenini, vücudunun çok plastik şekillerini görmek, onu karşısında şu veya bu vaziyette bir aydınlık külçesi halinde seyretmek, o kadar yavaş ve tatlı bir sarhoşluktu ki... Mümtaz, yemekten sonra sandalla gezinti düşünmüştü. Fakat genç kadın kendilerini teşhir etmeği doğru bulmadı. Sonra bu ev o kadar تنها ve kendilerinin idi ki, bütün aynalar Nuran'ın çıplaklığıyla Mümtaz gibi çıldırmışlardı. Bütün duvarlar, bütün tavanlar, her döşeme parçası bir mukaddes ziyaretin takdisini almış gibiydi (2010: 141-142).

Mahur Beste'de de evin, geçmişi, anıları hatırlatan bir işlevi vardır. Kendisine maziye hatırlatan eski eşyalarla, kitaplarla ve saatlerle yaşayan Behçet Bey, evinin dışındaki zamanını, müzayedeleri ve eski dükkânları dolaşarak geçirir. Buralarda bulduğu eski ve kıymetli eşyaları satın alarak evine getirir. Bu eşyalar, yekpâre zamanın temsilcileridirler. Behçet Bey, bu nedenle bu eşyalara, kitaplara sıkı sıkıya bağlanır. Onların yerini, evinin düzenini kimsenin değiştirmesine izin vermez. Hattâ Behçet Bey, genç bir kız olan yeğeni Cavide'yi yazı geçirmesi için kendi köşküne davet ettiğinde Cavide'nin evin düzenini değiştireceğinden endişelenir:

Birdenbire içine başka bir korku geldi: Ya Cavide evde her şeyi değiştirmeye kalkarsa...Maçka'daki evde kendilerini aldıkları odayı, o yumuşak ve alçak sediri, renk renk yastıkları, ortada ne işe yaradığını bilmeden acayip biçimiyle, bodurluğu ile hoşuna giden rahle bozuntusu küçük masayı, şurada burada sürünen bir yığın bebeği, biçimsiz koltukları hatırladı. Genç kadın bütün bunları pekâlâ bu köşke ve Behçet Bey'in hayatına sokmaya çalışabilirdi (2005: 11).

Behçet Bey, bu düşünceye evinin düzenini hatırlayarak direnir. Cavide'nin köşke getirmesinden korktuğu bebeklerine karşılık, rahmetli karısı Atiye Hanım'dan kalan, kadın figürleriyle bezenmiş yatak örtüsünü hatırlar:

“Benim de bebeklerim var...” Ve yatağının iki yanında birer eski zaman tılsımı gibi duran siyah katran vücutlu, kıvrıkcık saçlı, kırmızı karanfil dudaklı, akik gerdanlıklı fellâh kadınlarını, komodinlerin, odanın içinde her kımıldanışında kendisine şişkin göğüslerini gösteren ve Behçet Bey’i tadılmamış, yabancı zevklere davet eden süslerini düşündü. Bereket versin ki beden aşağıları birdenbire kayboluyordu. ‘Rahmetli Ata Molla’nın acayıplığı işte... Sanki kızına başka bir yatak takımı bulamazdı?’ Ve kırk beş sene sonra Behçet Beyefendi bu çeyiz hatâsını bugün olmuş bir mesele gibi ciddiyetle münakaşa etmeye hazırlandı. Eğer merhum refikasının hâtırası olmasaydı, çoktan onları Bedesten’e gönderirdi. Bununla beraber, meselâ Cavide’nin onları beğenmeyip yerlerinden oynatmasına hiçbir zaman razı olamazdı (2005: 12).

Betimlemelerde görüldüğü gibi, evde pek beğenmediği eşyalar bile Behçet Bey’e maziye hatırlattığı için çok değerlidir; bu eşyaların yerlerinin değiştirilmesine bile tahammül edemez. Evi düzensiz bile olsa, bu evin kendi içinde bir düzeni vardır. Bu ev; içinde, uyumlu bir zamanı, bütünlüğü bozulmamış bir hayatı yaşatır. Behçet Bey’in evine dair diğer betimlemeler de bunu göstermektedir:

Şimdi bu taş yürekli adamın kızı gelecek, o dede mirası inat ve ısrarla evin içini alt üst edecekti. Biraz da haklıydı ya! Meselâ bu yatağın üzerinde bir yığın kitapla yatmasına kim razı olurdu? Fakat bu, onun senelerden beri alıştığı bir şeydi. Sevdiği kitaplarını oraya, yorganın içinde bir kenara toplar, sonra onlarla beraber, tıpkı oyuncağı ile beraber yatan ve onu kucaklamak için zaman zaman tatlı uykusundan uyanan bir çocuk gibi, onlarla koyun koyuna yatarı (2005: 13).

Behçet Bey’in odasındaki eşyaların karmaşık düzeni de şöyle betimlenmektedir:

Sonra bu odanın hâli... Behçet Bey, yattığı yerden karanlıkta odasını düşündü. Tuhaf bir zihin itiyadıyla, her şeyi yerli yerinde, olduğu gibi bulunuyordu. Bahçeye bakan iki pencere arasında büyük masa vardı. Burada Behçet Bey’in mücellitlik âletleri ve levazımı duruyordu. Kapının sağındaki küçük masa, saat tamirine mahsustu. Duvarı, yıllardır elini sürmediği tanburları, bir iki ney asılıydı. Köşede, her yerde, henüz bir türlü bir camekân alıp yerleştiremediği bir

yığın antika eşya, çanak, çömlek, fincan, gümüş takım, eski minyatür, karmakarışık duruyorlardı. Daha ötede, yatağın biraz ilerisinde, üç günden beri, büyükçe bir koltuğa, yeni satın aldığı sedef ayna dayalı idi. Bu karışıklık, yıllarca çalışarak, Şerife Hanım'ın dikkatini en saf hilelerle aldatarak elde edilmiş bir şeydi. Bir çocuk ısrarıyla evin bünyesi içinde bu oda, yıllar boyunca, acayip varlığıyla yavaş yavaş, efsanevî bir meyva gibi, otuz yılın içinde damla damla meydana gelmişti. Kıyıda bucakta neler neler yoktu... (2005: 13)

Zamanın ve hayatın parçalanmışlığından kurtulmak için Behçet Bey'in bu eve ve eski eşyalara sığındığı, diğer betimlemelerde de görülmektedir:

Behçet Bey için bütün hayat iki kısma ayrılabilirdi: kendi ömrüyle bir taraftan bağlanan şeyler ve ona yabancı olanlar. İşte Behçet Bey, bu odayı kendisine ait olan şeylerle vücuda getirmişti. Yatağın karşısındaki gardropta ve onun dayalı durduğu duvarda, karısının elbiseleri duruyordu. Konsolun üzerindeki billûr kâsede gelinlik süsleri, tel ve duvaktan kalanlar vardı. Behçet Bey, bu aziz hâtırayı karanlıkta en küçük kıvrımlarına kadar hatırlıyordu. Yanı başındaki küçük çekmece, ölünün boynuna ve kollarına taktığı süslerden elde kalanlardı. Yatağın altında ayakkabıları ve terlikleri vardı. Ve Behçet Bey, hayatını hatırlarıyla beraber topladığı odada bütün gününü, tamir ettiği saatlerle, ciltlediği kitaplar arasında, her biri belli başlı iki atölye gibi olan masaların birinden öbürüne giderek geçiriyor ve gece oldu mu, mutlak bir ebediyet imanı ile içtimaî mevki fikrini o kadar garip surette birleştiren eski Mısır hükümdarlarının bütün zenginliklerini topladıkları mezarlarında ölüm uyuklarını uyumaları gibi, o da bu sevdiği eşya arasında, hangi zamanı sayıkladıkları bilinmeyen bir yığın saat tıkırtısı içinde uyuyordu. Şüphesiz ki bu odanın, nizamını nizamsızlıktan alan bu lâtif terkinin bozulmasına kolay kolay razı olmayacaktır (2005:14).

Bu betimlemede, odada maziden kalan eşyaları ve düzeni saklayan şey, dolap ve çekmecedir. Gaston Bachelard, “dolabın içinde bir düzen merkezi yaşar ve bu merkez, bütün evi sınırsız bir düzensizlikten korur” (1996: 101) demektedir. Behçet Bey'in odasının tüm karışıklığına rağmen, dolapta ve çekmecedeki eski günlerin

düzeni hüküm sürmektedir. Odanın genelindeki düzensizlik; şimdiki zamanın düzensizliği, yekpâre zamanın parçalanmışlığıdır; Behçet Bey, yaşanan ânın parçalanmışlığından dolabındaki ve çekmecelerindeki eski düzeni koruyarak kurtulur; eski düzenle birlikte yekpâre zamanı yaşar.

2. 2.1.2. İnanç Mekânları ve Modernlik

Tanpınar'ın romanlarında sıklıkla geçen cami, türbe gibi inanç mekânları genellikle geçmişe duyulan özlemin simgesi biçimindedir. Modern mekânlar geçmişteki yapıların sahip olduğu ruha sahip olmadığı için, tarihi inanç mekânları roman kahramanları tarafından sıklıkla hatırlanır ve ziyaret edilir⁵³.

Tanpınar'ın inanç mekânlarına en çok yer verdiği romanı *Huzur*'dur. *Huzur*'da Mümtaz, Nuran'la birlikte İstanbul'u semt semt gezerken bu yapılara uğramadan edemez:

Bir gün beraberce Üsküdar'ı gezdiler. İlk önce vapuru iskelede beklememek için Mihrimah Camii'ni dolaştılar, sonra Üçüncü Ahmed'in annesinin camiine girdiler.

⁵³ Tanpınar, *Beş Şehir*'de Tanzimat'ın yapıcı bir devir olduğunu fakat asıl yaratmaya gidemediğini söyler. Modernlikle birlikte pek çok yapı inşa edilmiştir; bu anlamda yapıcılık söz konusudur; ancak bu yapılar tinsellik yansıtmadığı için yaratıcı değildir: “Tanzimat ve ona yaklaşan zaman şüphesiz ki geniş mânasında yapıcı bir devir olmuştur. Fakat sadece yapmakla kalmış, asıl yaratmaya gidememiştir. Bu ikisinin arasındaki farkı o zamanlardan kalma eserlerin hepsinde görmek mümkündür. Şehirlerimizin umumî çerçevesi içinde derhal yadırganan bir yığın eser, mimarînin sadece muayyen bir malzemeyi, muayyen bir gaye uğrunda kullanmaktan ibaret olmadığını gösterirler. Cetlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş, ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu. Duvar, kubbe, kemer, mihrap, çini, hepsi Yeşil'de dua eder, Muradiye'de düşünür ve Yıldırım'da harekete hazır, göklerin derinliğine susamış bir kartal hamlesiyle ovanın üstünde bekler. Hepsinde tek bir ruh terennüm eder (2011:110 -111).

Türbeyi, küçük, bir meyve içi gibi dşeli camii Nuran pek beğendi. Vapuru çoktan kaçırmışlardı. Onun için bir araba ile Atik Valde'ye, oradan Orta Valde'ye gittiler. (...) Ertesi gün Rum Mehmed Paşa Camii ile Ayazma Camii'ni ve Şemsipaşa taraflarını yayan dolaştılar (2010: 168).

Geçmiş zamanın ruhani kişiliklerinin sahip oldukları değerler türbelerle birlikte bugüne ulaşır. Karakterler, türbe ziyaretleriyle onların ruhsallığını yaşarlar:

Ona öyle geldi ki, Sümbül Sinan hâlâ bu çınarın altında oturmaktadır. Bu kurumuş ağacın mahfazasına gösterilen itina, bu ölüm bahçesine, büyük sanat eserlerine has bir derinlik veriyordu. Buna mukabil türbe mimarisizdi ve içinde dört asır hayata yattığı yerden tesir etmiş bir ölü vardı. Duvarlarına, parmaklıklarına eller sürülüyor, dualar ediliyordu. Hastaları iyileştiriyor, ümidi olmayanlara ümid kapıları açıyor, dünyaları yıkılmış olanlara ölümün ötesinde ışıklar gösteriyor, sabır, feragat, tahammül öğretiyordu (2010: 189).

Tanpınar'ın romanlarında inanç mekânları, geniş bir Müslümanlık anlayışı çerçevesinde değil, sadece kültürel açıdan önemli bulunmaktadır⁵⁴.

⁵⁴ Tanpınar için önemli olan Müslümanlığın bu kültür içinde yaşanış biçimidir.

Mahur Beste'de de dinsel, kültürel açıdan ele alınmıştır. İsmail Molla, ne soyut bir Müslümanlığa, ne şarka ne de Türklüğe inanmaktadır. O, bunların günlük hayatta yaşanan biçimine inanır: "Bu Müslümanlığın benim de herkes gibi inandığım akideleri vardır. Fakat onların arkasında kendilerini aydınlatan, manâlarını yapan bütün bir hayat vardır, halk vardır. Asıl sihrini o yapar. O ne medreseden, ne şeyhülislam kapısından, ne kazasker konağından gelir; halkın hayatından doğmuştur. Onun içindir ki o hayatın emrindedir, ruhaniyeti onunla beraber yürür, içine Firenk icadı bile girer, fakat manzarası bizim kalır (2005: 92)". Hayatında birkaç kez şarkta bulunan İsmail Molla, gördüğü şark kentleri ile İstanbul arasında farkı şöyle anlatır: "Gençliğimde Bağdat'ı, Basra'yı babamla görmüştüm, ihtiyarlığında Mekke ile Medine'de memuriyet verdim. Mısır'a uğradım. Şam'da çocukluğumun iki yılı geçti. Hepsini türbesi, evliyası, kandili, bayramı, namazı, niyazı ile gördüm ve daima başkalığını hissettim. Daima aynı olması lazım gelen ulûhiyetin çehresi benim için değişti. Yavaş yavaş o hale geldim ki bir kandil çöreği, bir ramazan manisi, iyi yakılmış bir mahya, sırtında yamalı abası, elinde keşkülü, değneği, boynunda kaplumbağa kabuğundan, bilmem hangi hayvan kemiğinden tılsımları fakir ve bitli bir dilenci benim için Müslümanlığın ta kendisidir (2005:92)".

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde de inanç mekânlarına yer verilir. Buradaki inanç mekânları, geçmişe duyulan özlem çerçevesinde verilmekten çok geleneksel-modern karşıtlığı çerçevesinde verilir⁵⁵. Uzun süre geleneksel ile modern arasında yaşayan, geleneksel hayatından bir türlü kopamayıp modern hayata alışamayan Hayri İrdal, sonunda modernliğe teslim olur. İrdal'ın geleneksel hayatında önemli bir yer tutan inanç mekânları ve dinsel kişilikler, İrdal modernliğe alıştıktan sonra onun için eski

Huzur'da da Mümtaz'ın söyledikleri Tanpınar'ın bu konudaki görüşlerinin izdüşümü gibidir: Bilmem, tam dindar mıyım? Herhalde şu anda dünyaya çok bağılıyım. Fakat ne Allah ile kulun arasına girmek isterim, ne de insan ruhunun büyüklüğünden, imkanlarından şüphe ederim. Kaldı ki, bunlar milli hayatın kökleridir. Bak, kaç gündür İstanbul'da Üsküdar'da geziyoruz; sen Süleymaniye'de doğmuşsun, ben Aksaray'la Şehzade arasında küçük bir mahallede doğdum. Hepsinin insanlarını, içinde yaşadıkları şartları biliyoruz. Hepsi bir medeniyet çöküntüsünün yetimleridir. Bu insanlara yeni hayat şekilleri hazırlamadan evvel, onlara hayata tahammül etmek kudretini veren eskileri bozmak neye yarar. Büyük ihtilâller bunu tecrübe etti. Netice olarak insanı çıplak bırakmaktan başka bir şeye yaramadı. Bırak ki her yerde, en zengin ve müreffeh cemaatlerde bile, hayat bir yığın artıklarla, yarı yolda kalmışlarla doludur. Sümül Sinan ve benzerleri bunların yardımcısıdır... Şu ihtiyar kadına bak... (2010:190)"

⁵⁵ Romanın baş kahramanı Hayri İrdal'ın çocukluğu Meşrutiyet yıllarının geleneksel ortamında inanç mekânlarıyla iç içe geçer. Babası, bir caminin kayyumluğunu yapar. Kendisi de caminin yanındaki muvakkithenede, muvakkit Nuri Efendi'yle çalışır. Büyük dedesi Tevkiî Ahmet Efendi bir camii yaptırmak için adakta bulunur, fakat bir türlü camiini tamamlayamaz. Hayri İrdal'ın çocukluğunun geçtiği evde, yapımı tamamlanamayan bu camiinin eşyaları bulunur. Bu evde inanç mekânına özgü eşyalarla iç içe yaşanır. Bu evde dinselliğin etkisi o kadar büyüktür ki Hayri İrdal'a gelen hediyeler bile bu dinselliği yansıtır: "Yine dayımın hediyesi mukavvadan iki şerefeli minarem –kendi çocuklarına başka türlü, isterseniz bugünkü tabirleriyle modern ve lâik hediyeler seçen dayım, babamın kayyum olması ve evimizin Mihrimah Camii'nin yanı başında olmasından bana bu cins hediyeler verirdi (2011: 24)." Çocukluğunun bu geleneksel değerleri zamanla Hayri İrdal için önemini kaybeder: "Evimizin taşlığında o kadar dikkatle bütün mahalle çocukları hep beraber yaptığımız büyük uçurtma, camiin şurasından burasından aşırıldığı kurşun parçalarını leblebiciye satarak tedarik ettiğim Karagöz takımım, bir başkasının olduğunu bile bile her serbest olduğum anda Edirnekapi mezarlıklarında, surlarda bin türlü münasebetsizliğine tahammül ederek otlattığım komşumuz İbrahim Efendi'nin huysuz keçisi, hülâsa etrafımdaki her şey benim için mânalarını kaybettiler (2011: 24)."

önemini kaybeder. Modernlikle birlikte Hayri İrdal'ın bu mekânlara karşı tutumu değişir:

Kahvecibaşı Camii'nin mezarlığının parmaklığını evime getirdiğim, hususi hayatıma mal ettiğim için beni belki ayıplayacak olanlar bulunur. (...) Evvelâ ne medrese, ne camii artık ortada yoktur. (...) Kaldı ki, bu harap binanın yerinde yapılan apartmanları görünce insan ister istemez teselli buluyor. Semt âdeta şenlenmiş. Bu gidişle birkaç yıl içinde modern bir mahalle kurulacak! Ben artık modern adamı, modern konforu, modern mimariyi seviyorum. Mezarlığın ortadan kalkması, o canım yazılı, işlenmiş taşların, musluk taşı, ayna taşı, radyatör rafı gibi şeyler olması da beni artık o kadar üzmüyor. Kahveci Salih Ağa'nın evliya olmadığını çoktan biliyorum. Zaten ona yaptığım adaklara, yaktığım mumlara rağmen yine annemin ölmüş olmasını, evliya olsun veya olmasın onu daha o zamanlarda kendisine atfetmemiştim. “Şehrin ortasında bir mezarlık eksik” diye bu yaşında oturup ağlayacak değilim herhâlde! Modern hayat ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emreder! (2011: 58).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki inanç mekânları dışında, Tanpınar'ın romanlarında inanç mekânlarının genellikle geçmiş, yekpâre zamanı yansıttığı görülmektedir. Bu özellikleriyle inanç mekânları, geçmiş zamanın yaratıcılıkla ve tinsellikle dolu kültürünü bugüne taşımaktadır.

2.3. MEKÂNDA DOĞU – BATI KARŞITLIĞI

2.3.1. Doğu – Batı Karşıtlığının Simge Mekânı Olarak Çarşılar

Tanpınar'ın romanlarında Doğu – Batı karşıtlığının en sık görüldüğü mekânlar, çarşılardır. *Huzur*'da yer alan çarşılarda Doğu ile Batı'yı simgeleyen eşyalar yan yana görülür:

Fakat şark, hiçbir yerde hattâ mezarında bile katıksız olamazdı. Bu kitapların yanı başında açık işportalarda, içimizdeki değişmenin, intibak arzusunun, yeni bir iklimde kendimizi aramanın kucak dolusu şahitleri, kapakları resimleri 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, ilm-i remil, sanki insan kafasının bütün düzensizliği bu çarşıda birdenbire teşhir edilmesi icap ediyormuş gibi birbirine karışıyordu (2010: 47).

Çarşılardaki eski eşyalar, Doğu Medeniyeti'nin zenginlik ve ihtişamlı dolu döneminin artık yok olduğunu göstermektedir. Bu eşyalar, geçmişin zenginliğinin tanıkları olduğu gibi bugüne ait olamayışın da simgesi durumundadır⁵⁶:

⁵⁶ Türk toplumunun geleneksel hayatından kopmayıp modernliğe ait olamayışı bu çarşılardaki eşyaların betimlenişleriyle anlatılmıştır. Diğer çarşı betimlemeleri şunlardır:

“Bitpazarı’ndan içeriye girdi. Çarşı kalabalık, serin ve uğultuluydu. Küçük dükkanların hemen her tarafına bir yığın insan elbisesi, hazır hayat şekilleri, müstakil, dört tarafı kilitli talihler gibi asılıydı. Bir tanemizi al ve giyin ve öbür kapıdan başka bir insan olarak çık! Sarı ve lâcivert amele tulumları, eski elbiseler, teyelleri makine dikişinin üstünde görünen açık renk yazlıklar, ucuz, bütün hayat hulyalarını görülmemiş makaslarla sıfıra kadar olduğu yerde kırpan kadın mantoları, fistanlar iki yanı dolduruyordu. Hepsinin, masaların, küçük iskemlelerin üstünde, döşemelerde, raflarda düzinelerce tekrarı vardı. Bütün bir bolluktu bu! Darlık, ıstırap, sandığınız gibi az bulunur şeyler değildir, hele sizler hayatınızdan bir kere soyunun; biz size ümitsizliğin her çeşidini bulmaya hazırız! (2010: 57)”

“Burada hayatın, taklidi güç olan, tenimize yapışmadan ve içimize yerleşmeden yanaşmayan iki ucu birleşirdi. Gerçek fukaralıkla gerçek debdebe veya artığı... Adım başında modası geçmiş zevk kırıntılarına, nerede ve nasıl devam ettiği bilinmeyen büyük ve eski ananelerin son parçalarına beraberce rastlanırdı. Eski İstanbul, gizli Anadolu, hattâ mirasının son döküntüleriyle imparatorluk, bu dar, iç içe dükkânların birinde en umulmadık şekilde ve birden parlardı. Kasabadan kasabaya, aşiretten aşirete, devirden devire değişen eski zaman elbiseleri, nerede dokunduğunu söyleseler bile unutacağı, fakat motiflerini ve renklerini günlerce hatırlayacağı eski halı ve kilimler, Bizans ikonlarından eski yazı levhalarına kadar bir yığın sanat eseri, işlemler, süsler, hulâsa yığın yığın sanat eşyası, hangi geçmiş zaman güzelinin boynunu, kollarını süslediği bir iki nesle ait mücevherler, bu rutubetli ve yarı karanlık dünyada hüviyetlerine eklenen uzak zaman ve bilinmezin cazibesıyla onu saatlerce tutabilirdi. Bu eski şark değildi, yeni de değildi. Belki iklimini değiştirmiş zamansız hayattı. Mümtaz bu hayattan Mahmutpaşa'nın çılgılığı içine çıktığı zaman, bir mahzende bir cins şarapla sarhoş olduktan sonra güneşe çıkanların sarhoşluğunu duyardı. Bütün bunlardan zevk almak ona yaşına göre çok olgun bir itiyat, bir tiryakilik gibi gelirdi (2010: 42-43)”

“İstanbul, her çeşit ve her türlü modasıyla, en gizli, en umulmadık taraflarıyla buraya akıyordu. Sanki eşyanın, atılmış hayat parçalarının yaptığı bir romandı bu. Daha doğrusu, yaşadığımız hayatın, ferdi hayatımızın altında herkesin ve her zamanın hayatı, iç içe, koyun koyuna, güneş altında devamlı hiçbir şey olmayacağını göstermek ister gibi buraya toplanmıştı (2010: 55).”

“Bununla beraber bu kadar yaşanmış şeyin burada, güneşin bütün borularını üstüne yıkılacakmış gibi ayakta çalan bu sokakta toplanması, asıl hayatı, yaşanan hayatı unutturacak kadar kuvvetli bir şeydi” (2010:55) .

Sahaflarıçı tenhaydı; daha kapıda eski Mısırçarşısı'ndan sıçramış bir damla gibi küçük bir dükkan, eski zengin şarkın kökü kim bilir nereye dayanan, hangi ölmüş medeniyetlere çıkan bir yığın geleneğin küçük ve sefil bir hülâsası, tozlu kavanozlarda, uzun tahta kutularda, üstü açık mukavvalar içinde asırlarca faydasına inanılmış, kaybolan hayat ve sıhhat ahenklerinin biricik çaresi gibi bakılmış ot ve köklerini, peşinden o kadar hırsla koşulan, okyanuslar aşılan baharlarını teşhir ediyordu. Mümtaz bu dükkana bakarken hiç farkında olmadan Mallarme'nin mısrasını hatırladı: 'Meçhul bir felaketten buraya düşmüş...' Buraya bu tozlu dükkana, bu duvarına elle yapılmış triko çorapların asıldığı yere... Yanı başında tahta kepenkli, peykeli, eskimiş seccadeli dükkanlarda, aynı zengin ve uzaktan bakınca büyüğü ananenin hikmetleri, ebediyete kadar türlü tasnif fikrine yabancı bir istif içinde, raflarda, rahle, sandalye üstlerinde, dükkanın döşemesi üzerinde üst üste, sanki gömülmeye hazırlanıyorlarmış yahut gömülü bulundukları yerden seyrediliyorlarmış gibi bekliyorlardı (2010: 47).

Dükkânların bulunduğu sokaklarda da Doğu – Batı ya da başka bir deyişle geleneksel – modern karşıtlıklarına rastlanır:

Fakat bu küçük sokağın garip tezatları bir değildir. Biraz ileride bir dükkanda çalınan Darülelhan plağından çalınan bir nevakâr, hemen karşındaki gramafonun ağız dolusu fışkırdığı bir fokstrotun arasından, bir sağanak altında kalmış bir gül bahçesi gibi kendi ledünni dünyasını açıp kapıyordu. (...) Fokstrot, boşanmış zembereğin bir hırıltısı içinde kayboldu, hemen yerini insanın ancak böyle bir tesadüfle karşılayacağı cinsten eski bir türkü aldı. “Çamlıca bağları”... (2010: 54)

Mahur Beste'de de Behçet Bey, sık sık bu çarşılardaki antikacıları dolaşır⁵⁷. Buralarda maziye, geleneksel hayatın izlerini bulur. Antikacı dükkânlarındaki ve

⁵⁷ Behçet Bey'in eski çarşılara ve antikacıları olan merakı şu şekilde betimlenir: “Behçet Bey bütün eski, güzel, renkli ve kıymetli şeyleri severdi. Ona göre hayatın en mânalı tarafı bu cins eşya arasında geçirilen zamandı. Antikacı dükkânlarına, müzayede yerlerine, Bedesten'e sık sık uğrar, ahabplarının hususî koleksiyonlarını gezer, bütün gününü ayak üstünde, eski aynaların, küçük mücevher çekmecelerin, çeşmibülbüllerin, şamdan ve sürahilerin, kitapların karşısında hayran bir vecitle

müzayedelerdeki eşyalar, geleneksel hayatın bütünlüklü dünyasının, parçalanmamış zamanın modern dünyadaki temsilcileridirler:

Antikacı dükkânlarında, üzerinde mazinin, yaşanmış zamanın izlerini taşıyan ve bu izlerle güzelliği, değeri artan, hulâsa zaman ve insan tecrübesini kutsî bir büyü gibi kendi varlıklarında taşıyan bir yığın eşya vardı. Hâlâ müzayedeler oluyor, geniş ve çıplak, her tarafını dolduran eşyaya rağmen çıplak salonlarda, çığ ve yüksek tellâl sesleri, etraflarındaki faciaya kayıtsız, elleri arasından geçen şeylerin hakikî değerinden habersiz, telâşlı ve mütehakkim bir eda ile durmadan zengin koleksiyon parçalarını ardınca sayıyor, Bohemya billûru, Sevr porseleni, Çin kâsesi, İran halısı, Hint veya Bizans oyması fildişi, Emprie usulü konsol, Aziz devri yazı takımı, Tebriz cildi, Herat minyatürü, Diyarbekir ve Bursa kumaşı, İstanbul yazması, Edirne kesmesi elden ele dolaşıyor, sonunda ya bir müze salonunda, yahut şahsi bir koleksiyonda, zaman dışında kalmış yekpâre uyuklarını uyumak için sahip değiştiriyordu (2005: 15-16).

Çarşı betimlemelerinde çarşıların, Doğu - Batı karşıtlığının mekânsal simgesi durumunda olduğu görülmektedir. Zihinlerdeki bölünmüşlüğü ve karışıklığın bir yansıması olan çarşılar, içlerindeki geleneksel eşyalar nedeniyle geçmişe ve geleneksel olana özlem duyanların uğrak yeri olarak çizilmektedir.

2. 3.2. Semtlerde Doğu – Batı Karşıtlıkları

Tanpınar'ın romanlarında, İstanbul'un eski semtleriyle yeni semtleri arasındaki karşıtlık dikkat çekicidir. Geleneksel yapılarıyla eski semtler, bakımsızlık ve yoksulluk içindeyken; yeni semtler, lüks yapıları ve Avrupa tarzı yaşamıyla çizilir.

geçirirdi. Ciltleri veya halıları bir kadın teni gibi lezzetle okşar, tezhiplerin çiçeklerinde solmaz bir bahar vehmeder, aynaların derinliklerinde geçmiş zamanların ve bilinmeyen iklimlerin insanlarıyla konuşur, küçük boyu ile zıplaya zıplaya, bütün bu eşyanın birinden öbürüne gider, gelir, yaklaşır, uzaklaşır, sualler sorar, eski sahiplerini, yapıldıkları yeri, mümkünse yapan ustaları öğrenir, hulâsa âdeta altı duyusuyla birden onların havasında yaşar, sonra birdenbire gelen bir zaman şuuruyla, vapurda çekileceği köşede bütün gördüklerini ve işittiklerini karmakarışık hatırlamak için, içini çeke çeke, onlardan ayrılırdı (2005: 16).

Bu noktada, *Huzur*'da eski semtlerin nasıl betimlendiğine bir göz atmak gerekmektedir:

Cerrahpaşa'yı gezmişlerdi. Nuran, avlularında ot bitmiş, damı çökük, fakara yatağı medreselere, harap Tabhane'ye Hekimoğlu Alipaşa Camii'nin yüzük taşı biçimine hayran oldu.

İstanbul'un bu semtleri bu ağustos gününde, pislikten, tozdan, sıcaktan bitaptı. Her yerde harabe çeşnisi, sıcaklığın arttırdığı bezginlik, bir yığın hasta ve yorgun çehre, fizyolojik çöküş göze çarpıyordu. Şehir ve içinde oturanlar, o kadar birbirlerine benziyorlardı. Yorgun göz veya vücutla dört beş metre murabbına sığdırılmış, tahtaları morarmış, kiremitleri kırık, cüssesi yana doru yatmış evler birbirini tamamlıyorlardı; ikisi de içinde doğdukları şehri tanımasa, bir senaryo için hazırlanmış sanabilirlerdi.

Ara sıra tıpkı caddedeki insanları ite kaka geçen hususî otomobiller, lüks arabalar gibi, bu yıkık, bir tarafı çarpılmış, pencereleri süsleyen sardunyalara varıncaya kadar sefaletin kemirdiği evlerin yanı başında beyaz ve tahinî boyalı eski bir konak yavrusu, mazideki zenginliğin, hayatın çiçeği lüksün, halâ şaşırtıcı bir artığı gibi görünüyordu. Onların da çoğu boyasızdı. Açık, perdesiz pencerelerden bu mazi artıklarıyla hiç de uyuşamayan biçare başlar uzanıyordu (2010:188).

Betimlemelerde görüldüğü gibi geçmiş zamanın görkemli mekânları, şimdiki zaman içinde yoksulluğa bürünmüş, mekânlar kendi mazileriyle tezatlığa düşmüştür. İçinde yaşayan insanların sefaleti ve bitkinliği de bu harap manzarayı tamamlar. Yine de bu perişanlık içinde geçmiş zamanın zenginliğini simgeleyen yapılara da rastlamak mümkündür:

İşte bu sefaletin, kirin, bakımsızlığın içinde, tıpkı yolları dolduran, üstü başı perişan, sakat, yorgun ve iyi tıraş olmamış ve saçlarını düzeltmeye vakit bulmadan sokağa fırlamış kadın ve erkeklerin arasında, kıyafetinin perişanlığını bakışlarıyla, endamiyle, şahsiyetinin kudretiyle yenen ve çehreden başka bir

şeye dikkat imkânını insanda bırakmayan kadınlar gibi birdenbire umulmadık yerde yaldızlı taş kırık bir geçmiş zaman çeşmesi parlıyor, biraz ötede kubbesi yıkılmış bir türbe düzgün ve vakur cephesiyle kendisini gösteriyor, daha sonra içinde bir yığın çocuk cıvıltısı ile beyaz mermer sütunları yere devrilmiş, damında incir ağacı veya selvi bitmiş bir medrese meydana çıkıyor, nasılsa ayakta kalmış bir cami, geniş avlusuyla sükûnetiyle sizi dünya nimetlerinin ötesine davet ediyordu (2010:188).

Kuşkusuz, tüm semtler Mümtaz'da aynı tesiri bırakmaz. İstanbul'un eski semtleri ve tarihi yapıları, Mümtaz'a Türk Medeniyeti'nin geçmişini hatırlatır⁵⁸; ancak Mümtaz, Ada için aynı duyguları hissetmez ve onu İstanbul'la mukayese eder:

Boğaz vapuru başka türlü bir kalabalıkla doluydu. Orası Ada gibi, asıl İstanbul'un çöküş devrinde, bir mevsim denecek kadar kısa bir zamanda ve âdeta birden oluvermiş, zengin, müreffeh, her hususiyetini paranın düzenleyip ayarladığı, geniş asfalt yollu, çiçek tarhı kılıklı sayfiyesi değildi. O başından

⁵⁸ Nurdan Gürbilek, Tanpınar'ın eski kentlere, çocukluk şehirlerine, hafızaya olan ilgisini Benjamin'in kentlere ve hafızaya olan ilgisine benzer bulmaktadır:

Benjamin'in "Tarih Kavramı Üzerine" başlığıyla yayımlanan tarih tezlerinin Kleee'nin "Angelus Novus" adlı tablosundan esinlenerek yazılmış dokuzuncu fragmanı bir "son bakış" imgesinden yola çıkar. Tabloda bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir melek resmedilmiştir: "Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görüşünü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama cennetten kopup gelen fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır (2011: 101).

Gürbilek, Tanpınar'daki "son bakış" imgesiyle ilgili olarak ise şunları söylemektedir:

Tanpınar okurları benzer bir son bakış imgesinin, kaybedilene yönelik bu kaygı dolu geriye bakışın, yitirileni bu kez sanatın gücüyle geriye çağırma izleğinin Tanpınar estetiğinin de merkezinde olduğunu fark etmişlerdir. Bir söyleşisinde *Huzur*'da Mümtaz'ın "etrafındaki şeyleri ancak kaybetme korkusu içinde" ya da "kaybetmiş gibi" sevdiğinden söz eder (2011:101-102).

beri İstanbul'la yaşamış, onun zengin olduğu zamanlarda zengin olmuş, çarşı ve pazarını kaybedip fakir düştüğü zamanlarda fakir olmuş, zevki değiştiği zaman, kendi içine çekilmiş, hayatında geçmiş modaları elinden geldiği kadar muhafaza etmiş, hülâsa bir medeniyeti kendine ait bir macera gibi yaşamış bir yerdî. Mümtaz'a göre insan Ada'ya giderken anonim bir şey olurdu. Orası bir nevi standart insanların yeri; orada gerçekte kendimize hiç lâzım olmayan, hiç değilse bizi kendimizden uzaklaştıran ve bunu yaparken hiçbir noktaya da yaklaştırmayan şeylerin hasreti çekilirdi. Boğaz'da ise her şey insanı kendisine çağırır, kendi derinliğine indirirdi. Çünkü burada terki idare eden şeyler, manzara, kalabildiği kadar olsa da mimarî, hepsi bizimdi. Bizimle beraber kurulmuş, bizimle beraber olmuştu (2010: 114-155).

Görüldüğü gibi, Mümtaz, Ada'da aradığı bütünlük hissini, geçmişin yekpâre zamanını bulamaz. Boğaz, maziye hatırlatışıyla yekpare zamanı; Ada ise, parçalanmış zamanı yansıtmaktadır.

Semtlerdeki Doğu – Batı karşıtlığı, kadınlar üzerinden de kurgulanmaktadır. *Huzur*'da Nuran'ın Boğaziçi'yi, eski medeniyeti simgelediği gibi *Aydaki Kadın*'da da Leylâ eski medeniyeti simgelemektedir. Leylâ'nın eski İstanbul'u sembolize etmesine karşılık Marie, Beyoğlu'nu ve yeni kültürü sembolize etmektedir:

Çünkü Leylâ nasıl Boğaziçi ve muhayyilemizdeki eski İstanbul ise Marie de öyle Beyoğlu... Onu görüp, o kadar acayip ve boğuk şekilde şakırdayan Türkçesini bir lahza dinleyip de içimizde nesilden nesile o kadar değişen yüzüyle Beyoğlu'nu hatırlamamak imkânsızdı. Ancak bize doğru genişledikçe, belki de haksız bir inhisarla bizden dediklerimizi de içine aldıkça trajedisinin şuuruna erdiğimiz Beyoğlu... Yedi sekiz ırkın, birkaç dilin, bir o kadar din, örf ve ahlâkın aynı tekne de çalkana çalkana hazırladığı gevşek, her an ekşimeğe hazır, mayasının kokusu bizi her an başka şekilde işgal eden acayip ve karışık hamur.

Marie Beyoğlu'ydu. Çalışkan, başka türlü yapamadığı için eğlenmeye hazır ve her türlü dostluğa hiç kaynaşmaksızın amade, kimim düşüncesinin üstünde ve ten hazlarının ötesinde her şeye kayıtsız yarı kanser, yarı sömürücü hayatıyla

Beyoğlu. Küçük atölyeler, acayip randevu evleri, daha acayip aşk tellalları, sonu olmayan evlenmeler, bir ucu mahkemelerde öbür ucu sonsuz anlaşmazlıklarda ve cinayetlerde, intihara çok benzeyen istifalarda biten muaşakalar, ezanla çan sesinin birbirini karşıladığı sabah ve akşamlar, iç içe hurafeler, birkaç dilde teşekkür ve küfür, bir dilden öbür dile aktarılmış şakalar, her cinsten doldurduğu falcı odaları, hülâsa insiyaklarımızın olduğu kadar hayatımızdaki karışıklığın da bir ahtapot gibi sayısız kollu mezbelesi (2009:25).

Semtlere ilişkin bu betimlemelerde modernliğin; eski - yeni, geleneksel - modern, Doğu - Batı bağlamında karşıtlıklar ve ikilikler yarattığı görülmektedir. Bu ikiliklerin ve karşıtlıkların, bugünün hayatına ait olmayı zorlaştırarak bir mazi özlemine neden olduğu göze çarpmaktadır.

SONUÇ

Çalışmanın ilk bölümünde ele alınan tartışmalarda görüldüğü üzere, Tanzimat'tan bu yana modernlik tartışmalarının önemli bir yer tuttuğu edebiyat dünyasında Tanpınar'ın, döneminin Doğu'yu ve Batı'yı kutuplaştıran modernlik anlayışlarının aksine, Doğu'yu ve Batı'yı kendisinden beslenilebilecek iki kaynak olarak gören, hem Osmanlı'nın kültürel mirasından hem Batı'nın olanaklarından yararlanmayı öneren modernlik anlayışı uzun yıllar anlaşılamamıştır. Tanpınar'ın geçmişe olan bağlılığı, Kemalist modernleşmeci aydınlar tarafından muhafazakâr olarak algılanmasına; Batı'ya olan yakınlığı ve CHP milletvekilliği yapmış olması da muhafazakârlar tarafından solcu olarak algılanmasına yol açmıştır (Enginün, Kerman, 2008: 207). Aslında bu dar sınıflandırmaların çok dışında olan Tanpınar; kendini ve geçmişini inkâr etmeden ilerlemek, modernleşmek peşindedir. Ona göre her toplum, dayanak noktasını kendi mazisinden almaktadır (Tanpınar, 2010: 171). Tüm eserleri bu fikir etrafında gelişen Tanpınar, romanlarında Osmanlı kültüründen radikal bir kopuşa dayanan Cumhuriyet modernleşmesinin toplumda yarattığı aidiyetsizlik, köksüzlük, boşluk duygularını, kültürel ikilikleri ve çelişkileri yansıtmaktadır.

Tanpınar'ın *Huzur* (1949), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961), *Sahnenin Dışındakiler* (1973), *Mahur Beste* (1975) ve *Aydaki Kadın* (1987) romanlarında Türk modernliğinin zaman ve mekân bağlamındaki görünümünün; geçmiş zaman - şimdiki zaman, geleneksel - modern, eski - yeni, Osmanlı - Cumhuriyet ve Doğu - Batı ikilikleri çerçevesinde; ev, inanç mekânları, çarşılar ve semtlerdeki betimlemelerden yola çıkılarak ele alındığı bu çalışmada Türk modernliğinin geçmiş ile bugün arasındaki tarihsel sürekliliği kesintiye uğratması sonucu yaşanan bölünmüşlüklerin ve parçalanmışlıkların, bugünün yaşamına ait olmayı zorlaştırdığı; buna karşılık,

mazinin ve geleneğin, toplumsal bellekte, bireylerin düşünsel ve duygusal dünyalarında önemli bir yer ettiği görülmektedir. Tanpınar'ın, romanlarında zamandaki parçalanmayı bütünlüğe ulaştırmak için müzik, aşk, rüya, su gibi simgeleri kullandığı tespit edilmektedir. Eski Türk müziği, bir duygu olarak aşk ve aşık olunan kadınlar, geçmişe dair görülen rüyalar, suya ilişkin benzetmeler geçmiş ile bugün arasında bütünlük kurmanın aracı olarak kullanılmaktadır. Romanlarda eski ve kıymetli eşyaların, tarihi şahısların ve tarihi mekânların sık sık geçmesi de geçmişi bugüne taşımanın, zamandaki kopukluğu gidermenin bir yoludur.

Türk modernliğinin zamanda yarattığı parçalanma, mekâna da yansımış; mekândaki bütünlük de bozulmaya başlamıştır. Modernliğin yarattığı parçalanmanın somutlaştığı ilk mekân olarak ev, büyük değişimlere sahne olmuş; geleneksel Osmanlı evi olan konak adım adım çözülerek yerini, modernliğin simge mekânı olan apartmana bırakmıştır. Tanpınar'ın romanlarında konak ile apartman arasındaki karşıtlık, geleneksel - modern karşıtlığının mekânsal görünümünün simgelerinden biri durumundadır. Bu karşıtlığın bir diğer mekânsal simgesi çarşılardır. Çarşılar da içlerinde barındırdığı eski ve yeni her türden eşyayla toplumsal hayattaki ve benliklerdeki ikiliğin bir tezahürüdür. Maziden kopamayışın, bugüne de ait olamayışın, çarşılarda sergilenen her renge, her moda ve her kültüre ait eşyalardaki karmaşada somutlaştığı tespit edilmektedir.

Geçmişe ait tinsellik, yaratıcılık, incelik, güzellik ve bütünlük dolu değerlerin özleminin çekildiği ve bu özlemin giderildiği mekânlar olarak inanç mekânları ön plana çıkmaktadır. Camiler ve türbeler, geçmişten bugüne taşıdıkları ruhaniyetle,

inançla, tevazu ve adanmışlıkla, ayrıca estetik görünümleriyle ince ve yaratıcı bir kültürün, bütünlüklü bir dünyanın timsalidirler.

Tanpınar'ın romanlarında İstanbul'un tarihi semtlerine, mütevazı mahallelerine ve Boğaziçi semtlerine ait betimlemelerin önemli bir yer tuttuğu gözlenmektedir. Bu semtlerin, olayların geçtiği yerler olmalarının ötesinde, geçmiş ve bugün arasındaki uyumsuzluğun, bugüne aidiyetsizliğin ve geçmişe duyulan özlemin dile geldiği yerler olarak anlamlandırıldığı saptanmaktadır. Eski ve yeni semtlerin, zenginlik - yoksulluk karşıtlığı ve yerli-yabancı karşıtlığı bağlamında betimlendiği görülmektedir. Geçmişin kültürel birikimini yansıtan eski semtler, insanların oralarda kendilerine ait bir şeyler bulmaları nedeniyle onların kendilerini evlerinde hissetmelerini sağlamakta; diğer yandan yoksul ve bakımsız görünümleriyle onlara yabancı durumdadır.

KAYNAKÇA

Abacı, T., (2008), “Aydaki Kadın”, içinde **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, A.Uçman, H.İnci (haz.), İstanbul: 3F Yayınevi.

Alptekin, T. (2010), **Ahmet Hamdi Tanpınar: Bir Kültür Bir İnsan**, İstanbul: İletişim.

Aristoteles (1996), **Zaman Kavramı**, Çev. S. Babür, İstanbul: İmge Yayınevi.

Armağan, M., (2008), “Tanpınar’ın Tılsımlı Aynasında Şehirler”, içinde **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, A. Uçman, H. İnci (haz.), İstanbul: 3F Yayınevi.

Arslan, N., (1998), “Kaybolan Konağın İzinde”, içinde **75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık**, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Aydın, M., (2010), **Kayıp Zamanın İzinde: Ahmet Hamdi Tanpınar**, İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Aytaç, G., (2008), “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Çağ ve Toplum Hicvi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, içinde **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, A. Uçman, H. İnci (haz.), İstanbul: 3F Yayınevi.

Bachelard, G., (1996), **Mekânın Poetikası**, Çev: Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Batuman, B., (2002), “Cumhuriyet’in Kamusal Mekanı Olarak Kızılay Meydanı”, G. A. Sargın (der), içinde **Ankara’nın Kamusal Yüzleri**, İstanbul: İletişim.

Bayramoğlu, Z., (2007), **Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler**, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.

Berman, M., (2011), **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, İstanbul: İletişim.

Bozdoğan, S., (2002), **Modernizm ve Ulusun İnşası**, İstanbul: Metis.

Bozdoğan, S., Kasaba, R(ed.), (2005), **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Deleuze, G., (2006), **Bergsonculuk**, Çev: Hakan Yücefer, İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Dellaloğlu, B., (2013), **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi**, İstanbul: Ufuk Yayınları.

Demiralp, O., (2001), **Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Bir Deneme**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Elçi, H. İ., (2003), **Roman ve Mekan: Türk Romanında Ev**, İstanbul: ArmaYayınları.

Elias, N., (2000), **Zaman Üzerine**, Çev: Veysel Atayman, İstanbul: Ayrintı Yayınları.

Enginün, İ., Kerman, Z(haz.), (2008), **Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Giddens, A., (2010), **Modernliğin Sonuçları**, Çev: Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Griffiths, J., (2003), **Tik Tak: Zamana Kaçamak Bir Bakış**, Çev: Ertuğ Altınay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Göle, N. (2002), **Melez Desenler: İslâm ve Modernlik Üzerine**, İstanbul: Metis.

Gümüş, S., (2008), “Sahnenin Dışındakiler”, A.Uçman, H.İnci (haz.), içinde **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, İstanbul: 3F Yayınevi.

Gürbilek, N., (2007), “Kör Ayna Kayıp Şark”, içinde **Kör Ayna Kayıp Şark**, İstanbul: Metis.

Gürbilek, N., (2008), “Tanpınar’da Görünmeyen”, A.Uçman, H.İnci (haz.), içinde **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, İstanbul: 3F Yayınevi.

Gürbilek, N., (2011), “Tanpınar’da Hasret, Benjamin’de Dehşet”, içinde **Benden Önce Bir Başkası**, İstanbul: Metis.

Hilav, S., (1995), **Edebiyat Yazıları**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hisar, A. Ş., (1965), **Geçmiş Zaman Köşkleri**, İstanbul: Varlık Yayınları.

Işın, E., (2000), “Osmanlı İlmîye Sınıfının Romanı: Mahur Beste”, *Kitap-lık*, sayı S. 40, Mart- Nisan.

İrem, N., (1999), “Muhafazakâr Modernlik, ‘Diğer Batı’ ve Türkiye’de Bergsonculuk”, *Toplum ve Bilim*, (Güz), S. 82.

Jusdanis, G. (1998), **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Kahraman, H. B., (2008), “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi”, A.Uçman, H.İnci (haz.), içinde **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, İstanbul: 3F Yayınevi.

Kerman, Z(haz.), (2007), **Tanpınar’ın Mektupları**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Köroğlu, E., (1996), Gidenle Gelmeyenin Eşiğinde: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında Zaman Anlayışı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Kuban, D., (1994), ”Konaklar”, D.B.İ.A. C.5, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayınları.

Lukacs, G., (2003), **Roman Kuramı**, Çev: Cem Soydemir, İstanbul: Metis.

Mardin, Ş., (1995), **Türk Modernleşmesi: Makaleler 4**, İstanbul: İletişim.

Moran, B., (2011), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İstanbul: İletişim.

Naci, F., (2008), “Huzur”, A.Uçman, H.İnci (haz.), içinde **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, İstanbul: 3F Yayınevi.

Oğuzertem, H. S., (2008), “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, A.Uçman, H.İnci (haz.), içinde **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, İstanbul: 3F Yayınevi.

Okay, O., (2010), **Bir Hülya Adamı'nın Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar**, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Pamuk, O., (1995), “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, *Defter*, (Bahar), S.23.

Parla, J., (2001), **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul: İletişim.

Parla, J., (2008), “Taksim Kabul Etmiş Zamanın Aynası Roman: *Mahur Beste*”, içinde **Bir Gül Bu Karanlıklarda : Tanpınar Üzerine Yazılar**, Abdullah Uçman, Handan İnci (haz.), İstanbul: 3F Yayınevi.

Parla, J., (2010), **Babalar ve Oğullar**, İstanbul: İletişim.

Parla, J., (2011), **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, İstanbul: İletişim.

Riceour, P. (2012), **Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi**, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şahin, S., (2010), “*Mahur ve Mahmur Bir Beste- Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste Romanı Üzerine*”, (ed.) Abdullah Uçman, Handan İnci, içinde **Ahmet Hamdi Tanpınar**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Tanpınar, A. H., (1969), “Milli Bir Edebiyata Doğru”, içinde **Edebiyat Üzerine Makaleler**, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Tanpınar, A. H., (2000), “Asıl Kaynak”, içinde **Yaşadığım Gibi**, İstanbul: Dergâh Yayınları (3.Basım, ilk basım: 1970).

Tanpınar, A. H., (2000), “Kenar Semtlerde Bir Gezinti”, Birol Emil (haz.), içinde **Yaşadığım Gibi**, İstanbul: Dergâh Yayınları (3. Basım.).

Tanpınar, A. H., (2002), “Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor”, içinde **Mücevherlerin Sırrı**, İ.Dirin, T.Anar, Ş.Özdemir (haz.), İstanbul: YKY.

Tanpınar, A. H., (2005), **Mahur Beste**, İstanbul: Dergâh Yayınları (7.Basım, 1944’te *Ülkü*’de tefrika edilmiştir, ilk basımı 1975’tir).

Tanpınar, A. H., (2009), **Aydaki Kadın**, İstanbul: Dergâh Yayınları (2. Basım, ilk basım: 1987, Adam Yayınları).

Tanpınar, A.H., (2010), **Beş Şehir**, İstanbul: Dergâh Yayınları (28. Basım, 1.Basım: 1946, Ülkü Yayınları).

Tanpınar, A. H., (2010), **Huzur**, İstanbul: Dergâh Yayınları (18. Basım, 22 Şubat-2 Haziran 1948’de *Cumhuriyet*’te tefrika edilmiştir. İlk basım: 1949, Remzi Kitabevi).

Tanpınar, A. H., (2011), **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, İstanbul: Dergâh Yayınları (16. Basım, ilk basım: 1961, Remzi Kitabevi.)

Tanpınar, A. H., (2011), **Sahnenin Dışındakiler**, İstanbul: Dergâh Yayınları (9.Basım, ilk basım: 1973, Büyük Kitaplık).

Tanpınar, A. H., (2012), **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul: Dergâh Yayınları (19.Basım, ilk basım: 1949, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları).

Tekin, M., (2012), **Roman Sanatı: Romanın Unsurları**, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Yalsızuçanlar, S., (2010), “Bir Modern Zamanlar Firarisi: Ahmet Hamdi Tanpınar”, içinde **Ahmet Hamdi Tanpınar**, Abdullah Uçman, Handan İnci (haz.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yavuz, H., (2008), “Tanpınar Estetiği Üzerine”, içinde **Bir Gül Bu Karanlıklarda : Tanpınar Üzerine Yazılar**, Abdullah Uçman, Handan İnci (haz.), İstanbul: 3F Yayınevi.

ÖZET

Sezgin, Esra, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernliği: Tanpınar'ın Romanlarında Modernlik, Zaman ve Mekân, Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Eser Köker, 109 s.

Türk modernliğinin, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında görünüş biçimini, zaman ve mekân bağlamında; geçmiş-bugün, Doğu-Batı, geleneksel-modern, eski-yeni, Osmanlı-Cumhuriyet ikilikleri çerçevesinde; ev, çarşı, semt ve inanç mekânları üzerinden irdelemeyi amaçlayan bu çalışmada; öncelikle, zaman ve mekânın tarihsel süreç içinde, gelenekselden moderne doğru değişen anlamı ele alınarak, bunun edebiyattaki yansımalarına ve örgütleniş biçimine yer verilmekte; sonrasında, modernlikle birlikte, zaman ve mekân anlayışının nasıl değiştiği ve bunun, modernliğin ortaya çıkardığı bir tür olan romana nasıl yansıdığı üzerinde durulmaktadır.

Türkiye'de modernliğin ve romanın doğuşu ele alınarak, Türk romanında modernliğin görünümüne ve bunun eleştiri geleneğindeki karşılığına yer verilmesini takiben, yazında modernlik bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar ve romanları hakkında yapılan tartışmalar üzerinde durulmakta ve bu tartışmalar ışığında Tanpınar'ın modernlik meselesinde Türk edebiyatındaki yeri sorgulanmaktadır. Tanpınar'ın zaman anlayışı ve bunun, romanlarında nasıl yer aldığı; modernlik sürecinde yaşanan gerilimlerin, bölünmüşlüklerin, ikilemlerin zaman ve mekânda yarattığı parçalanmışlıklar ve karşıtlıkların nasıl betimlendiği belirlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Modernlik, Modernleşme, Modernizm, Türk Modernliği, Zaman ve Mekân

ABSTRACT

Sezgin, Esra, Ahmet Hamdi Tanpınar and Turkish Modernity: Modernity, Time and Space in Tanpınar's Novels, Master's Thesis, Advisor: Prof. Dr. Eser Köker, 109 p.

In this thesis, which is aimed to explicated that aspects of Turkish modernity in context of time and place, in the framework of contrasts of past-today, old-new, traditional-modern, East-West, Ottoman-Republic through home, bazaar, area and the places of belief such as mosque and tomb; initially, the meaning of time and place which is changed in the historical process is handled and the ways of reflection and organization of which upon literature is examined and then with modernity how the perception of time and place changes and how which reflects to the novel which is the product of modernity is emphasized.

Emergence of novel and modernity in Turkey is handled and the ways of apperance of modernity in Turkish novel and how which is taken up in the tradition of criticism is featured. In literature, the arguments about Tanpınar and his novels are emphasized and the light of this arguments, the position of Tanpınar in the problem of modernity in Turkish literature is considered. Tanpınar's thought about time and ways of aspect of which in his novels is handled. Tensions, dualities, divisions that are lived in the process of modernity which caused fragmentions and contrasts in time and place and how which are descripted in novels are determined.

Key Words: *Modernity, Modernizatin, Modernism, Turkish Modernity, Time and Space.*